Elisabeth Schmirl

Anamnesis

Es ist wichtig, mit welchen Wichtigkeiten wir andere Wichtigkeiten denken; es ist wichtig, welche Geschichten wir erzählen, um andere Geschichten zu erzählen; es ist wichtig, welche Knoten Knoten knüpfen, welche Gedanken Gedanken denken, welche Beschreibungen Beschreibungen beschreiben, welche Verbindungen Verbindungen herstellen.

It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties.

Donna Haraway, 2016

Strive for Balance – Croydon Cargo, 1898–1914; The remains of the Croydon can still be seen in the Savage River (Tasmania) just upstream from its junction with the Pieman River; Druckfarbe auf Papier, Unikat, 9teilig, 220 x 320 cm, 2016 / Ink on Paper, Unique, nine parts, 86.6 x 125.9 in

Elisabeth Schmirl

Anamnesis

Prolegomenon

Widerhall wird durch einschneidende Vorkommnisse ausgelöst. Als immaterieller Stimmkörper dieser Ereignisse schwingt er irreversibel und unbegrenzt durch die Sedimentationsschichten der Vergangenheit, die ephemere Gegenwart und durch kontingente Zukunftsräume. Wahrnehmbar wird sein Tun anhand der Präsenz von Dingen. Erhalten bleibt er in kollektiven und individuellen Mnemen – als Fähigkeit, Informationen im Gedächtnis zu speichern und zu anderen Erinnerungen in Beziehung zu setzen. Entscheidend ist jedoch nicht die Materialisierung von Objekten oder Erinnerungen selbst, sondern der Umgang damit: Was tun mit dem vielstimmigen Widerhall großer und kleiner Ereignisse?

Elisabeth Schmirl hat einen konzeptuellen Zugang zu dieser Frage gefunden. Ihre Handlungsweisen offenbaren sich im Prozessualen. Ähnlich der kontinuierlichen Reflexion des Widerhalls, gelingt es der Künstlerin, ihr anhaltendes Interesse an ästhetischen, gesellschaftspolitischen und ökologischen Fragen in unterschiedlichen Gewichtungen in ihren Arbeiten und Agenden sichtbar werden zu lassen. Der Prozess erhält dabei die Rolle eines Agens der Beobachtung und Ausrichtung. Er bietet die Basis für heuristisches Finden und intuitives Sortieren, das so kapitalistischen Maximierungssystemen bewusst kritisch gegenüberstehen kann. Das Resultat der künstlerischen Reaktionen auf Gefundenes ist kartografisch zu verstehen, in einer weder nutzungsorientierten noch narrativen, sondern aktivistischen Disposition von Handlungsräumen.

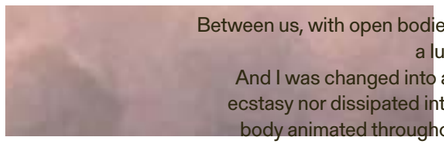
Kartografie meint immer auch Vermessung; doch wie kann Immaterielles oder Leere vermessen werden? In den Arbeiten von Elisabeth Schmirl begegnet uns eine Fülle an kumulierten Motiven, die repräsentativ für eine solche quantifizierbare Leere stehen können. Sie werden aus zahlreichen Archiven zusammengetragen, ihrer ursprünglichen Kontextualisierung enthoben und neu verortet. Bezugnehmend auf das Konzept der* feministischen Theoretikerin* und Physikerin* Karen Barad, entstehen Objekte wie Phänomene durch Intra-Aktionen, ein Messverfahren, das nicht auf Strukturen des Anthropozäns beschränkt ist. Intra-Aktionen sind demnach kontingente Praktiken der Verschränkung und Unterscheidung und bilden die Grundlage quantenphysikalischer Überlegungen[1]. Verstanden als kreative, ständig weiterentwickelbare Wirkmächte werden sie unmittelbar in eben jenen prozessual-performativen Handlungsräumen erfahrbar, die den Arbeiten von Elisabeth Schmirl vorausgehen, die sie nähren und in denen sie resultieren.

Meteora

Wolken bilden das verbindende Element in den drei Werkserien „Luminous Clouds“ (2017–2020), „Vanishing Point“ (2019–2020) und „Void Volume – Anthropocene Blues“ (2021) von Elisabeth Schmirl. Sie sind zugleich Protagonist:innen als auch Antagonist:innen – abhängig von ihrer chemisch-atomaren Zusammensetzung und ihren metaphorischen Charaktereigenschaften. Gemeinsam ist den Sturm- und Rauch-, wie den Schäfchen- und Dunstwolken, neben ihrer substanziellen, aerosolen Beschaffenheit, die Unschärfe ihrer Manifestationen. Diese permanente Flüchtigkeit verdichtet die Künstlerin in den foto-/grafischen Arbeiten, deren Bildträger mit der Zeit, aufgrund der technischen Gegebenheiten des Materials, verblassen oder gar gänzlich verschwinden. Die abgebildeten Wolken und Wetterphänomene sind Spuren zukünftiger Potenziale, ohne deterministisch in irgendeine Richtung eingreifen zu wollen. Sie sind Teil der Meteora (altgriechisch μετέωρος / metéōros – „in der Schwebe“), der in der Luft schwebenden Himmelserscheinungen, und somit gleichzeitig von einer gewichtigen Fülle wie von einer schwerelosen Leere. Ihre Existenz bietet unvorhersehbaren Vorkommnissen einen Platz in unserem materiellen Informationszeitalter.

> White. Immense spaces. White, a rush of
> breath. Be swift, marry this breath. Remain
> in it. Make haste. Let it not abandon me.
> Let me not turn from it. Be swept up:
> my song.[2]

Beginnen wir bei 0 – der Schwelle zwischen Auflösung und Ausgang. „Vanishing Point“ ist der Titel eines abgeschlossenen Zyklus von rund ein Dutzend Diazotypien (Whiteprints), die eine dynamische Existenz als „veränderliche Unikate“ leben. Die Bezeichnung deutet auf die instabile Lichtbeständigkeit des Printverfahrens hin, dessen Ergebnis sich durch kontinuierliche Reaktionen mit Sauerstoff ohne konservatorische Maßnahmen zu entfärben droht. Der evidente Alterungs- und Auflösungsprozess ist somit ein Aspekt der titelgebenden Idee eines Ephemera. Uns begegnen einstürzende Fabrikksschlote, Dampfgebirge massiver Eruptionen, ozeanische Unwetter und Überschwemmungen, aber auch scheinbar zarte Lichtstimmungen über Gebirgen, Seen und am Himmel. Manche Arbeiten tragen den Untertitel „Die Himmlischen und die Irdischen“, ein pointierter Verweis auf die liminale Begrenzung der Horizontlinie. Andere antizipieren den Moment der Katastrophe im Namen – „Devant nous le déluge“. Ausgangspunkt finden alle in einer intuitiv-poetischen Selektion von Bildern aus Datenbanken, wie z.B. der NOAA (National Oceanic and Atmospheric Association, USA). Die Auswahl gleicht einer Art Zweckentfremdung, bei der ein Sensorium neuer Daten gewonnen wird. Diese erfüllen schließlich in ihrer Subjektivierung die Notwendigkeit, uns von wissenschaftlich-objektiven Regulativen zu befreien – eine Freiheit, die Aktionsfelder für Reartikulationen eröffnet und den Punkt der Auflösung als fruchtbaren Drehpunkt begreifen lehrt.



> Between us, with open bodies, the sky was
> a luminous cloud.
> And I was changed into a cloud. Not in
> ecstasy nor dissipated into the air, but a
> body animated throughout. Living and
> aroused in each part of my flesh.[3]

Die „Luminous Clouds“ leuchten dreifach – aus sich selbst heraus, im Licht ihrer Umgebung und durch den Zwischenraum ihrer Überlagerungen. Sie sind durch und durch strahlende Körper, die zwischen Transzendenz und Immanenz die Luft anzuhalten scheinen. Getragen werden sie von Gesten der Permutation wie der Perkolation – wobei ihre Schichten sich nie vollständig vermengen oder versickern, aber ihre Eigenständigkeit in der Vereinigung bewahren. Elisabeth Schmirl arbeitet innerhalb dieser Serie mit Wassertransferdrucken, die sie wahlweise auf Glas oder hauchdünne Kupfer- oder Aluminiumplatten appliziert. Ist der Bildträger aus Aluminium, wirkt er wie ein Stück Papier, das achtlos zerknüllt wurde, um es später wieder sorgsam aufzubereiten. Die unregelmäßigen Falten werfen ein Muster, das die Unschärfe zwischen realem Bild und fiktivem Abbild nochmal verstärkt. In Doppelung der hintereinander gestaffelten, bedruckten Glasplatten ergeben sich hingegen Verschiebungen sowie stärkere räumliche Kontraste. Werden Kupfer- und Glasplatten kombiniert und hintereinander montiert, ist der Höhepunkt der Effektmaximierung erreicht – nicht mehr nur diaphan, sondern beinahe erhaben-ehrfürchtig erstrahlen die Wolken hier. Trotz ihrer zarten Maße und Ausformungen, fühlen wir uns ihnen gegenüber, je nach Gefühlslage, hineinversetzt in ein invertiertes Mysterium tremendum bzw. ein Mysterium fascinosum – ein Erschaudern oder Entzücken, sprich: Affekte, als Ursache für höhere Dinge.

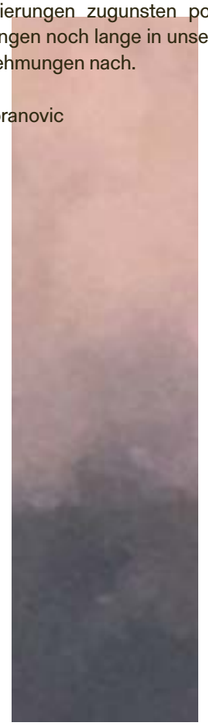
> I opened my eyes and saw the cloud. And
> saw that nothing was perceptible unless I
> was held at a distance from it by an almost
> palpable density. And that I saw it and
> did not see it. Seeing it all the better for
> remembering the density of air remaining
> in between.[4]

Braucht es oft eine intensive Beschäftigung mit und Nähe zu den Dingen, erscheint eine Distanz zu ihnen das notwendige Gegengewicht dieses Balanceaktes. Das sensitive Herantasten an und Navigieren des Dazwischenliegenden wird in der jüngsten Werkserie „Void Volume – Anthropocene Blues“ durch die Figur der Frau mit Wetterballon verkörpert. Wetterballons werden in der Meteorologie als Transportvehikel für Messgeräte und Sonden verwendet, um vor allem die Windrichtung und den Wolkenstand zu bestimmen. Mit Helium oder Wasserstoff gefüllt und aus einer sensiblen Gummihaut bestehend, wird die essenzielle Funktion dieser artifiziellen Himmelskörper – das Tragen – hier verdoppelt: Koren gleich, die den Wettergöttern eine Votivgabe darreichen wollen, entsenden die Frauen in Elisabeth Schmirls Arbeiten die weißen Sphären. Anders als ihre antiken Vorgängerinnen sind die Zeitgenossinnen jedoch keine Dienerinnen einer patriarchal gestalteten Fortschrittsgesellschaft. Männer fehlen in den Darstellungen bewusst, sind es doch Frauen, die zwischen Erde und Himmel, Solidem und Gasförmigem, Kultur und Natur vermitteln – eine Emanzipation aus den Strukturen der bisherigen neokapitalistischen Welt, die sich auch in den Untertiteln spiegelt: „Climate grief? A fierce tenderness toward the destruction of our world?“, „Nothing not held hostage by the hand of man; to save our world?“, „Why don’t people ‚look up‘? In other words, why do they almost blindly do things that are counter to their well-being or survival?“, “My love for you sings for you, world”. Zugleich erreicht die metaphysische wie reale Vermessung des Immateriellen in dieser Serie ihren Kulminationspunkt.

Epilog

Elisabeth Schmirl gelingt es, in ihren auf den ersten Blick unschuldig wirkenden Arbeiten ein ganzes Spektrum an kritischem Willen zu eröffnen: Sei es ein Nachdenken über die Klimakrisen und den damit verbundenen philosophisch-gesellschaftlichen Umgang mit dem Anthropozän, die politische Frage der Stellung der Frau*, die ästhetische Formulierung einer Präsenz der Dinge oder das Aufzeigen alternativer Möglichkeiten, aktivistisch zu arbeiten. Es ist ein stets respektvoller Umgang mit den gefundenen und aufbereiteten Ressourcen, der dem Ganzen zu Grunde liegt. Denn nicht das Ereignis, das Objekt oder die Erinnerung daran sind entscheidend, sondern die Art und Weise der Auseinandersetzung mit und zwischen ihnen. Bei Elisabeth Schmirl bedeutet das mitunter, universell anstelle von subjektiv-biografisch zu agieren, neuro-soziologisch statt rein historisch, relational anstatt singularisierend. Sie lädt Kontingenz in ihren Prozess ein, in einer Geste, die uns außerhalb des Anthropozentrischen führt, außerhalb der rationalen Wirkstätte und des Einflusses des Menschen. Mit und in ihren Arbeiten werden Kategorisierungen zugunsten poetischer Setzungen überbrückt und klingen noch lange in unseren individuellen wie kollektiven Wahrnehmungen nach.

Andrea Kopranovic



Prolegomenon

Reverberations are triggered by radical events. As the immaterial vocal body of these events they vibrate irreversibly and indefinitely through the sedimentary layers of the past, the ephemeral present and through contingent future spaces. Their actions become perceptible by means of the very presence of things. They are preserved in collective and individual mnemes – as the ability to store information in memory and to interrelate it with other memories. What is decisive, however, is not the materiality of objects or memories themselves, but how they are handled: What to do with the many-voiced reverberations of events, large and small?

Elisabeth Schmirl has found a conceptual approach to this question. Her modes of action reveal themselves in the process. Similar to the continuous reflection of the reverberations, the artist succeeds in making her ongoing interest in aesthetical, socio-political and ecological questions visible through different emphases in her works and agendas. The process is thereby given observational and directional agency. It provides the basis for heuristic findings and processes of intuitive sorting, thus confronting capitalist maximization systems critically. The results of artistic reactions to what is found are to be understood cartographically, in a disposition of spaces for action that is neither use-oriented nor narrating, but activist.

Cartography always involves surveying; but how can immaterial things or the void be surveyed? In the works of Elisabeth Schmirl we encounter an abundance of motifs that can be regarded as representative of such a quantifiable void. They have been gathered from numerous archives, taken from their original context and relocated. Referring to a concept proposed by feminist theorist* and physicist* Karen Barad, objects as well as phenomena emerge through intra-actions, a process that is not limited to the Anthropocene. Intra-actions are contingent practices of entanglement and differentiation and form one of the bases of quantum theory.[1] Understood as creative as well as constantly evolving powers, they can be experienced directly in the processua and performative spaces that precede, nourish, and result in Elisabeth Schmirl's works.

Meteora

Clouds form the unifying element in Elisabeth Schmirl's three series of works "Luminous Clouds" (2017–2020), "Vanishing Point" (2019–2020), and "Void Volume – Anthropocene Blues" (2021). They are both protagonists and antagonists – depending on their chemical and atomic composition and their metaphorical character. What is common to storm and smoke clouds as well as to cottonwool and haze clouds, besides their substantial, aerosol nature, is the blurriness of their manifestations. The artist condenses this permanent volatility in the photographic/graphic works whose image carriers fade or even disappear entirely over time due to the materials used. The depicted clouds and weather phenomena are traces of future potentials not wanting to intervene in any direction. They are part of the meteora (ancient Greek μετέωρος / metéōros – "in suspension"), celestial phenomena suspended in the air, and thus simultaneously of a weighty fullness as well as of a weightless void. Their existence offers a place for unpredictable occurrences.

White. Immense spaces. White, a rush of breath. Be swift, marry this breath. Remain in it. Make haste. Let it not abandon me. Let me not turn from it. Be swept up: my song.[2]

Let's start at 0 – the threshold between dissolution and exit. "Vanishing Point" is the title of a completed series of about a dozen diazotypes (whiteprints) that live a dynamic existence as "mutable one-offs." This hints at the unstable light resistance of the printing process, the result of which is in danger of discolouration due to continuous reactions with oxygen without conservation measures. The evident aging and dissolution of the prints is one aspect of the eponymous idea of ephemera. We encounter collapsing factory chimneys, steam from massive eruptions of massive eruptions, oceanic storms and floods, but also seemingly delicate light over mountains, lakes, and in the sky. Some works are subtitled "Die Himmlischen und die Irdischen (The Celestials and the Terrestrials)", a pointed reference to the liminal boundary of the horizon line. Others anticipate the moment of catastrophe with their title – "Devant nous le déluge". All find their point of departure in an intuitive poetic selection of images from databases such as NOAA (National Oceanic and Atmospheric Association, USA). The selection is a kind of misappropriation in which a sensorium of new data is obtained. After all, in their subjectivization, these fulfil the necessity of freeing us from scientific-objective regulations – a freedom that opens up fields of action for rearticulations and teaches us to understand the point of dissolution as a fruitful pivot.

Between us, with open bodies, the sky was a luminous cloud. And I was changed into a cloud. Not in ecstasy nor dissipated into the air, but a body animated throughout. Living and aroused in each part of my flesh.[3]

The "Luminous Clouds" glow threefold – from the inside in the light of their surroundings and through the space between their superimpositions. They are radiant bodies through and through, and seem to hold their breath between transcendence and immanence. They are carried by gestures of permutation as well as percolation – their layers never fully blending or percolating but retaining their autonomy in union. Within this series, Elisabeth Schmirl works with water transfer prints that she applies either to glass or to wafer-thin copper or aluminium plates. If the image carrier is made of aluminium, it looks like a piece of paper that has been carelessly crumpled only to be carefully reprocessed later. The irregular folds cast a pattern that further intensifies the blurring between the real image and its fictitious likeness. On the other hand, when the printed glass plates, which are staggered one behind the other, are doubled, there are shifts as well as strong spatial contrasts. When copper and glass plates are combined and fitted one behind the other, the effect of maximization is reaching its climax – the clouds no longer shine diaphanously but almost sublimely. Despite their delicate dimensions and shapes, we feel, depending on our emotional state, immersed in an inverted Mysterium tremendum or Mysterium fascinosum – a shuddering or rapture, i.e. affects, as the reason for higher things.

I opened my eyes and saw the cloud. And saw that nothing was perceptible unless I was held at a distance from it by an almost palpable density. And that I saw it and did not see it. Seeing it all the better for remembering the density of air remaining in between.[4]

If intensive preoccupation with and proximity to things are often needed, a distance to them seems to be the necessary counterweight of this balancing act. The sensitive approach to and navigation of the in-between is embodied in the most recent series of works, "Void Volume – Anthropocene Blues", by the figure of the woman with a weather balloon. Weather balloons are used in meteorology as transport vehicles for measuring instruments and sensors, primarily to determine wind direction and cloud levels. Filled with helium or hydrogen and consisting of a sensitive rubber skin, the essential function of these artificial celestial bodies – to carry something – is doubled here: like korai who want to present a votive offering to the weather gods the women in Elisabeth Schmirl's works dispatch white spheres. Unlike their ancient predecessors, however, these contemporary women are not servants of a patriarchally structured progressive society. Men are deliberately absent from the depictions; after all, it is women who mediate between earth and sky, solid and gaseous, culture and nature – an act of emancipation from the structures of the formerly neo-capitalist world which is also reflected in the subtitles: "Climate Grief? A Fierce Tenderness towards the Destruction of Our World?", "Nothing Not Held Hostage by the Hand of Man; to Save Our World?", "Why don't People 'Look Up'? In Other Words, Why Do They Almost Blindly Do Things that Are Counter to Their Well-being or Survival?", "My Love for You Sings for You, World." At the same time, the metaphysical and real measurements of the immaterial culminates in this series.

Epilogue

Elisabeth Schmirl succeeds in opening up a whole spectrum of critical thought in her works, which, at first glance, seem innocent: Be it a reflection on climate crisis and a philosophical and social approach to the Anthropocene, the political question of the position of women*, the aesthetic formulation of a presence of things or the pointing out of alternative ways of working to work as an activist. It is an always respectful treatment of the found and processed resources that underlies it all. For it is not the event, the object or the memory of it that is decisive, but the way we deal with them and in between them. In Elisabeth Schmirl's work, this sometimes means acting on a universal rather than a merely subjective, biographical level, neuro-sociologically instead of purely historically, relationally instead of singularizing. She invites contingency into her process in a gesture that takes us outside the anthropocentric, outside the rational agency and influence of humans. With and in her work, categorisations are crossed in favour of poetic posits which continue to reverberate in our individual and collective perception for a long time.

Literatur / Literature

1 Karen Barad, What Is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice, (Ostfildern, 2012), dOCUMENTA (13), 100 Notes – 100 Thoughts, No. 099), 4–17; here 7–8.

2 Luce Irigaray, Elemental Passions, translated from the French by Joanne Collie and Judith Still, (New York/London, 1992, 7).

3 Ibid. 99.

4 Ibid. 105.

Anamnesis bedeutet Erinnerung oder Reminiszenz, die Sammlung und Wiedererinnerung dessen, was verloren, vergessen oder ausgelöscht wurde. Es geht also um das ganz Alte, um das, was uns zu dem gemacht hat, was wir sind. Aber Anamnesis ist auch eine Arbeit, die ihren Gegenstandsbereich verwandelt und immer wieder etwas Neues hervorbringt.

Anamnesis means remembrance or reminiscence, the collection and recollection of what has been lost, forgotten or effaced. It is therefore a matter of the very old, of what has made us who we are. But anamnesis is also a work that transforms its subject, always producing something new.

Aus der Reihe / From the
Series Luminous Clouds

Aus der Reihe / From the
Series Luminous Clouds

Aus der Reihe / From the
Series Luminous Clouds

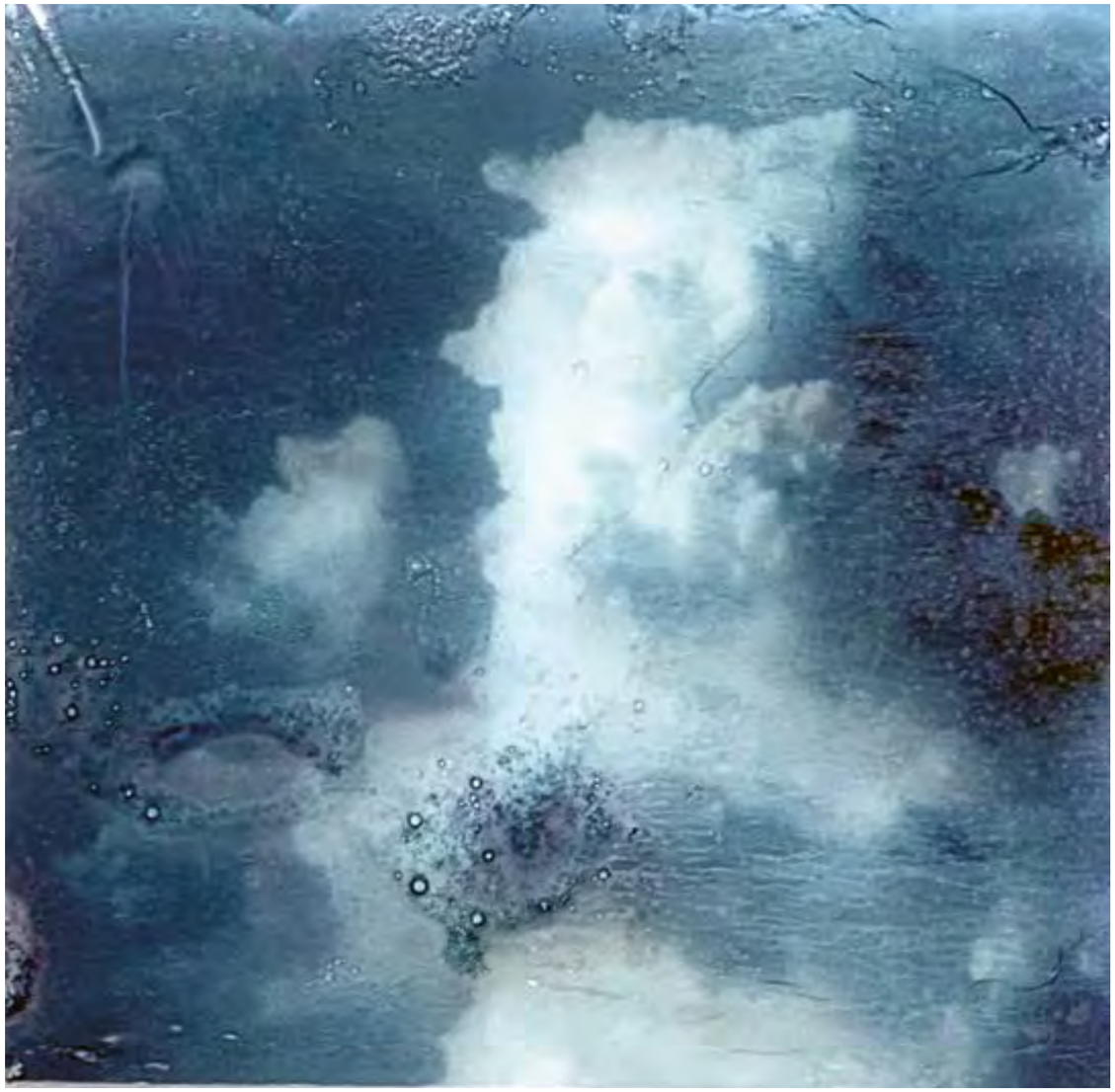
Aus der Reihe / From the
Series Luminous Clouds

Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point



Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

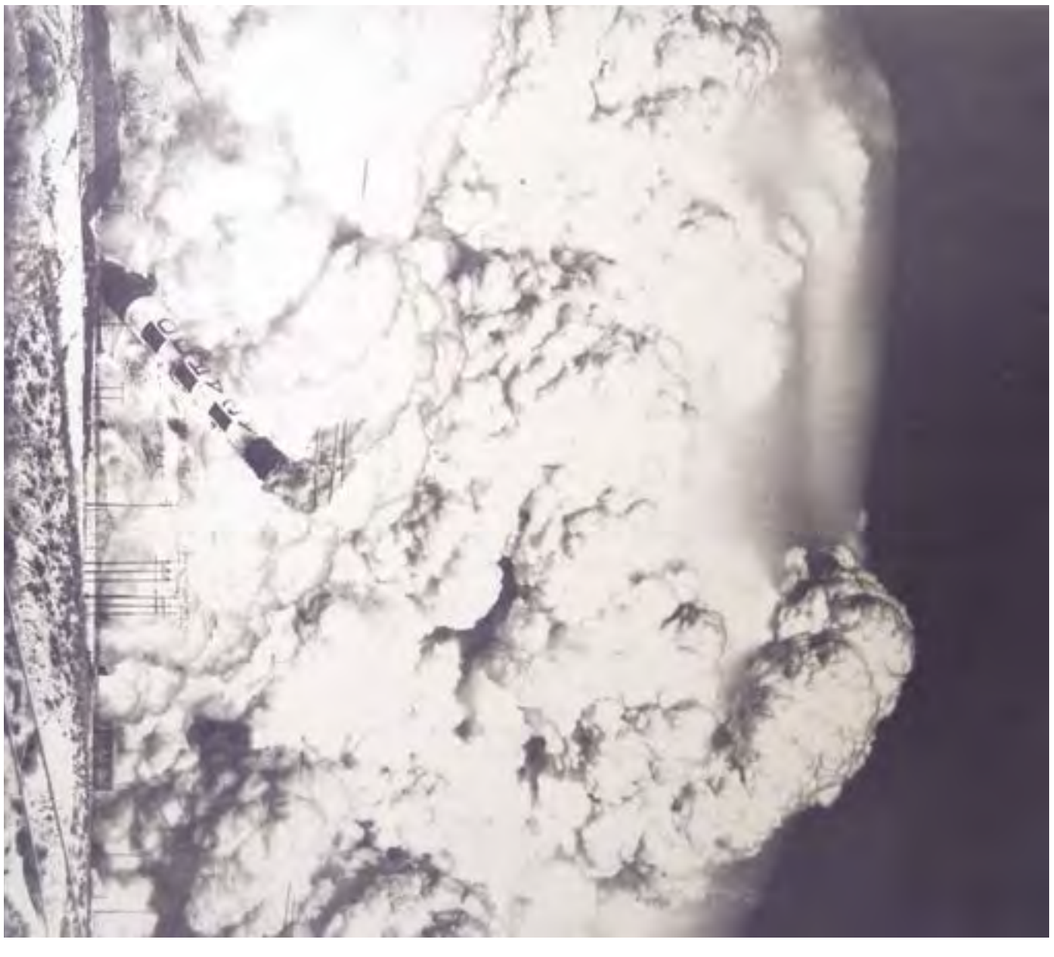
Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Alles prüfe der
Mensch, sagen die
Himmlischen,
Dass er, kräftig ge-
nährt, danken für
alles lern,
Und verstehe die
Freiheit,
Aufzubrechen, wohin
er will,
Das ist das Angebot
der Stunde.

Aus ein und demselben Material (dem Alltäglichen) können wir verschiedene Versionen der Wirklichkeit hervorbringen.

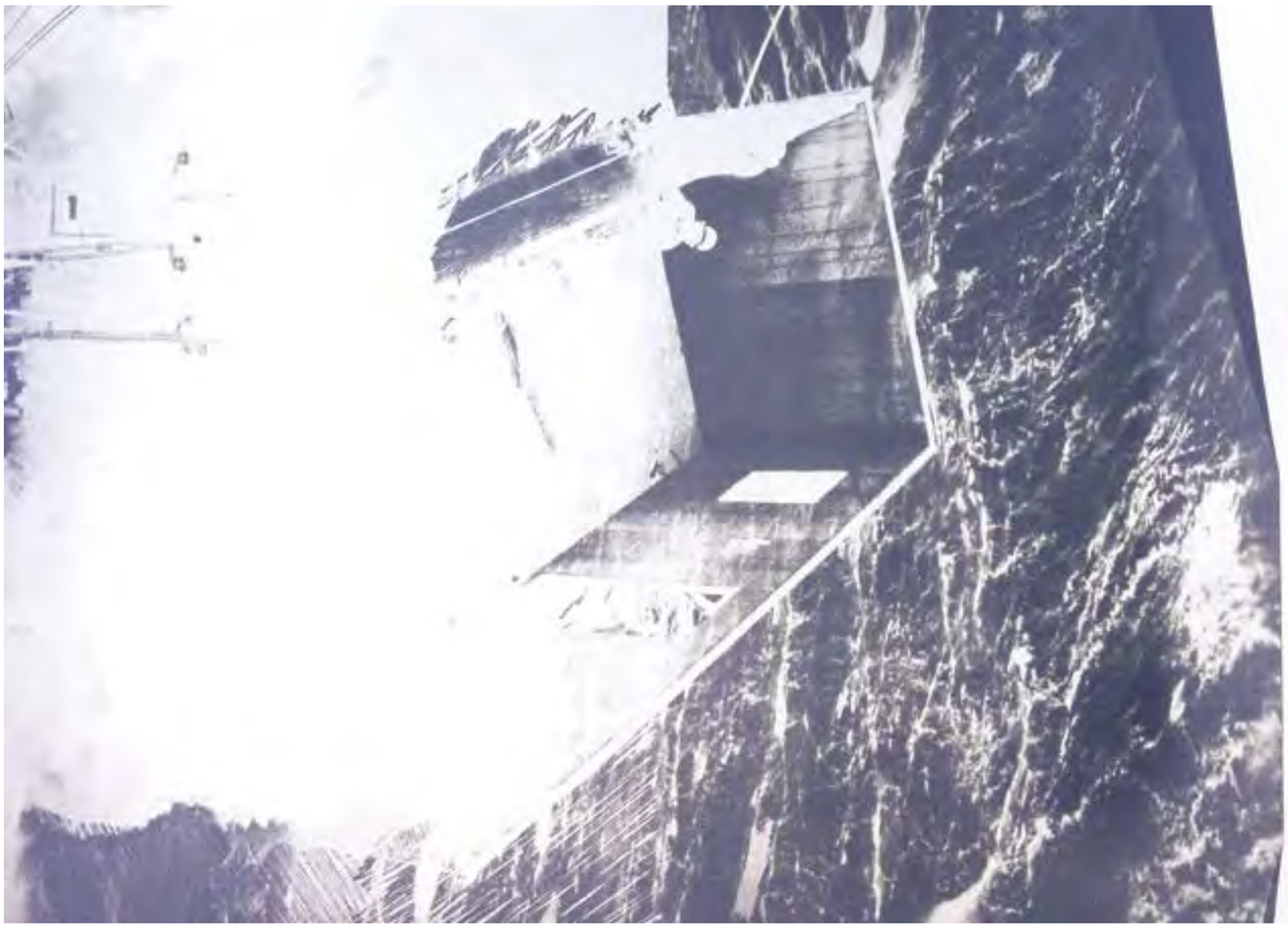
From the same material (the everyday), we can produce different versions of reality.

Aber es ist nicht die einzige Möglichkeit, um Welt zu verstehen und Vorstellungen von anderen Welten zu entwickeln. / But it is not the only way of understanding the world and forming ideas about other worlds.
Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point



Ich setzte meinen Fuß in die Luft und sie trug. /
I placed my foot in the air and it carried.
Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point

Fragmente, die nichts verkünden, keine Fragen stellen, keine Aussagen treffen – an nichts gerichtet sind, außer an sich selbst. / Fragments that declare nothing, ask no questions, make no statements – addressed to no one but themselves.
Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point

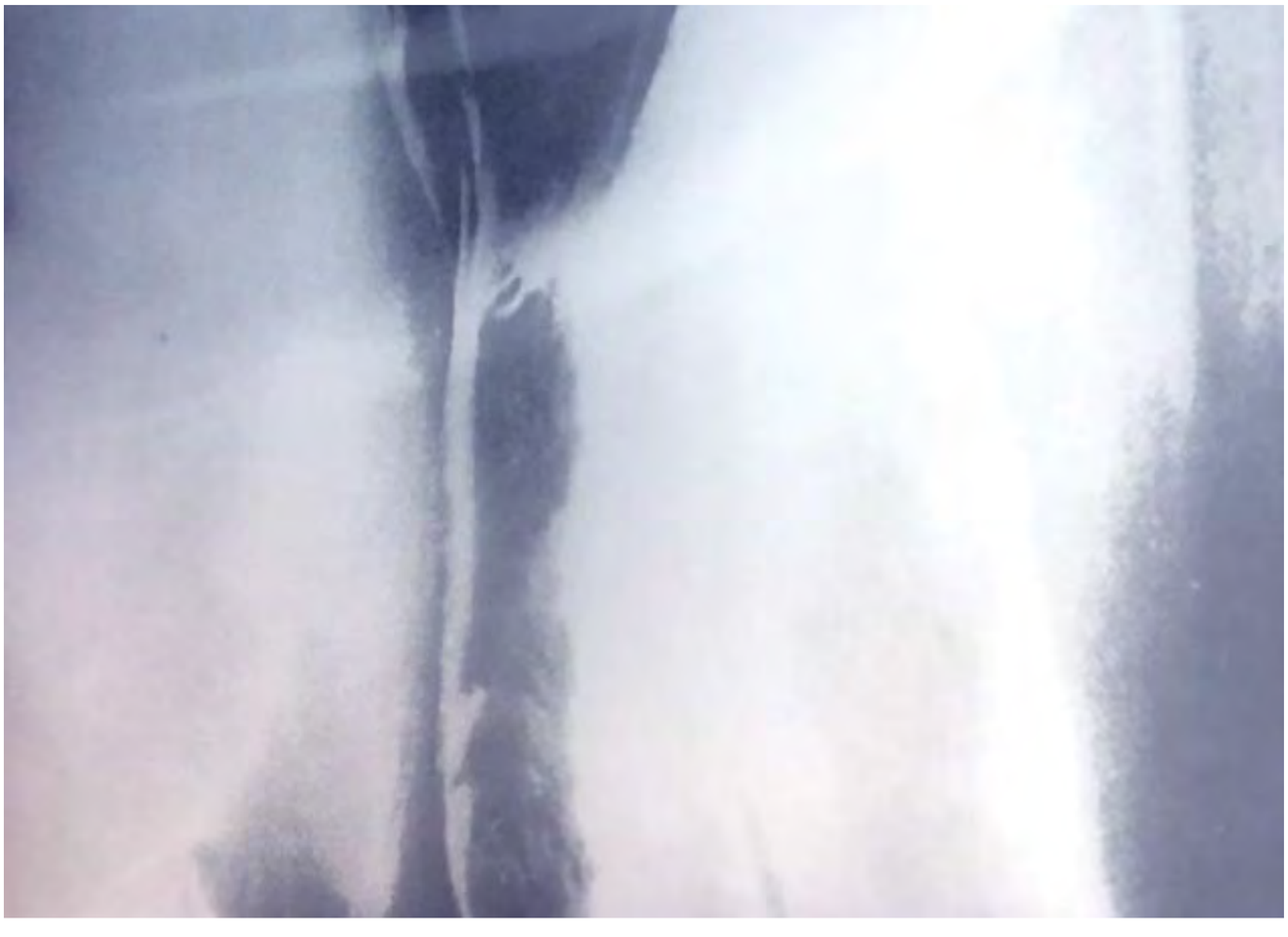


Ihre Bedürfnisse waren größer als ihre Wünsche. Ihre Wünsche waren größer als ihre Möglichkeiten. Nichts zu tun, um ihre Art zu retten, bedurfte der Mithilfe aller. / Their needs were greater than their desires. Their desires were greater than their capabilities. Doing nothing to save their species required the collaboration of all.
Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Ein sichtbarer Körper aus sehr feinen, in der Atmosphäre schwebenden Wassertröpfchen / A visible body of very fine water droplets suspended in the atmosphere
Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point



Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point

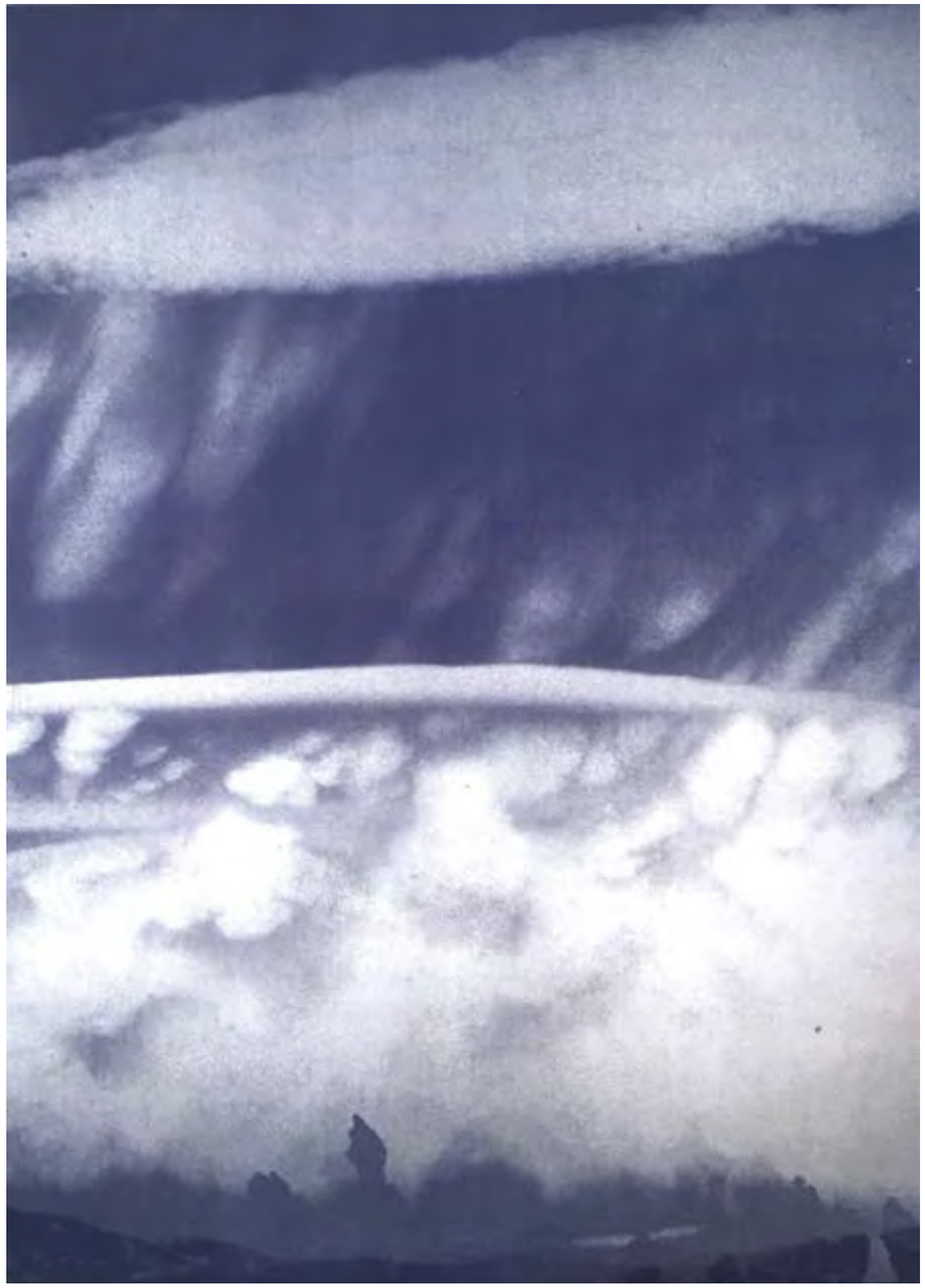
Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point

Der Morgen kommt, ob man den Wecker stellt oder nicht. / Morning comes, whether you set the alarm or not.
Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point



Aus der Reihe / From the Series Vanishing Point

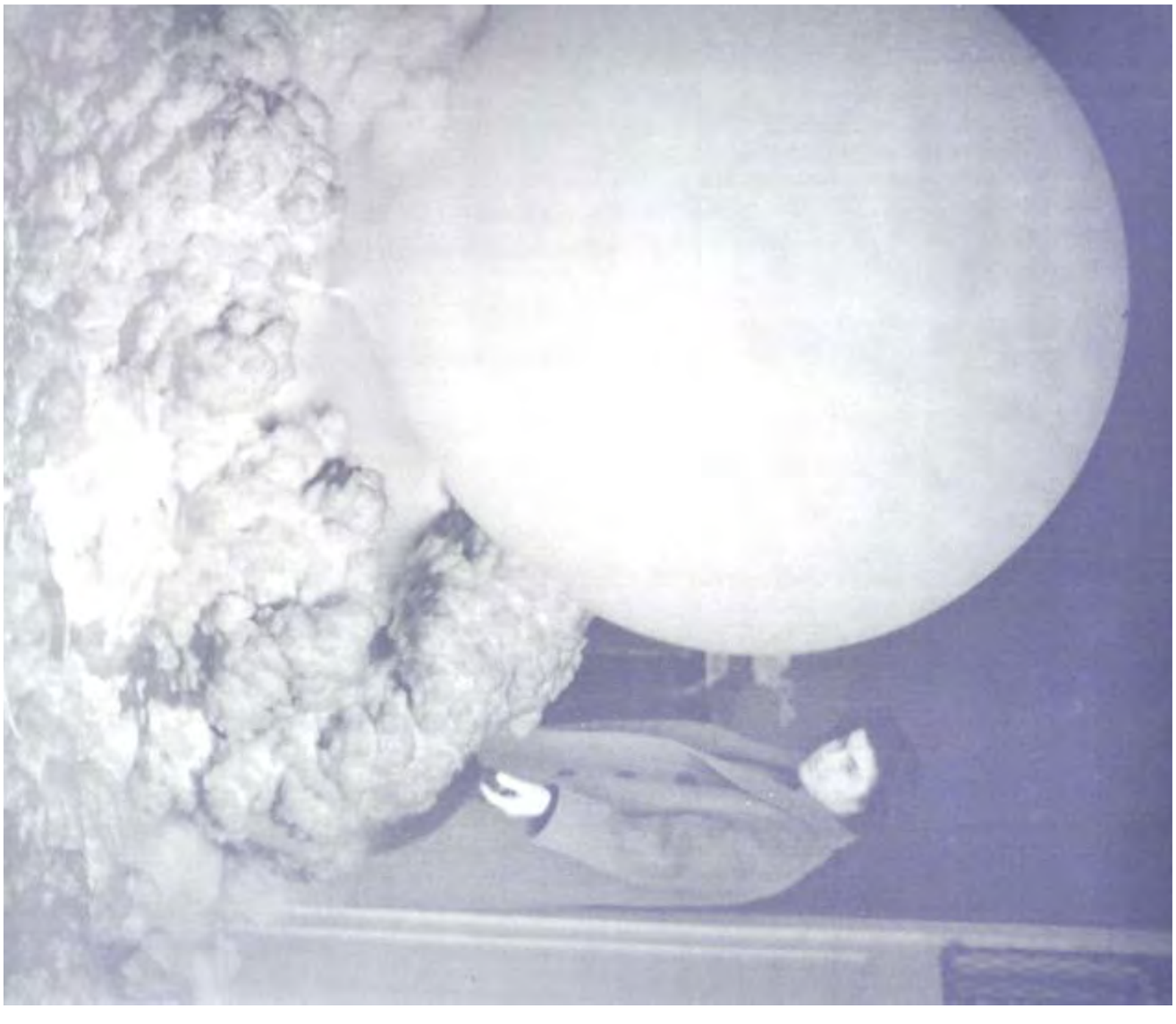
Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

Aus der Reihe / From the
Series Vanishing Point

What would you do if you were not afraid?

Was würdet ihr tun, wenn ihr keine Angst hättet?

Warum „blicken" die Menschen nicht „auf"? Mit anderen Worten, warum tun sie fast blindlings Dinge, die ihrem Wohlbefinden oder ihrem Überleben zuwiderlaufen? /
Why don't people ‚look up'? In other words, why do they almost blindly do things that are counter to their well-being or survival?
Aus der Reihe / From Anthropocene Blues – Void Volume



Nichts, was nicht von der Hand des Menschen als Geisel gehalten wird;
Um unsere Welt zu retten?
/ Nothing not held hostage by the hand of Man;
To save our world?
Aus der Reihe / From Anthropocene Blues – Void Volume

Alles muss uns am Herzen liegen. / All things must be close to our hearts.
Aus der Reihe / From Anthropocene Blues – Void Volume

Vor uns die Sintflut /
Devant nous le déluge
Aus der Reihe / From
Anthropocene Blues –
Void Volume

Klimatrauer? Eine er-
bitterte Zärtlichkeit im
Angesicht der Zerstörung
unserer Welt? / Climate
grief? A fierce tenderness
toward the destruction of
our world?
Aus der Reihe / From
Anthropocene Blues –
Void Volume

Vorbeugen ist besser als Nachbessern / Il vaut mieux prévenir que guérir
Aus der Reihe / From Anthropocene Blues – Void Volume

Was sich gleicht, das findet sich / Qui se ressemble s'assemble
Aus der Reihe / From Anthropocene Blues – Void Volume

Meine Liebe für dich singt zu dir, Welt. / My love for you sings for you, world. Aus der Reihe / From Anthropocene Blues – Void Volume

Im Dunkel eine sich aufdrängende Wahrscheinlichkeit / In the shadow a looming possibility
Aus der Reihe / From Anthropocene Blues – Void Volume

Wir träumen Nachbildungen von uns selbst: zerbrechliche, kaputte, roboterhafte Gedankenkugeln. / We dream replicas of ourselves: fragile, broken, robotic thought-bubbles.
Aus der Reihe / From Anthropocene Blues – Void Volume

Seite 4–5
Detail: Aus der Reihe / From the Series Luminous Clouds, S. 15

Seite 6–11
Die schwindende Leere beleuchten / Illuminating the Dwindling Void, Andrea Kopranovic, 2023

Seite 12
Graham Harmany, Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics, 2009

Seite 14
2020, Aus der Reihe Luminous Clouds, Waterslide, Glasplatte, 0.1 mm Kupferblech, Rahmenobjekt, 33 x 43 cm / From the Series Luminous Clouds, waterslide, glass plate, 0.1 mm copper sheet, framed object, 12.9 x 16.9 in

Seite 15
2020, Aus der Reihe Luminous Clouds, Waterslide, Glasplatte, 0.1 mm Kupferblech, Rahmenobjekt, 33 x 43 cm / From the Series Luminous Clouds, waterslide, glass plate, 0.1 mm copper sheet, framed object, 12.9 x 16.9 in

Seite 16
2020, Aus der Reihe Luminous Clouds, Waterslide, Glasplatten, Rahmenobjekt, 33 x 43 cm / From the Series Luminous Clouds, waterslide, glass plates, framed object, 12.9 x 16.9 in

Seite 17
2020, Aus der Reihe Luminous Clouds, Waterslide, Glasplatte, 0.1 mm Kupferblech, Rahmenobjekt, 33 x 43 cm / From the Series Luminous Clouds, waterslide, glass plate, 0.1 mm copper sheet, framed object, 12.9 x 16.9 in

Seite 18
2020, Aus der Reihe Vanishing Point, Waterslide, Glasplatte, Diazotypie, Rahmenobjekt, 33 x 43 cm / From the Series Vanishing Point, waterslide, glass plate, whiteprint, framed object, 12.9 x 16.9 in

Seite 19
2020, Aus der Reihe Vanishing Point, Waterslide, zwei Glasplatten, Rahmenobjekt, 33 x 43 cm / From the Series Vanishing Point, waterslide, two glass plates, framed object, 12.9 x 16.9 in

Seite 20
2020, Aus der Reihe Vanishing Point, Waterslide, zwei Glasplatten, Rahmenobjekt, 33 x 43 cm / From the Series Vanishing Point, waterslide, two glass plates, framed object, 12.9 x 16.9 in

Seite 21
2020, Aus der Reihe Vanishing Point, Waterslide, zwei Glasplatten, Rahmenobjekt, 33 x 43 cm / From the Series Vanishing Point, waterslide, two glass plates, framed object, 12.9 x 16.9 in

Seite 22
2020, Aus der Reihe Vanishing Point, Waterslide auf zwei Glasplatten, Rahmenobjekt, je 33 x 43 cm / From the Series Vanishing Point, waterslide, two glass plates, framed object, 12.9 x 16.9 in each

Seite 23
2020, Aus der Reihe Vanishing Point, Waterslide auf zwei Glasplatten, Rahmenobjekt, je 33 x 43 cm / From the Series Vanishing Point, waterslide, two glass plates, framed object, 12.9 x 16.9 in each

Seite 25
2020, Aus der Reihe Vanishing Point, Waterslide auf zwei Glasplatten, Rahmenobjekt, je 33 x 43 cm / From the Series Vanishing Point, waterslide, two glass plates, framed object, 12.9 x 16.9 in each

Seite 26–27
2022, Vanishing Point, one artist – one minute, Stadtgalerie Lehen

Seite 28
Das ist das Angebot der Stunde. Friedrich Hölderlin, 1770–1843

Seite 29
Nicolas Bourriaud, Postproduction, Culture as a Screenplay: How Art Reprograms the World, 2002

Seite 30
2019, Aber es ist nicht die einzige Möglichkeit, um Welt zu verstehen und Vorstellungen von anderen Welten zu entwickeln. Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / But it is not the only way for understanding the world and forming ideas about other worlds. From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 31
2019, Ich setzte meinen Fuß in die Luft und sie trug. Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / I placed my foot in the air and it carried. From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 32
2019, Fragmente, die nichts verkünden, keine Fragen stellen, keine Aussagen treffen – an nichts gerichtet sind, außer an sich selbst. / Fragments that declare nothing, ask no questions, make no statements – addressed to no one but themselves. From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 33
2019, Ihre Bedürfnisse waren größer als ihre Wünsche. Ihre Wünsche waren größer als ihre Möglichkeiten. Nichts zu tun, um ihre Art zu retten, bedurfte der Mithilfe aller. Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / Their needs were greater than their desires. Their desires were greater than their capabilities. Doing nothing to save their species required the collaboration of all. Aus der Reihe Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 34
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 35
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 36
2019, Aus der Reihe Vanishing Point – Aus sehr feinen, in der Atmosphäre schwebenden Wassertröpfchen, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / A visible body of very fine water droplets suspended in the atmosphere, From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 37
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 38
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 39
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 40
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 41
2019, Der Morgen kommt, ob man den Wecker stellt oder nicht. Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / Morning comes, whether you set the alarm or not. From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 42
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 43
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 44
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 45
2019, Aus der Reihe Vanishing Point, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 46–47
2019, Installationsansicht / Installation View, Galerie Sophia Vonier

Seite 50
2019, Warum „blicken" die Menschen nicht „auf"? Mit anderen Worten, warum tun sie fast blindlings Dinge, die ihrem Wohlbefinden oder ihrem Überleben zuwiderlaufen? Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / Why don't people ‚look up'? In other words, why do they almost blindly do things that are counter to their well-being or survival? From the Series Anthropocene Blues – Void Volume, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 51
2021, Nichts, was nicht von der Hand des Menschen als Geisel gehalten wird; Um unsere Welt zu retten? Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / Nothing not held hostage by the hand of Man; To save our world? From the Series Anthropocene Blues – Void Volume, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 52–53
2019, Alles muss uns am Herzen liegen. Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / All things must be close to our hearts. From the Series Anthropocene Blues – Void Volume, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 54
2019, Vor uns die Sintflut – Devant nous le déluge. Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / Devant nous le déluge. From the Series Anthropocene Blues – Void Volume, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 55
2019, Klimatrauer? Eine erbitterte Zärtlichkeit im Angesicht der Zerstörung unserer Welt? Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / Climate grief? A fierce tenderness toward the destruction of our world? From the Series Anthropocene Blues – Void Volume, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 56
2019, Vorbeugen ist besser als Nachbessern. Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / Il vaut mieux prévenir que guérir. From the Series Anthropocene Blues – Void Volume, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 57
2019, Was sich gleicht, das findet sich. Qui se ressemble s'assemble. Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / Qui se ressemble s'assemble. From the Series Vanishing Point, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 58 – 59
2019, Meine Liebe für dich singt zu dir, Welt. Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / My love for you sings for you, world. From the Series Anthropocene Blues – Void Volume, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 60
2019, Im Dunkel eine sich aufdrängende Wahrscheinlichkeit. Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / Inside the shadow a looming possibility. From the Series Anthropocene Blues – Void Volume, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 61
2019, Wir träumen Nachbildungen von uns selbst: zerbrechliche, kaputte, roboterhafte Gedankenkugeln. Aus der Reihe Anthropocene Blues – Void Volume, Diazotypie, veränderliches Unikat, gerahmt, 123 x 93 cm / We dream replicas of ourselves: fragile, broken, robotic thought-bubbles. From the Series Anthropocene Blues – Void Volume, whiteprint, changeable unicum, framed, 48.4 x 36.6 in each

Seite 62 – 62
2022, Die Transformation des Bildes, Atterseehalle, Ausstellungsansicht / Exhibition View

#STOP
WATCHING

Sag, bin ich politisch genug?, 2016 (Seite 94–95) stellt offensiv die Frage nach der politischen Relevanz der eigenen künstlerischen Arbeit. Wie in vielen ihrer Arbeiten schichtet Elisabeth Schmirl Fotografien in mehreren Bildebenen, in diesem Fall verschwimmt der Hintergrund fast schon – ohne den Titel wäre da nur eine Person zu sehen, die fragend dasteht. Dabei scheint bei diesem wie auch bei anderen Drucken die Art und Weise der Kombination und Überlagerung für die Bildaussage viel relevanter zu sein. Angesichts von Themen wie Erinnerung und Zukunft, Protest und Politik, die in Elisabeth Schmirls Titeln anklingen, angesichts der Fragen, die ich mir beim Ansehen der Arbeiten stelle, bin ich aber stets versucht, nach dem großen Zusammenhang zu fragen: Was können diese Arbeiten konkret politisch bedeuten oder erreichen? Welche Funktion hat Kunst, die nicht Aktivismus ist, in einem globalen Zusammenhang, in dem wir zeitgenössischen künstlerischen Arbeiten mit der Erwartung begegnen, eine Aussage zu konkreten Problemen zu treffen oder Position zu beziehen? „Sag, bin ich politisch genug?" habe ich mich auch oft genug gefragt, wenn ich über die Implikationen von Kunstwerken nachdenken und schreiben muss. Vielleicht – oder hoffentlich – ist das eine allgegenwärtige Selbstkritik, die einhergeht damit, teilzuhaben am Feld zeitgenössischer Kunst, vielleicht aber nur das eigene Unbehagen, dass diese Frage oft nur wegen dieser Erwartungshaltung gestellt wird. Aber was, außer den Titel dieser Arbeit, außer der offensichtlich vorhergegangenen Selbstreflexion der Künstlerin, hat das mit der Form von Elisabeth Schmirls Bildproduktion zu tun? Muss ihre Kunst denn politisch sein?

Ohne Frage zementieren Bilder die Wahrnehmung unserer Welt und Geschichte – sind deshalb Manipulation unterworfen, vermögen aber auch Hilfe zu bieten bei der Suche nach Wahrheit und Authentizität. Schmirls Bilder entstehen aus Archivsuchen und Internetrecherchen. Viele Ebenen legen sich dabei übereinander – nicht aber Bilder, die wir bereits aus den Medien kennen, welche Wiedererkennungswert haben und in den BetrachterInnen triggern, dass es hier um etwas Bekanntes geht, das mit einem medialen Bild verknüpft ist. Es sind oft abstrakte Themen wie die Online-Bildersuche nach dem Ich oder willkürliche Assoziationsketten, die zu Onlinecommunities führen, die Schiffswracks dokumentieren. Jegliche Bildkompetenz stößt hier auf ein dead end, das Ausgangsmaterial aus den allgegenwärtigen Bilderfluten überlagert sich so, dass es auch für Algorithmen, die Übereinstimmungen mit online verfügbaren Dateien feststellen, schwierig bis unmöglich wird, die Ausgangsbilder zu identifizieren. Was gibt es also zu sagen über Bilder, die verschleiern, woher sie kommen? Konstituieren sie eine eigene Vergangenheit oder Geschichtswahrnehmung – oder sind sie bloß eine Ästhetisierung der digitalen Bilderflut?

Der Titel der Serie Komorebi scheint, wenn ich auf diese Weise über Bilder nachdenke, als sollte er irreführend sein, als sollte er verbergen, dass es der Künstlerin um mehr geht als bloß diese Lichtstimmung zu beschreiben, die das Lehnwort aus dem Japanischen für die kitschige, unendlich oft fotografisch festgehaltene Idee von Licht, das durch die Äste und Blätter eines Baumes fällt, bezeichnet. Gut, dass Komorebi das nicht reproduziert. So sehen wir in Dismantling the Lion Cage – In the Context of Uncertainty, 2014 (Seite 158–159) ein Kind in einem Kleid, das sich eine weiße Hasenmaske vors Gesicht hält, nur die langen Haare blitzen hervor. Dahinter vier brüllende Löwen, die auf treppenartigen Gestellen der jungen Person zugewandt sind. Die hinteren beiden will ich nur in dieser Kombination als Löwen erkennen, an der Stelle des Kopfes ist ein Teil des Bildes besonders verschwommen. Das lenkt den Blick auf die Segmentierung der Arbeit: einzelne, sich voneinander absetzende Rechtecke, die unterschiedliche Bearbeitung erkennen lassen. Die Farbigkeit changiert von Schwarz-Weiß zu Schattierungen von Rot und Rosa bis zu Elementen, die ins Hellblaue gehen. Die variierende Farbsättigung und die aus der Bearbeitung resultierenden unterschiedlichen Lichtstimmungen und Grade der Verschwommenheit deuten den titelgebenden Komorebi-Effekt der Serie an. Sie lösen bei mir aber etwas anderes aus als verträumtes Eintauchen in die Bildwelt: Die einzelnen Elemente, die ich erkennen kann, ihre Kombination und die Verunsicherung, ob das Bild ursprünglich zusammengehört, welche Details davon schon gemeinsam fotografiert wurden und was dabei Collage ist. Sicherlich ist diese Art der Verunsicherung vor dem Hintergrund bearbeiteter Bilder auf Social Media eine ganz andere: Es scheint weder um die Idealisierung des Bildes noch um seine Manipulation zu gehen. Es ist nicht das Unbehagen, das davon oft hervorgerufen wird. Es ist die gänzliche Unsicherheit, woher das Bild kommt, was ich überhaupt darauf sehe.

Wie kann ich unsicher sein, was ich darauf sehe, wenn ich gleichzeitig doch die Elemente beschreiben und benennen kann?

In Group of Lions, 2014 (Seite 164) wieder Löwen auf diesen Gestellen; diesmal zentriert im Bildmittelpunkt zu einer Pyramide gestaffelt, die den Blick auf eine Arena im Hintergrund freigibt. Das Dachgebälk passt nicht zum Rest des Baus, aber ansonsten gibt es wenig Grund zur Irritation. In der Mitte der Gruppe befindet sich wieder eine Person, diesmal aber eher erwachsen, mit einer Hasenmaske. Ist es ein Motiv, das Elisabeth Schmirl so gefunden hat? Die Maske ist auf diesem Bild viel plastischer, weniger stark belichtet und fügt sich natürlicher in die Komposition ein, dennoch bleibt der Gesamteindruck verworren. Natürlich könnte es eine Postkarte mit Zirkusmotiv aus dem 18. Jahrhundert sein, und lediglich die Maske wurde ergänzt. Im Onlinearchiv der Library of Congress finde ich schlussendlich das Ausgangsbild, eine Stereoskopie von 1905,[1] auf der nur die Streifen der veränderten Belichtung sowie die Hasenmaske fehlen. Dennoch löst die Freude über diesen Fund nicht mein Unbehagen.

Es gibt noch zwei weitere Bilder, auf denen Löwen vorkommen: einmal in Viens jouer dehors – YKTTW (You know that thing where ...), 2014 (Seite 170–171): Eine junge Frau mit einem orangefarbenen Eimer über dem Kopf in einem Löwenkäfig – bis auf die Kopfbedeckung ist das Bild in Schwarz-Weiß gehalten. Sowohl die Frau als auch der Eimer wirken unwahrscheinlich, fügen sich aber harmonisch in die Achsen der Bildkomposition ein. Das letzte Bild, das mir ins Auge fällt, ist Abondance de biens ne nuit pas, 2014 (Seite 165). Der Überfluss, der laut Titel nicht schaden solle, zeigt sich in Bildern, die heute nicht mehr unbedingt mit Überfluss in Verbindung stehen: Stuck an der Wand, ein volles Bücherregal, ein eleganter Stuhl, möglicherweise Barock oder ein bestimmter Stil, den eine ExpertIn identifizieren könnte. Der abgebildete Raum ist jedenfalls voll, mittendrin steht ein Mann, der einen Löwen schultert – der Löwe ist in Farbe, das gesamte Bild fast nur in Grauabstufungen mit wenigen, zurückgenommenen Farben. Links hinten sitzt eine junge Frau in einem T-Shirt mit Aufdruck „#SELFIE", vermutlich aus Schmirls Recherche zu Selbstporträts. Die Löwen dienen bei Elisabeth Schmirl nie als Marker für Exotik, das Wilde, Fremde oder Gefährliche – oder was für Assoziationen ansonsten noch existieren. Sie sind, ebenso wie der Mix an Kleidungs- und Möbelstücken, Hinweise darauf, dass etwas an den Bildern ‚nicht stimmt', dass sie ein Unbehagen innerhalb der eigenen Bildlichkeit auslösen sollen, welches nicht einfach durch die Kenntnis der Bildquellen verschwindet.

Diese Reiterationen, die zu Überlagerungen im Werk der Künstlerin führen, passieren immer wieder. Sie zeigen, wie Themen von einer Recherche und Arbeit in die nächste fließen und betonen zwischen den Serien, wie diese jeweils auch in die Nähe der anderen rücken. Kombination von Architekturen, Autos, Kleidungsstilen usw., die ganz unterschiedliche Zeiten und Orte und Erinnerungen aufrufen, verwischen die Verweisstruktur der Fotografie. Die Allgegenwart fotografischer Reproduktion der Wirklichkeit verschwimmt in den Bildern zum Effekt, der nicht mehr die konkreten Referenzen des Gezeigten in den Vordergrund stellt. Vielmehr funktioniert jede der Arbeiten als Experiment hinsichtlich dessen, was ich als Betrachterin darin erkenne und damit verbinde. Die gefundenen Bilder aber verwandeln sich in Elisabeth Schmirls Arbeit sofort in etwas anderes. Ich will die Spur verfolgen, die für die BetrachterIn gelegt wird – spätestens mit dem Wissen über die Vorgehensweise der Künstlerin und ihren endlosen Suchen nach Material sowie der Achtsamkeit dafür, dass die Ausgangsbilder nicht zu identifizieren sind.

Die diffuse Zeitstruktur, die etwa bei Komorebi über die Vielfalt der Bildelemente betont wird, tritt bei den Stereo Images in den Hintergrund. Sie zeigen jeweils ein Sujet, die Aufmachung entspricht dabei den Doppelbildern von Stereoskopien, die durch den Trick eines leicht abweichenden Kamerawinkels zwischen den beiden Aufnahmen Raumwahrnehmung erzeugen. Die Doppelung des Bildsujets in der leichten Verschiebung für die Stereowahrnehmung mit beiden Augen – ursprünglich gedacht für einen kleinen Apparat, der einem eine dreidimensionale Wahrnehmung vorgaukelt – führt mir die inhärente Verzeitlichung der Wahrnehmung nochmals räumlich vor Augen: selbst, wo ich es nicht bemerke, ist es mir möglich, zwei Perspektiven zu synthetisieren.

In einem Text von Gottfried Boehm wird das (räumliche) Springen des Auges, die Sakkaden und Blicksprünge, welche zusammengesetzt die Wahrnehmung des Gesamtbildes ausmachen, als Zeitstruktur definiert.[2] Einzelne Elemente eines Bildes werden oft in der Beschreibung nicht eingeholt, da sie für mich immer schon in dieser vermeintlichen Gesamtwahrnehmung untergehen, erst im Zusammenhang zu einer ‚Aussage' des Bildes führen – oder eben erst die Kombination eine bestimmte Stimmung entstehen lässt. Während die Stereo Images durch die minimale Verschiebung der Perspektive diese Zeitlichkeit innerhalb der visuellen Wahrnehmung betonen, übersetzt die Serie Between Stimulus and Response – Future Recollections diesen Effekt auf die Ebene des Bildverstehens und der Kombination unterschiedlicher Ursprungsfotografien:

Die Person im Raumanzug in I feel fine. How about you?, 2016 (Seite 76) wirkt irgendwie verloren in dem Raum. Sie sitzt vor einer Wand, die ein wenig an eine Salonhängung erinnert. Die Assoziation mit Zukunft oder etwas Utopischem ist längst verblasst. Der Raumanzug passt mittlerweile viel besser in diese anachronistische Idee des Salons. In diesem mischen sich auch Bilder, die wir aus anderen von Elisabeth Schmirls Arbeiten kennen, in die Präsentation. Dieser vermeintliche Salon, wo traditionell die Kunstwerke etablierter Künstler konkurrierten, stellt vergangene Sujets der Künstlerin zur Disposition, gemeinsam mit der aus der Zeit gefallenen Figur im Raumanzug. Steht diese für eine vergangene Utopie, frage ich mich in diesem räumlichen Setting. Nehmen die vorhergehenden Arbeiten Schmirls dieselbe Funktion ein, oder dienen sie als Folie für ein Ideal, das dieser Utopie innewohnt? Der salonartige Raum als Chiffre für die unterschiedlichen Möglichkeiten und Ideale, welche Zukunftsvisionen formen. Vielleicht klammere ich mich hier nur an eine der wenigen für mich lesbaren Verweisstrukturen, an etwas, was in Kombination eben Sinn ergibt und nicht nur die Unmöglichkeit des Verstehens zeigt.

Die Bilder selbst verschleiern also nicht aktiv ihre Herkunft. Sie nehmen nur nicht teil an der Zirkulation, die Assoziationsketten, Wiedererkennen, Verlinken usw. nach sich ziehen.[3] Ökonomie und Verbreitungsmodi digitaler Bilder werden in Elisabeth Schmirls Arbeit zwar reproduziert, allerdings mit Bildmaterial, das keine weiteren Konnotationen erfordert und damit nur mehr auf diese Funktion verweist. Die Verweisstruktur ist keine, die aus einer Öffentlichkeit von (Sozialen) Medien entsteht, sondern eine, die ich selbst für mich definieren muss. So ist es nur schlüssig, dass in einem Objekt aus Future Recollections: Objects die persönlichen Erinnerungen unzugänglich bleiben. Die Diaaufnahmen der Familie der Künstlerin sind bei einem Brand zu einem dunkelbraunen Klumpen verschmolzen, der als [Zwischen mir und meinem Schatten, Erinnerungen an vergangene Tage], 2020 (Seite 213) zu einem Teil ihrer Arbeit wurde. Nur noch der kreisrunde Rand mit der Nummerierung der einzelnen Dias verweist auf den Ursprung dieses Objekts. Die Bildwelt, die auf sie selbst verweist, bleibt den Betrachterinnen verschlossen. Dort verschmelzen die eigenen Erinnerungen und damit auch die unterschiedlichen Zeitebenen zu dem, wie die eigene Zeitlichkeit konstituiert wird.

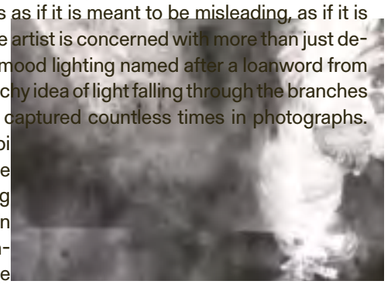
Wenn Elisabeth Schmirl daher in ihrer Arbeit mit der diffusen Kombination von Archivreferenzen und Gefundenem spielt, öffnet sie eine Betrachtungsebene für Bilder, die betont, dass die Kombination von Zeitebenen diese schon zu einem Narrativ verknüpft, die als ‚natürlich' empfundene Abfolge sich intentional oder unbewusst durch solche Konstellationen ergibt.[4] Die Ausgangsfrage der Arbeit Sag, bin ich politisch genug? scheint sich insofern über Umwege zu beantworten. Wie so oft, wenn erst komplexe Überlagerungen die Verhältnisse erzeugen, kann das Aufzeigen dieser Überlagerungen oder die direkte Aktion eine Antwort sein. Das Sichtbarmachen verweist darauf, dass Bildproduktion Teil der allgemeinen Meinungsbildung ist, und entzaubert ihre scheinbare Neutralität – Narrative, Konstellationen, Zeitfolgen sind für sich schon politisch. Diese Zusammenhänge zu entwirren, ist mit bekanntem Bildmaterial oft unmöglich. Wenn ich selbst aber anhand der Bildkomposition dieses Unbehagen aufzulösen versuche, komme ich auf diese Idee; darauf, dass es einen Unterschied macht, wie Bilder zusammenwirken, welche Effekte erzielt werden und was das bei mir auslöst.

Maximilian Lehner

Sag, bin ich politisch genug? / Tell me, am I political enough?, 2016 (page 89–95) urgently poses the question of the political relevance of one's own artistic work. As in many of her works, Elisabeth Schmirl layers photographs in several picture planes; in this case, the background almost blurs – without the title, there would only be a person standing there looking questioningly. Yet in this print, just like in others, the way its elements are combined and superimposed seems much more relevant to the message of the image. In view of themes such as memory and the future, protest and politics, which Elisabeth Schmirl alludes to in her titles, in view of the questions that come to mind when I look at the works, I am, however, always tempted to ask about the larger context: What can these works specifically mean or achieve politically? What is the function of art that is not activism in a global context where we approach contemporary artworks with the expectation that they make a statement or take a position on concrete problems? "Tell me, am I political enough?" is also something I have asked myself often enough when I had to think and write about the implications of artworks. Perhaps – or hopefully – this is pervasive self-criticism that comes with being part of the field of contemporary art, or perhaps it is just my own discomfort that this question is often asked simply because of this expectation. But what, apart from the title of this work, apart from the artist's obviously preceding self-reflection, does this have to do with the form of Elisabeth Schmirl's image production? Does her art have to be political?

Without question, images cement the perception of our world and history – are therefore subject to manipulation but can also offer help in the search for truth and authenticity. Schmirl's images evolve from archive searches and Internet research. Many layers are superimposed – but not images that we already know from the media, which provide recognition value and trigger in the viewer that this is about something familiar that is linked to a media image. These are often abstract themes such as googling for images of yourself or arbitrary chains of associations that lead to online communities documenting shipwrecks. Any image literacy hits a dead end here; the source material from the ubiquitous flood of images is layered in such a way that it becomes difficult or impossible to identify the source images, even for algorithms that detect matches to files available online. So, what is there to say about images that obscure where they come from? Do they constitute their own past or perception of history – or do they merely aestheticise the flood of digital images?

When I think about images in this way, the title of the series Komorebi seems as if it is meant to be misleading, as if it is meant to hide that the artist is concerned with more than just describing this type of mood lighting named after a loanword from Japanese for the kitschy idea of light falling through the branches and leaves of a tree captured countless times in photographs. Good thing Komorebi does not reproduce that. In Dismantling the Lion Cage – In the Context of Uncertainty, 2014 (page 158–159), for example, we see a child wearing a dress and holding a white rabbit mask in front of her face, with only her long hair peeking out. Behind it, four roaring lions on stair-like frames face the young person. It is only in this combination that I can identify the two shapes in the rear as lions, as a part of the picture is particularly blurred where their heads are supposed to be. This draws attention to the segmentation of the work: individual rectangles that stand out from each other, revealing different processing. The coloration varies from black and white to shades of red and pink to elements that go into light blue. The varying colour saturation and the different lighting moods and degrees of blurriness resulting from the processing suggest the series' eponymous Komorebi effect. However, they trigger something other in my mind than dreamy immersion in the pictorial world: the individual elements that I can identify, their combination, and the uncertainty as to whether the picture elements originally belonged together, which details of the picture have already been photographed together, and what is collage in the process. Certainly, against the backdrop of edited images on social media, this kind of uncertainty is quite different: It seems to be neither about the idealization of the image nor about its manipulation. It is not the discomfort that is often evoked by it. It is the sheer uncertainty about where the image comes from, what I see in it in the first place.



How can I be unsure of what I see on it when at the same time I can describe and name the elements?

In Group of Lions (page 164), lions on these racks again; this time in the image centre, stacked into a pyramid that provides a view of an arena in the background. The roof beams do not match the rest of the structure but otherwise there is little to be irritated about. In the centre of the group, there is again a person, but this time adult, wearing a rabbit mask. Is it a motif that Elisabeth Schmirl found this way? The mask is much more sculptural in this picture, less strongly exposed and fits more naturally into the composition, yet the overall impression remains confusing. Of course, it could be an eighteenth-century postcard with a circus motif and only the mask has been added. In the online archive of the Library of Congress, I finally found the original image, a stereogram from 1905,[1] on which only the stripes of the changed exposure as well as the rabbit mask are missing. Nevertheless, the joy about this find does not relieve my discomfort.

There are two other pictures featuring lions: Viens jouer dehors – YKTTW (You know that thing where...), 2014 (page 170–171) with a young woman with an orange bucket over her head in a lion cage – is black and white except for the headgear. Both the woman and the bucket seem unlikely but fit harmoniously into the axes of the image composition. The last image that catches my eye is Abondance de biens ne nuit pas, 2014 (page 165). Abundance, which, according to the title, should do no harm, shows up in images that today are not necessarily associated with abundance: stucco on the wall, a full bookshelf, an elegant chair, possibly Baroque or a particular style that an expert would be able to identify. In any case, the room depicted is full, with a man standing in the middle shouldering a lion – the lion is in colour, the entire painting almost entirely in shades of grey with a few subdued colours. A young woman in a T-shirt with "#SELFIE" printed on it is sitting in the back left, presumably from Schmirl's research on self-portraits. In Elisabeth Schmirl's work, the lions never serve as markers for the exotic, the wild, the foreign, or the dangerous – or whatever other associations exist. Like the mix of clothing and furniture, they are indications that something 'is wrong' with the images, that they are meant to trigger a sense of discomfort within their own pictoriality that does not simply disappear through knowledge of the image sources.

These reiterations leading to overlaps in the artist's work occur again and again. They show how themes flow from one research and work to the next and emphasize between series how each of them also moves close to the others. Combinations of architectures, cars, clothing styles, etc. that invoke vastly different times and places and memories blur the referential structure of photography. The ubiquity of photographic reproduction of reality blurs into an effect in the images that no longer foregrounds the concrete references of what is shown. Rather, each of the works functions as an experiment in terms of what I, as the viewer, identify in it and associate with it. The found images, however, immediately transform into something else in Elisabeth Schmirl's work. I want to follow the trail that is laid for the viewer – at the latest with the knowledge of the artist's approach and her never-ending searches for material as well as attentiveness for the fact that the source images cannot be identified.

The diffuse time structure, which is emphasized in Komorebi, for example, through the variety of image elements, recedes into the background in the Stereo Images. They each show a subject, the presentation of which corresponds to the double images of stereograms, which create spatial perception using the trick of a slightly different camera angle between the two shots. The doubling of the image subject in the slight shift for stereo perception with both eyes – originally intended for a small apparatus that fools one into thinking it is three-dimensional – once again makes me spatially aware of the inherent temporalization of perception: Even where I do not notice it, it is possible for me to synthesize two perspectives.

In a text by Gottfried Boehm, the (spatial) jumping of the eye, the saccades and leaps of the gaze which together make up the perception of the overall picture, is defined as a time structure.[2] I often cannot catch up individual elements of an image in the description, because, for me, they are always already lost in this supposed overall perception; it is only in the context that they lead to a 'statement' of the image – or just the combination creates a specific mood. While Stereo Images emphasizes this temporality within visual perception through the minimal shift of perspective, the series Between Stimulus and Response – Future Recollections translates this effect to the level of image literacy and the combination of different source photographs:

The person in the spacesuit in I feel fine. How about you?, 2016 (page 76) seems somehow lost in the room. She sits in front of a wall that is somewhat reminiscent of a salon hang. Any associations with the future or something utopian have long since faded. Meanwhile, the spacesuit fits much better into this anachronistic idea of the salon. In this one, images we know from others of Elisabeth Schmirl's works are also mixed into the presentation. This supposed salon, where traditionally the artworks of established artists used to compete, puts past subjects of the artist up for disposition, together with the out-of-time figure in the space suit. In this spatial setting, I wonder if the latter represents a past utopia. Do Schmirl's previous works take on the same function or serve as a backdrop for an ideal inherent in this utopia? The salon-like space as a code for the different possibilities and ideals that shape visions of the future. Perhaps I am only clinging here to one of the few reference structures that I can interpret, to something that makes sense in combination and not only shows the impossibility of understanding. The images themselves do not actively conceal their origin. They just do not take part in the circulation that entails chains of associations, recognition, linking, and so on.[3] The economy and modes of dissemination of digital images are indeed reproduced in Elisabeth Schmirl's work, but with image material that requires no further connotations and thus only refers to this function. The structure of references is not one that emerges from a public sphere of (social) media, but one that I must define for myself. Thus, it is only conclusive that in an object from Future Recollections: Objects, personal memories remain inaccessible. In a fire, the artist's family slides fused into a dark brown lump that entered her œuvre as (Between me and my shadow, remembrances of vanished days), 2020 (page 213). Only the circular margin with the numbering of the individual slides still hints at the origin of this object. The pictorial world, which refers to herself, remains closed to the viewer. There, the viewer's own memories and thus also the different levels of time merge into how one's own temporality is constituted.

When Elisabeth Schmirl plays with the diffuse combination of archive references and found objects in her work, she opens up a level of perception of images that emphasizes that the combination of temporal levels already links them into a narrative, that the sequence perceived as 'natural' results intentionally or unconsciously from such constellations.[4] In this respect, the initial question of the work Sag, bin ich politisch genug? seems to be answered in a roundabout way. As is so often the case, when only complex superimpositions produce the conditions, pointing out these superimpositions or direct action can be an answer. Making things visible points to the fact that image production is part of the general formation of opinion and demystifies its apparent neutrality-narratives, constellations, sequences of time are political in themselves. To disentangle these connections is often impossible with known image material. But when I myself try to come to terms with this discomfort on the basis of image composition, I come up with this idea; that it makes a difference how images interact, what effects are achieved, and what they trigger in my mind.

Maximilian Lehner

Literatur / Literature

1 Group of Lions, Hagenbach's. Photograph. Retrieved from the Library of Congress, available online at: www.loc.gov/item/2005677797/ (accessed May 16, 2022).

2 Cf. Gottfried Boehm, Bild und Zeit, in Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, ed. Hannelore Paflik, (Weinheim, 1987), 1–23.

3 Cf. Cristina Baldacci, Recirculation, in RE- An Errant Glossary, ed. Christoph Holzhey and Arnd Wedemeyer (Berlin, 2019), 25–33.

4 Cf. Russel West-Pavlov, Temporalities, (London/New York, 2013), esp. 10f.

Jede Äußerung ist
die Äußerung von
Vielen.

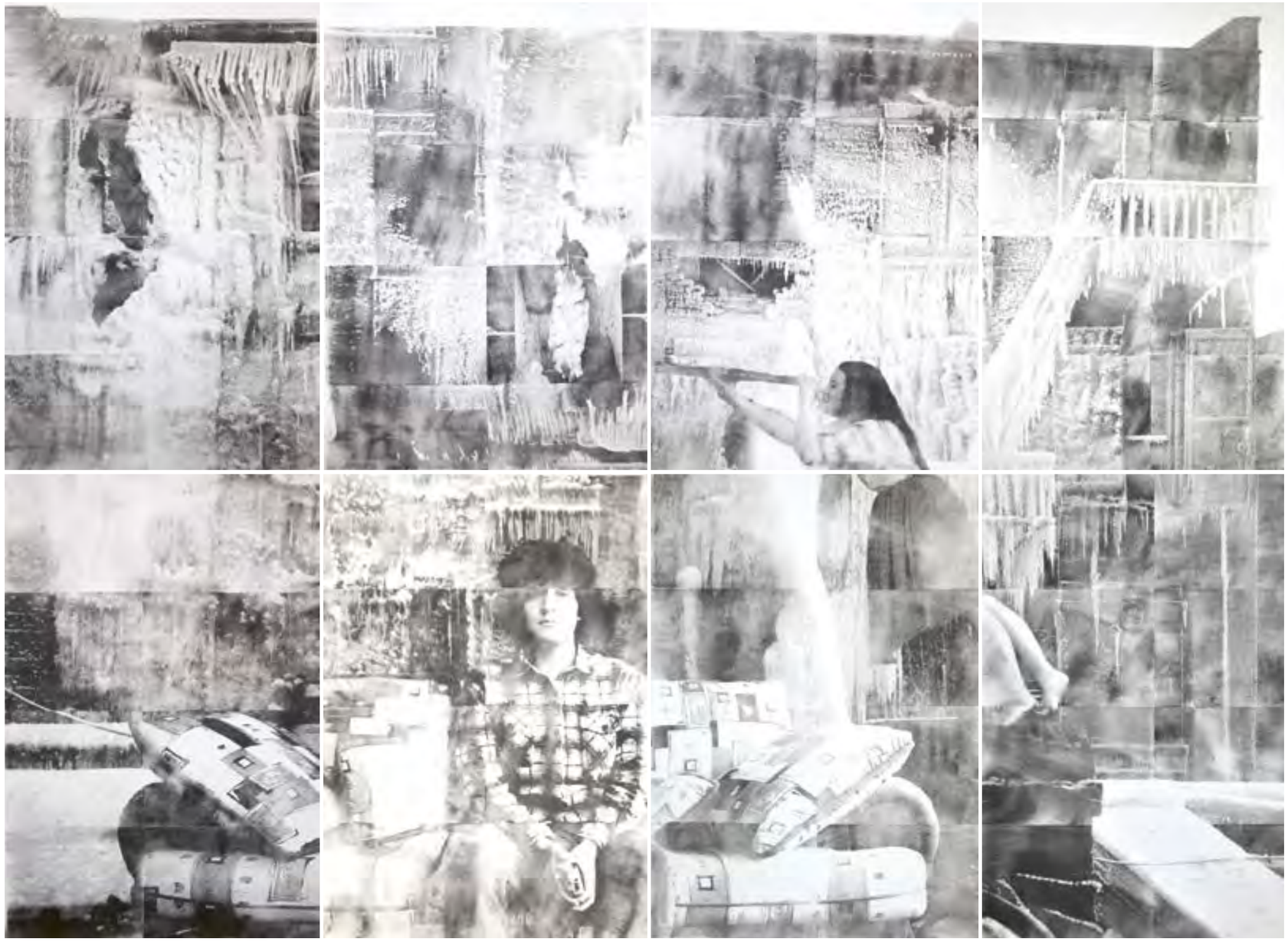
Every manifestation
is the manifestation
of many.

Ich fühle mich gut. Und was ist mit Euch? / I feel fine. How about you?
Between Stimulus and Response – Future Recollections

Ich soll meine Tage nicht
verschleudern – zukünftige
Erinnerungen / I shall not
waste my days – Between
Stimulus and Response
Future Recollections

Der Weltentdecker / World
Discoverer – Between
Stimulus and Response –
Future Recollections

The Privilege of Rebellion,
Oscillating between Welt-
veränderung und Selbst-
verwirklichung / Between
Stimulus and Response
– Future Recollections

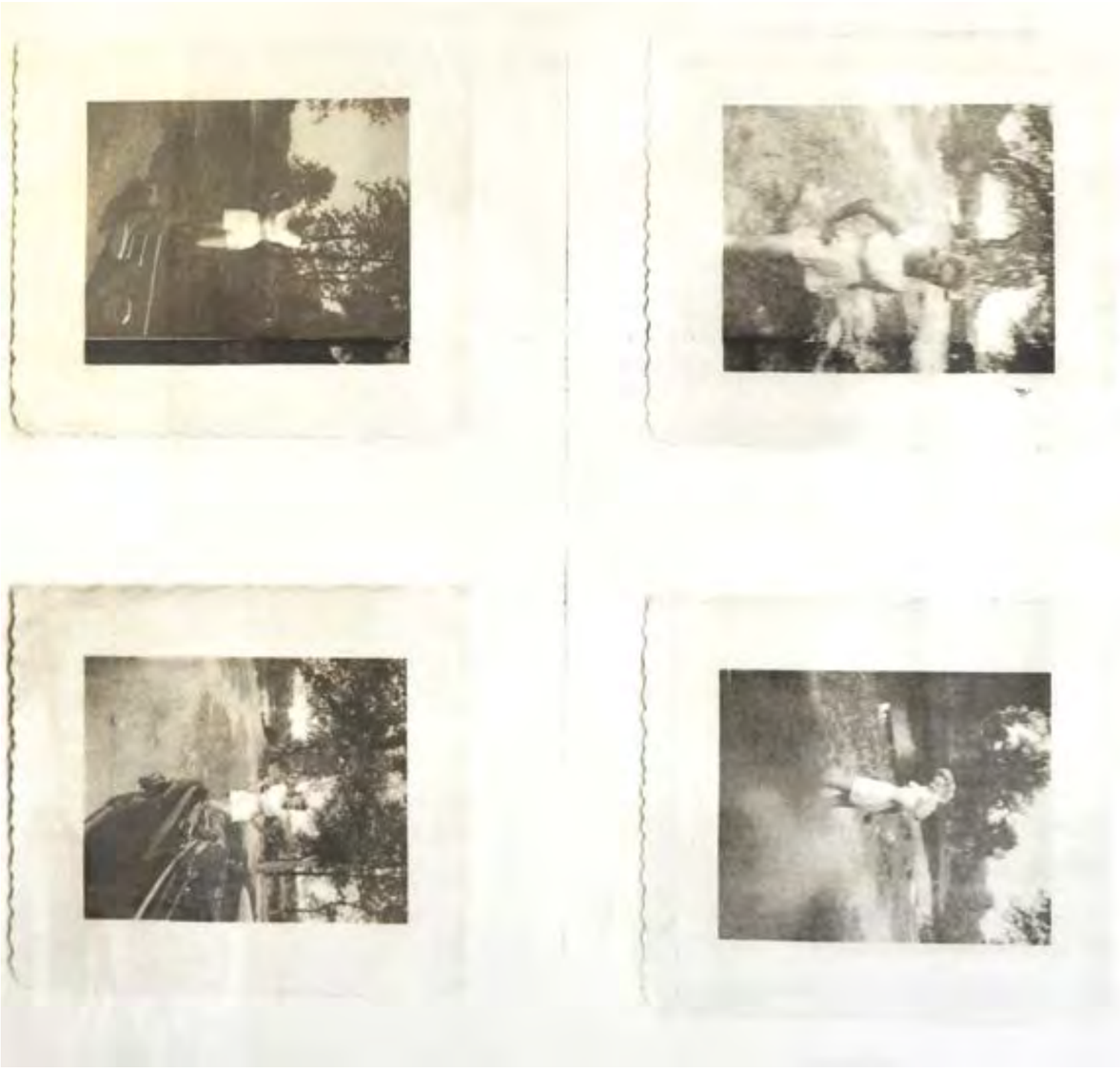


Eis und Feuer – Weißt
du noch? / Ice and Fire
– Don't You Remember?
Between Stimulus and
Response – Future Recol-
lections

Kollektive bilden sich um Interessen – es ist wichtig, dass man sein Interesse erkundet.

Collectives are built around interests – it is important to explore one's interest.

Sag bin ich politisch [genug]? / Tell me, am I political [enough]?
Future Recollections



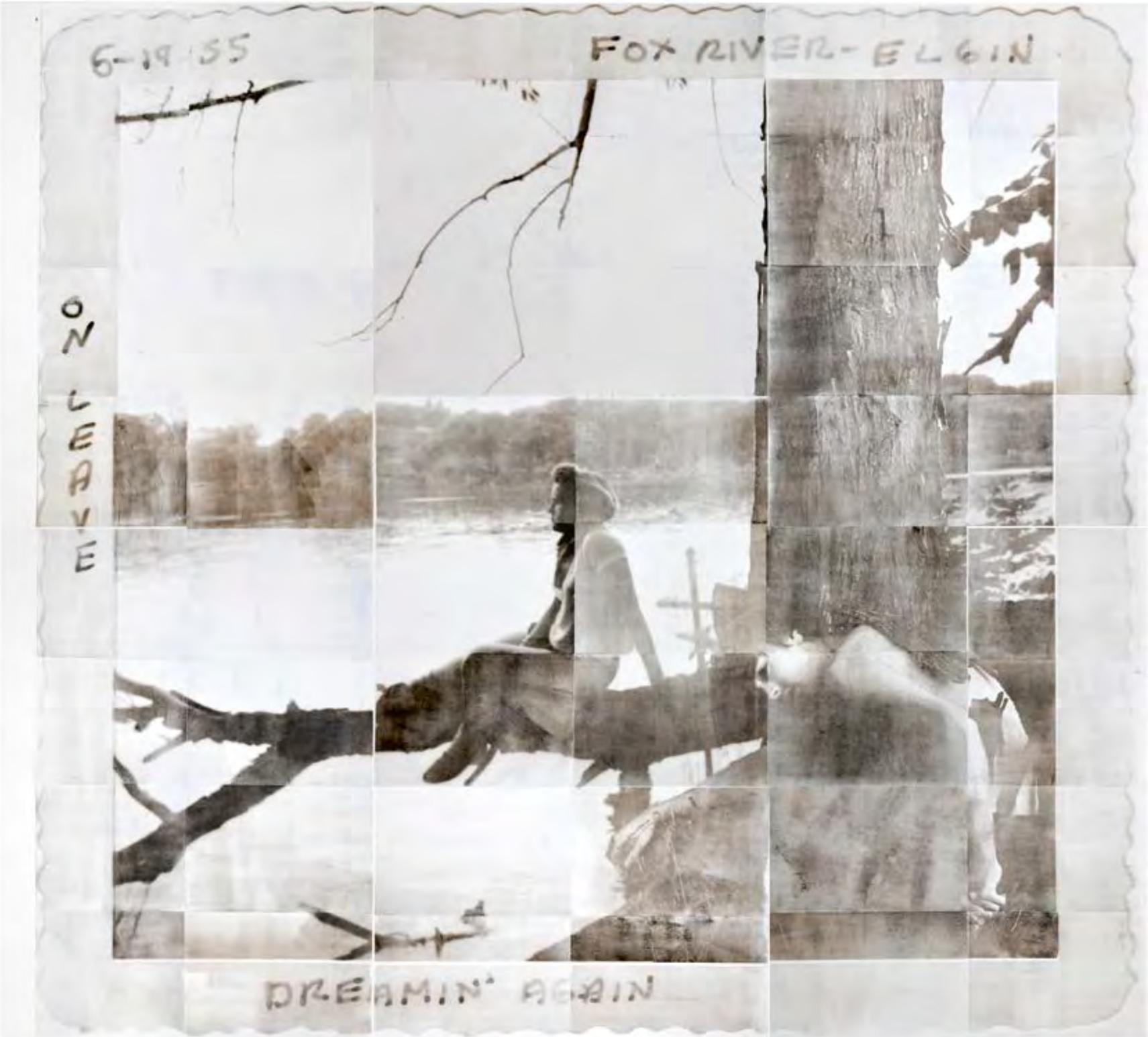
Aber ich hatte nichts in der Hand, als ich in den unzähligen Becken alter gekachelter Räume trieb. / But I was holding nothing now as I floated in pools upon pools of ancient tiled rooms.
Future Recollections

Musst du dich nicht wundern, wenn die Leute sagen, dass es ihnen gut geht. / Don'tchu gotta wonder when people say they're fine. Between Stimulus and Response – Future Recollections

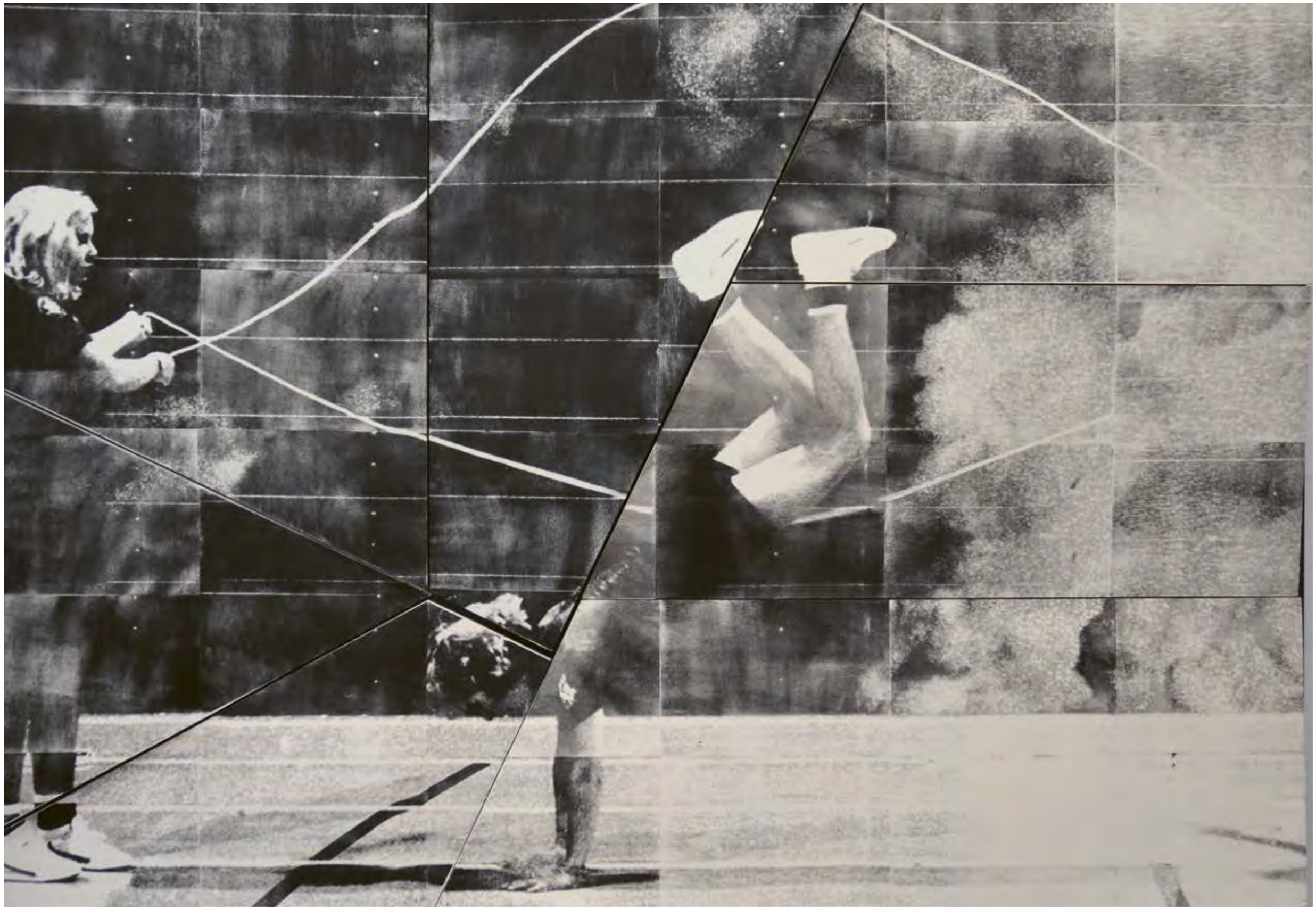
Sag bin ich politisch genug? Das hinter mir ist übrigens eine Palme. / Tell me, am I political enough? By the way, that thing behind me is a palm tree. Between Stimulus and Response – Future Recollections

Can we really understand others? Perhaps, but only through poetic imagination, combined with knowledge rigourously aquired and ordered.

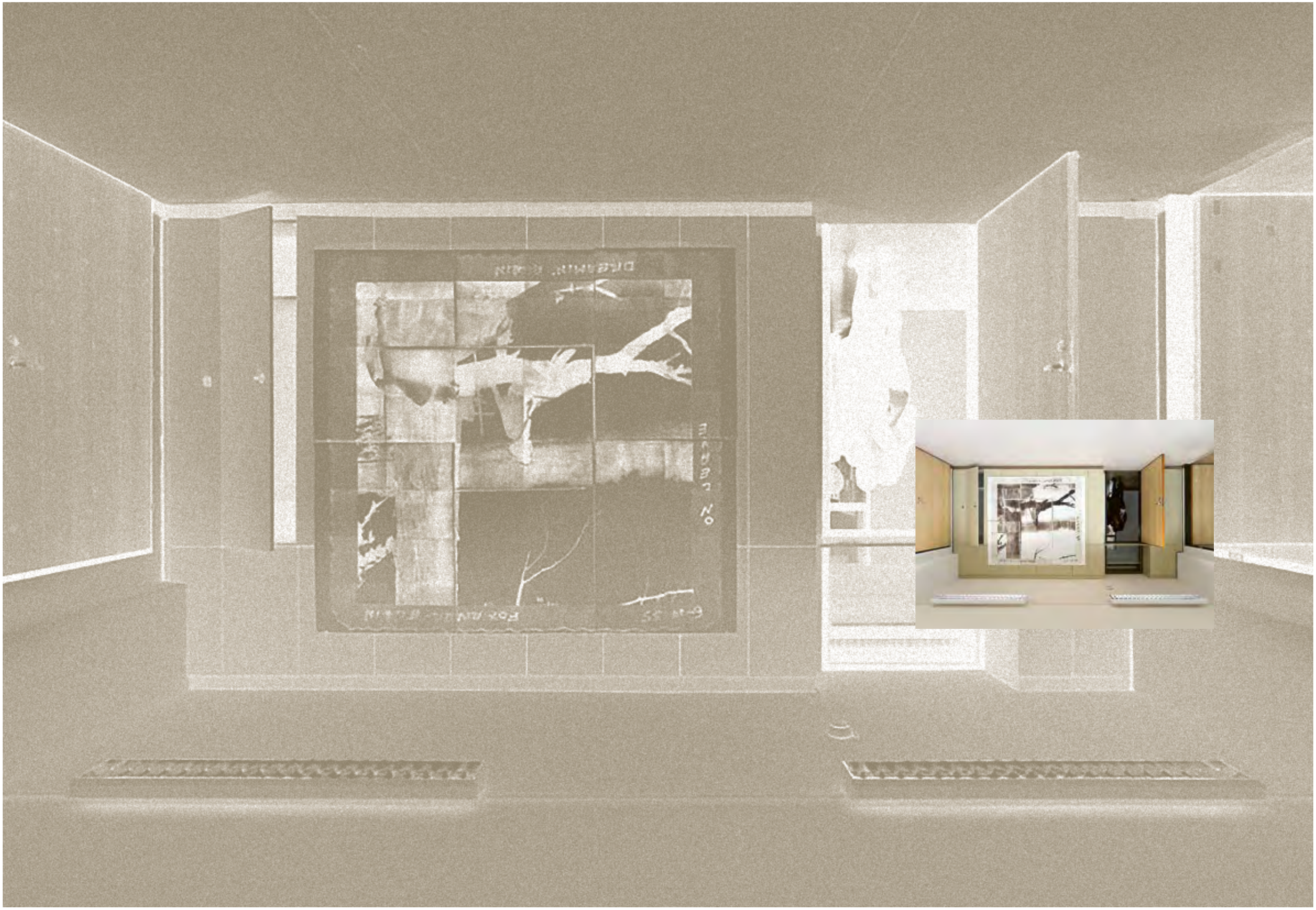
Können wir andere wirklich verstehen? Vielleicht, aber nur mit Hilfe poetischer Vorstellungskraft, kombiniert mit sorgfältig erworbenem und geordnetem Wissen.



Dreamin' Again – On Leave
– Wir brauchen neue Narrative und sie müssen von euch kommen. / We need new narratives and they have to come from you.
Future Recollections



Enough Already – Wir brauchen neue Narrative und sie müssen von euch kommen.



Seite 68 – 69
Detail – Ich fühle mich gut. Und was ist mit Euch? /
I feel fine. How about you? Between Stimulus and Response – Future Recollections, S. 75

Seite 70 – 73
Unbehagen / Discomfort, Maximilian Lehner, 2023

Seite 75
Jede Äußerung ist die Äußerung von Vielen.
Every manifestation is the manifestation of many. Rutger Bregman

Seite 76
2016, Ich fühle mich gut. Und was ist mit Euch? Aus Between Stimulus and Response – The privilege of Rebellion, Druckfarbe auf Papier, zweiteilig, Unikat, 120 x 160 cm / I feel fine. How about you? From the Series Between Stimulus and Response – The privilege of Rebellion, Ink on Paper, two parts unique print, 47.2 x 62.9 in

Seite 78
2016, Ich soll meine Tage nicht verschleudern – zukünftige Erinnerungen, Aus Between Stimulus and Response – The privilege of Rebellion, Druckfarbe auf Papier, 100 x 80 cm /
I shall not waste my days – Future Recollections, From the Series Between Stimulus and Response – The privilege of Rebellion, Ink on Paper, 39.3 x 31.5 in

Seite 79
Der Weltentdecker, Aus Between Stimulus and Response – The privilege of Rebellion , Druckfarbe auf Papier, zweiteilig, Unikat, 100 x 80 cm / World Discoverer, From the Series Between Stimulus and Response – The privilege of Rebellion, Ink on Paper, two parts unique print, 39.3 x 31.5 in

Seite 80 – 81
2016, Between Stimulus and Response, Galerie Marenzi, Leibnitz, Ausstellungsansicht / Installation View

Seite 83
2016, The Privilege of Rebellion, Oscillating between Weltveränderung und Selbstverwirklichung, Between Stimulus and Response – Future Recollections, Druckfarbe auf Papier, Unikat, ca. 80 x 100 cm / Ink on Paper, unique print, 31.4 x 47.2 in

Seite 84 – 85
2014, Eis und Feuer – Weißt du noch?, Between Stimulus and Response – Future Recollections, Druckfarbe auf Papier, achtteilig, Unikat, 230 cm x 300 cm / Ice and Fire – Don't You Remember?, Ink on Paper, eight parts unique print, 90.5 x 118.1 in

Seite 86 – 87
Papier I, Salzamt, Linz, Ausstellungsansicht / Installation View

Seite 88
Kollektive bilden sich um Interessen – es ist wichtig, dass man sein Interesse erkundet. Collectives built are around interests – it is important to explore one's interest. Ariadne von Schirach

Seite 90
2015, Sag bin ich politisch [genug]? Future Recollections, Druckfarbe auf Papier, Unikat, 60 x 60 cm / Tell me, am I political [enough]? Future Recollections, Ink on Paper, unique print, 23.6 x 23.6 in

Seite 91
2017, Aber ich hatte nichts in der Hand, als ich in den unzähligen Becken alter gekachelter Räume trieb. Future Recollections, Druckfarbe, Rauch auf Papier, Unikat, 80 x 87 cm / But I was holding nothing now as I floated in pools upon pools of ancient tiled rooms. Future Recollections, Ink, Smoke on Paper, unique print, 31.4 x 34.2 in

Seite 92 – 93
2019, Musst du dich nicht wundern, wenn die Leute sagen, dass es ihnen gut geht. Future Recollections, Druckfarbe auf Bleiplatte, Unikat, 40 x 30 cm / Don'tchu gotta wonder when people say they're fine. Future Recollections, Ink on Led Plate, unique print, 15.7 x 15.7 in

Seite 94 – 95
2016, Sag bin ich politisch genug? Das hinter mir ist übrigens eine Palme. Between Stimulus and Response – Future Recollections, Druckfarbe auf Papier, zweiteilig, Unikat, ca. 160 x 120 cm / Tell me, am I political enough? By the way, that thing behind me is a palm tree. Between Stimulus and Response – Future Recollections, 63 x 47.2 in

Seite 97
Can we really understand others? Perhaps, but only through poetic imagination, combined with knowledge rigourously aquired and ordered.
Können wir andere wirklich verstehen? Vielleicht, aber nur mit Hilfe poetischer Vorstellungskraft, kombiniert mit sorgfältig erworbenem und geordnetem Wissen. Ariadne von Schirach

Seite 98 – 99
2013, Dreamin' Again – On Leave – Wir brauchen neue Narrative und sie müssen von euch kommen. Future Recollections, Druckfarbe auf Papier, neunteilig, Unikat, 220 x 205 cm / Dreamin' Again – On Leave – We need new narratives and they have to come from you. Future Recollections, Ink on Paper, nine parts, unique print, 86.6 x 80.7 in

Seite 100 – 101
2021, Après la pluie … Ganz sein heißt Teil sein; eine Reise ist eine Heimkehr. Springend und Greifend, siebenteiliger Unikatdruck – Kupferdruckfarbe auf Holz, topographisch montiert auf zweiteiliges Sockelobjekt, 235 x 180 x 30 cm / Après la pluie … To be whole is to be part; true voyage is return. Leaping and Reaching, seven parts unique print, Ink on Wood, topographically attached to a two parts wooden base object, 92.5 x 70.8 x 11.8 in

Seite 102 – 103
2022, Die Transformation des Bildes, Atterseehalle, Ausstellungsansicht / Exhibition View

Seite 104 – 105
2013, Enough Already – Wir brauchen neue Narrative und sie müssen von euch kommen. Future Recollections, Druckfarbe auf Papier, fünfteilig, Unikat, 220 x 205 cm / Enough Already – Wir brauchen neue Narrative und sie müssen von euch kommen, Ink on Paper, five parts, unique print, 86.6 x 80.7 in

Seite 106 – 107
Parallel Vienna, Alte Post, Dominikanerbastei, Wien, Ausstellungsansicht / Installation View

Die Entwicklung des Feminismus in einer Nussschale – diesen Gedanken hatte ich bei meiner ersten Betrachtung der Cyanotypien von Elisabeth Schmirl, die sich unter der Werkgruppe der Protestors subsumieren. Basis für die Arbeiten auf Papier, die seit 2013 entstehen, sind alte Fotografien des 19. Jahrhunderts, meist Daguerreotypien. Die Künstlerin sucht und findet sie in online zugänglichen Archiven privater Fotografien gutbürgerlicher Herkunft, die restauriert und digitalisiert wurden. Aus dem umfangreichen Material wählt sie intuitiv jene aus, die ihrer assoziativen Arbeitsweise dienlich sind, wie sie in ihrem Statement schreibt. Oft finden sich in ihnen Leerstellen, die von Beschädigungen der originalen Bildplatten rühren, und zumeist sind es die Köpfe, die fehlen oder unkenntlich gemacht wurden. Diese Fehlstellen bieten den perfekten Ansatzpunkt für Schmirls Aneignungen und visuelle Manipulationen: die Vereinigung mit den Köpfen protestierender Frauen aus zeitgenössischen Medienbildern.[1]

Über die Fotografie als Möglichkeit, einen Moment einzufangen, die Wirklichkeit abzubilden oder zu manipulieren, eine Situation oder Person abzulichten und somit ein Stück weit als vermeintlich wahrhaftiges Abbild in die Ewigkeit als Erinnerungshilfe einzufügen, wurde viel gesprochen und debattiert. Bilder schreiben sich in die Erinnerung ein. Sie dienen ihr, haben Macht, können aber auch machtlos sein. Zu wahrer Macht gelangen Fotografien dann, wenn sie eine nachhaltige Bedeutung erlangen, wenn die Aussage, die mit ihnen verknüpft wird, von historischer, gesellschaftlicher und/oder politischer Brisanz ist und sich das Bild durch seine (mediale) Verbreitung in das kollektive Gedächtnis einschreibt. Dieses Schicksal ist, gemessen an der Flut an Fotografien, die seit der Erfindung des Mediums entstanden sind, nur wenigen vergönnt. Der Großteil fällt – ebenso wie ein Großteil der Menschen, die unseren Planeten bevölkern – der Vergessenheit anheim. Fotografie um Fotografie wird in Archive eingefügt, die wie ein Fass ohne Boden alles aufnehmen – digitalisiert gegen den Verfall, archiviert für die Ewigkeit, und doch Symbol für in Vergessenheit geratene Menschen und Schicksale. Im Sinne von Jo Anna Isaak fungieren Künstler:innen wie Elisabeth Schmirl dabei als Katalysatoren für eine Aktivierung passiver Archive: „Kunstgeschichte ist nicht nur die passive Aufzeichnung bereits existierender Objekte, sondern das aktivierende Feld für die Produktion von Kunst, die wiederum ein gesellschaftliches Bild hervorbringt, das dann konstitutiv für eine bestimmte Art von Wissen und Bewusstsein wird – insbesondere in Bezug auf Frauen."[2]

Halten wir uns den historischen Umgang mit Geschichte und Geschichtsschreibung vor Augen, so ist diese bekannterweise vor allem eine Geschichte der Helden – seltener der Heldinnen. Frauen, Randgruppen, die Masse spielen oft nur als Statist:innen mit und jede Historiografie klammert andere Blickwinkel bewusst und unbewusst aus. Es mag polemisch und überholt sein, dies hier zu formulieren, unsere aktuelle politische Lage zeigt jedoch, wie wenig die Menschen aus der Geschichte gelernt haben und wie sehr sich Menschen aufbäumen, um in die Annalen einzugehen – ohne Rücksicht auf Verluste. Darüber hinaus ist es gerade ein Zeichen unserer Zeit, dass etwa die Sozialen Medien jenen die Möglichkeit geben, sich Gehör zu verschaffen, deren Stimmen früher nicht (ausreichend) hörbar waren.[3] So reflektiert das Œuvre von Elisabeth Schmirl einen Zeitgeist, öffnet eine Plattform für ein Narrativ, das sich aus Geschichte und Geschichten weben lässt und wählt dafür vor allem die Porträts von Frauen. Ihr Medium ist aber nicht das Weben oder Verknüpfen, sondern die druckgrafische Umsetzung einer digitalen Collage, eine bewusst als Unikat produzierte Bildfindung mittels Überlagerung, mit der sie den verstummten Frauen die Chance gewährt, wiederentdeckt zu werden und Anknüpfungspunkte für neue Geschichten offeriert. Vorsichtig formuliert erkenne ich darin, wie der oft weiblich konnotierte Zyklus aller Existenz auf künstlerische Weise aus dem scheinbar Verschwundenen, Toten wieder etwas Neues entstehen lässt. Eingebettet und präsentiert werden die Werke im fragilen Medium der Cyanotypie, deren Entstehungsgeschichte stark mit einem weiblichen Einfluss verbunden ist.[4]

Parallel zu den Protestors schuf Elisabeth Schmirl 2019/2020 die Gruppe Elements of Uprising. Unter „Uprising" (engl. „Aufstand") versteht man Massenproteste, Widerstand oder Rebellion, die sich gegen eine Regierung, das Establishment richten. Diese drücken Missbilligung aus und haben zum Ziel, eine Mehrheit für sich zu gewinnen und eine Veränderung herbeizuführen. Viele Jahrhunderte lang war es Frauen verboten, öffentlich aufzutreten, aufzubegehren, sich politisch zu äußern, dennoch gab es im Laufe der Geschichte immer wieder Frauen, ob einzeln oder in Gruppen, die ihre Stimmen erhoben. Dass dies mitunter zur Überraschung anderer geschah, nicht nur in Bezug auf das Auftreten selbst, sondern auch auf dessen nachhaltige Wirkung, darauf verweist etwa das Wortspiel, das „uprising" und „surprising" (engl. „überraschen") zusammenführt. Das Moment der Überraschung tritt in Zusammenhang mit Frauenprotesten immer wieder auf. Wenig bekannt ist zum Beispiel die Rolle von Frauen, als Tricoteuses[5] bezeichnet, die den Verlauf der französischen Revolution ebenso maßgeblich beeinflussten, wie die in unser Gedächtnis bereits nachhaltig eingeschriebenen Suffragetten, die sich an der Schwelle zum 20. Jahrhundert für die Rechte der Frauen, insbesondere ihr Wahlrecht, einsetzten. Immer wieder werden Frauen „wiederentdeckt", ihr Wirken und dessen Nachhall für die Nachwelt aus dem Dunkeln befreit. Die Geschichte muss laufend neu geschrieben werden und wir müssen hartnäckig darauf pochen, dass Geschriebenes ständig hinterfragt und aktualisiert wird. Ohne spezifische Persönlichkeiten zu nennen, ohne über besondere Schicksale und Ausdrucksformen von Protest, Widerstand und Revolution zu erzählen, öffnet das Werk von Elisabeth Schmirl ein Tor. Es bietet eine Basis, auf der aufgebaut, neu gedacht, recherchiert und erzählt werden kann. Ihre Werktitel fungieren dabei durchaus als Trigger.

„[...] das literarische Objekt ist ein seltsamer Kreisel, der nur in der Bewegung existiert. Um es entstehen zu lassen, bedarf es eines konkreten Akts, der Lesen heißt, und es bleibt nur so lange am Leben, wie dieses Lesen andauern kann. Darüber hinaus gibt es nur schwarze Striche auf dem Papier", meinte Jean-Paul Sartre.[6] Auch Elisabeth Schmirl macht deutlich, dass Schöpfer:in und Rezipient:in mit der Macht ausgestattet sind, zu

wählen, zusammenzuführen, zu vermitteln, zu lesen, zu interpretieren und weiterzugeben.[7] Jeder Schritt ist dabei selektiv und beeinflusst von zahlreichen Faktoren der Zeit, der Umstände, des eigenen Bildungsgrads und vielem mehr. Eine Deutungshoheit für sich zu beanspruchen ist gleichbedeutend mit einem Machtanspruch, so klein und limitiert die Wirkung dieser Macht auch sein mag, und kann einen Schmetterlingseffekt auslösen. Genau hier setzen die Protestors und Elements of Uprising an.

Mit dem Bild des Schmetterlingseffektes im Hinterkopf stelle ich mir Fragen über die Frauen in Schmirls Bildern und unseren Umgang mit ihnen: Welche Rolle und Wirkung hatten sie in ihrem Leben? Welchen Nachhall haben oder hätten sie in unserer Zeit und Gesellschaft? Wie verhält sich die räumliche (und gesellschaftliche) Limitierung von Frauen im späten 19. Jahrhundert zu jener unserer in Zeit in unterschiedlichen Teilen der Erde? Welche Bedeutung spricht ihnen die Künstlerin durch ihre Auswahl zu und in welchem Kontext? Inwiefern spielt das überhaupt eine Rolle für die Verwendung ihres Abbilds? Wie nehmen wir als Rezipient:innen diese Chance wahr, mit unserer Interpretation und weiterführenden Narration in die Geschichtsschreibung einzugreifen und unsere eigenen Schmetterlingseffekte auszulösen? Inwiefern ist es sogar unsere Pflicht – als Schöpfer:innen ebenso wie als Rezipient:innen – alle sich uns bietenden Möglichkeiten auszuschöpfen, um uns und andere Menschen dazu anzuregen, sich ihre eigenen Gedanken zu machen, ihren Horizont zu erweitern und aus den Versatzstücken der Vergangenheit neue Erkenntnisse zu gewinnen?

Obschon Schmirl die historischen Fotografien mit den Köpfen zeitgenössischer Protestierender zusammenführt, führt sie die Ästhetik der Fragilität des Mediums und seiner Fehlstellen weiter aus. Mit der Wahl der Cyanotypie als ihr künstlerisches Ausdrucksmittel knüpft sie an die Materialität der Daguerreotypie an. Die Bilder werden im Vergleich zu den alten Originalen stark vergrößert. Ebenso wie die Dargestellten sind auch die Bearbeitungsspuren Überlagerungen historischer Beschädigungen an den Originalen, die in der Digitalisierung erhalten blieben, und manueller Interventionen durch die Künstlerin. Eine genaue Verortung oder zeitliche Einordnung wird dabei nicht nur verunmöglicht, sondern ist – wie die Erkennbarkeit spezifischer Persönlichkeiten – letztendlich irrelevant. Schraffuren, Tilgungen von Bildinformation, Flecken und Spuren von (vermeintlicher) Über- oder Unterbelichtung reduzieren, kombinieren und lassen Herleitungen ebenso zu wie identifizierendes Betrachten und ein „Wiederfinden".[8]

Lacan spricht in seiner Abhandlung zur Ethik der Psychoanalyse vom „Ding", dessen Charakteristikum unter anderem darin besteht, wiedergefunden zu werden: „[...] seiner Natur nach ist es, in den Wiederfindungen des Objekts, repräsentiert durch ein anderes."[9] Das Finden – in diesem Fall von historischen Fotografien – setzt also ein Suchen voraus, oder zumindest ein Orten, ein neugieriges Flanieren im übertragenen Sinne. So ein neugieriges Flanieren, Blättern, Durchsuchen und Aufspüren ist ein wichtiger Ausgangspunkt für Elisabeth Schmirls Arbeitsweise, die sie an die Rezipient:innen ihrer Bilder weitergibt. „Sie müssen also in dem berühmten Satz Picassos, ‚Ich suche nicht, ich finde,' sehen, daß es das Finden, das trobar der Troubadours und Trouvères, ja aller Rhetoriken, ist, was dem Suchen vorausgeht."[10] Wir sehen, wir finden, wir erinnern uns und entdecken im Finden das Suchen wieder, wir haken ein und nach, suchen nach Bedeutung, finden Inspiration und schlussendlich mit unserer Stimme auch ein Stück weiter wieder und wieder uns selbst. Elisabeth Schmirl verweist mit den Titeln und Untertiteln sowie Textfragmenten als Bildelemente ihrer Werkreihe darauf, dass es ein Privileg unserer Zeit und unserer Kultur ist, unsere Stimme erheben und Widerstand leisten zu können. Sie mahnt an, dass wir nicht nur einen Standpunkt vertreten können, sondern dies unsere Pflicht ist. Sie führt uns vor Augen, wie sehr Bilder beziehungsweise Fotografien unser kollektives Bewusstsein und Denken beeinflussen, die Sichtweise manipulieren, mit der wir etwas als wahr annehmen, und wir unsere Wahrnehmung laufend auf den Prüfstand stellen und hinterfragen müssen. „Diese Befragung stellt das Potenzial des fotografischen Bildes in Frage, Bedeutung auf direkte Weise zu artikulieren: diese Geschichte mit dieser Ansicht, diesen Text mit dieser Identität, diese Erinnerung mit diesem Objekt, diesen Ort mit dieser Geschichte zu verbinden."[11]

Tina Teufel

The development of feminism in a nutshell – this is what came to mind when I first looked at Elisabeth Schmirl's cyanotypes, which are subsumed under the work group of Protestors. The basis for the works on paper, which she has created since 2013, are old photographs from the nineteenth century, mostly daguerreotypes. The artist searches for and finds them online in archives of private photographs of bourgeois origin which have been restored and digitized. From the extensive material, she intuitively selects those that serve her associative working method, as she writes in her statement. Often there are empty spaces in them, which stem from damage to the original picture plates, and mostly it is the heads that are missing or have been made unrecognizable. These voids provide the perfect starting point for Schmirl's appropriations and visual manipulations: merging them with the heads of protesting women from contemporary media images.[1]

There has been much talk and debate about photography as a way to capture a moment, to depict or manipulate reality, to photograph a situation or person, and thus to insert a bit of it into eternity as a supposedly truthful image serving as a memory aid.

> Images become inscribed in our memory. They serve it, have power, but can also be powerless. Photographs attain true power when they attain lasting significance, when the statement associated with them is of historical, social and/or political brisance, and when the image becomes inscribed in collective memory through its (media) dissemination. Measured against the flood of photographs that have been created since the invention of the medium, this fate is granted to only a few. The majority – just like the majority of the people who populate our planet – fall prey to oblivion. Photograph after photograph is inserted into archives that store everything like a bottomless pit – digitized against decay, archived for eternity and yet a symbol of people and fates that have been forgotten. In the sense of Jo Anna Isaak, artists like Elisabeth Schmirl function as catalysts for an activation of passive archives: "Not simply the passive recording of preexisting objects, art history is the activating field for the production of art, which in turn produces a social image, which then becomes constitutive of a certain kind of knowledge and awareness – particularly with regard to women."[2]

If we keep in mind the treatment of history and historiography over the centuries, it is known to be primarily a history of heroes – rarely heroines. Women, marginalized groups, the masses often play along only as extras, and every historiography consciously and unconsciously excludes other perspectives. It may be polemic and outdated to state this here, but our current political situation shows how little people have learned from history and how much people are rearing to go down in the annals of history – regardless of losses. Moreover, it is precisely a sign of our times that social media, for example, give those the opportunity to make themselves heard whose voices were not (sufficiently) heard in the past.[3] Thus, Elisabeth Schmirl's œuvre reflects a zeitgeist, opens a platform for a narrative that can be woven out of history and stories, and chooses to do so primarily through portraits of women. Her medium, however, is not weaving or linking, but rather the graphic print implementation of a digital collage, a deliberately unique image produced by means of superimposition, with which she grants the silenced women the chance to be rediscovered and offers points of contact for new stories. To put it cautiously, I recognise in it how the cycle of all existence, which often has female connotations, artistically allows something new to emerge again from what has apparently disappeared, from what is dead. The works are embedded and presented in the fragile medium of cyanotype, the genesis of which is strongly associated with a female influence.[4]

Parallel to Protestors, Elisabeth Schmirl created the group Elements of Uprising in 2019/2020. Uprising refers to mass protests, resistance or rebellion directed against a government, the establishment. These express disapproval and strive to win over a majority and bring about change. For many centuries, women were forbidden to appear in public, to rebel, to express themselves politically, yet throughout history there have been women, whether individually or in groups, who have raised their voices. The fact that this sometimes happened to the surprise of others, not only in terms of the appearance itself but also in terms of its lasting effect, is indicated by the play on words that brings together "uprising" and "surprising". The moment of surprise occurs again and again in connection with women's protests. Little known, for example, is the role of women, known as Tricoteuses[5], who influenced the course of the French Revolution just as significantly as the Suffragettes, who are already permanently inscribed in our memory, and who fought for women's rights, especially their right to vote, on the threshold of the twentieth century. Again and again, women are "rediscovered", their work and its reverberations for posterity freed from obscurity. History must be rewritten over and over again, and we must persistently insist that what has been written is constantly questioned and updated. Without naming specific personalities, without telling about particular fates and expressions of protest, resistance and revolution, Elisabeth Schmirl's work opens a gateway. It offers a basis on which to build, rethink, research and narrate. In this respect, her work titles certainly function as triggers.

"[...] the literary object is a peculiar top which exists only in movement. To make it come into view a concrete act called reading is necessary, and it lasts only as long as this act can last. Beyond that, there are only black marks on paper," said Jean-Paul Sartre[6]. Elisabeth Schmirl also makes clear that creator* and recipient* are endowed with the power to select, to bring together, to convey, to read, to interpret and to pass on.[7] Each step is selective and influenced by numerous factors of time, circumstances, one's own level of education, and much more. Claiming interpretive sovereignty is tantamount to claiming power, however small and limited the impact of that power may be, and can unleash a butterfly effect. This is precisely where the Protestors and Elements of Uprising come in.

With the image of the butterfly effect in mind, I ask myself questions about the women in Schmirl's paintings and our treatment of them: What role and impact did they have in their lives? What reverberations do they have, or would they have in our time and society? How does the spatial (and social) limitation of women in the late nineteenth century relate to that of our time in different parts of the globe? What significance does the artist ascribe to them through her selection, and in what context? To what extent does this play a role at all in the use of their images? How do we as recipients* perceive this chance to intervene in the writing of history with our interpretation and further narration and to trigger our own butterfly effects? To what extent is it even our duty – as creators*as well as recipients* – to make use of all the opportunities available to us in order to stimulate ourselves and others to think for themselves, to broaden their horizons, and to gain new insights from the clichés of the past?

Although Schmirl merges the historical photographs with the heads of contemporary protesters, she continues the aesthetic of the fragility of the medium and its flaws. By choosing the cyanotype as her means of artistic expression, she ties in with the materiality of the daguerreotype. The images are greatly enlarged compared to the old originals. Like the sitters, the traces of processing are overlays of historical damage to the originals, preserved in the digitization, and manual interventions by the artist. An exact localization or chronological classification is not only made impossible, but – like the recognizability of specific personalities – ultimately irrelevant. Hatches, erasures of pictorial information, stains, and traces of (supposed) overexposure or underexposure reduce, combine, and allow for derivations as well as identification and a "recovery."[8]

Lacan, in his seminar on the ethics of psychoanalysis, speaks of das Ding [translator's note: "the thing" or "the lost object"] whose characteristic is, among other things, to be found again: "[...] by its nature it is, in the refinding of the object, represented by something else."[9] Finding – in this case of historical photographs – thus presupposes searching, or at least locating, curious strolling in the figurative sense. Such curious strolling, browsing, searching and tracking down is an important starting point for Elisabeth Schmirl's working method, which she passes on to the recipients* of her images. "You cannot fail to see that in the celebrated expression by Picasso, 'I do not seek, I find', that this finding (trouver), the trobar of the provencal Troubadours and Trouvères, and all the schools of rhetoric, that takes precedence over the seeking."[10] We see, we find, we remember, and in finding we rediscover the searching, we engage with something and dig deeper, search for meaning, find inspiration and finally, with our voice, we find ourselves again to some extent. With the titles and subtitles as well as text fragments as pictorial elements of her series of works, Elisabeth Schmirl points out that it is a privilege of our time and our culture to be able to raise our voice and resist. She reminds us that not only can we take a stand, but it is our duty to do so. She brings to our attention how much images, or photographs, influence our collective consciousness and thinking, manipulate the way we view something as true, and how we must continually test and question our perception. "This interrogation questions the photographic image's potential to articulate meaning in a direct way: to connect this story to this view, this text to this identity, this memory to this object, this place to this history."

Tina Teufel

Literatur / Literature

1 Elisabeth Schmirl, Anamnesis, radical empathy publishing, 2021, n.d.

2 Jo Anna Isaak, Art And Its (Dis)Contents, in id., Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter, (London/New York, 1996), (Reprint 2010), 47–76, here 48.

3 It is no coincidence that authoritarian regimes prevent them.

4 With this I refer to Anna Atkins, who made the special iron-blue printing process famous with her precise nature studies and is thus considered the first woman photographer known by name. See for example: https://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Atkins (accessed March 22, 2022); Rolf Sachsse, Anna Atkins, Blue Prints, (Munich, 2021); Russet Lederman, Olga Yatskevich, eds., What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843–1999, (New York City, 2021).

5 On the political practice of the tricoteuse (French, knitters), see, among others: Elke Gaugele, Revolutionary Knitters, Textile Activists, and the Militarization of Wool. Handwork and Feminism in Fashion, in: Craftista! Handarbeit als Aktivismus, Critical Crafting Circle, ed., (Mainz, 2011), 15–28, here esp.: 15–17; Tricoteuses: https://de.wikipedia.org/wiki/Tricoteuses (accessed February 11, 2022).

6 Jean Paul Sartre, What Is Literature (London, 1950), available online at: https://faculty.weber.edu/ccall2/images/interests/WorldLit/WhatIsLiterature.pdf (accessed May 5, 2023).

7 Cf. Mark A. Halawa, Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes, (Berlin, 2012), 72–73.

8 What this means is a certain degree of recognition from collective memory.

9 Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, ed., The Ethics of Psychoanalysis, (New York/London, 1997). Available online at: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiapsrz593-AhWvSvED-Ha9zCj8QFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fscholar.sun.ac.za%2Fbitstream%2Fhandle%2F10019.1%2F4262%2Fvandermerwe_lacan_2010.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy&usg=AOvVaw1RyPneHB6qOg3qAqCKsLaW (accessed May 5, 2023).

10 Ibid. Available online at: https://books.google.at/books?id=uPIduYD7tbMC&pg=PA58&lpg=PA58&dq=Lacan+trobar+trouveres+Picasso&source=bl&ots=ceL-FUTLGR4&sig=ACfU3U2AzI2C3JQ-OIh19o0FLLgi-67U37Q&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjh9ZvPzN3-AhVBZ_EDHarjBaYQ6AF6BAggEAM#v=onepage&q=Lacan%20trobar%20trouveres%20Picasso&f=false (accessed May 5, 2023).

Man sagt uns, wir müssten wählen – das Alte oder das Neue. In Wirklichkeit müssen wir beides wählen. Was ist das Leben schon anderes als eine Reihe von Aushandlungen zwischen dem Alten und dem Neuen?

We are told we must choose – the old or the new. In fact, we must choose both. What is life if not a series of negotiations between the old and the new?

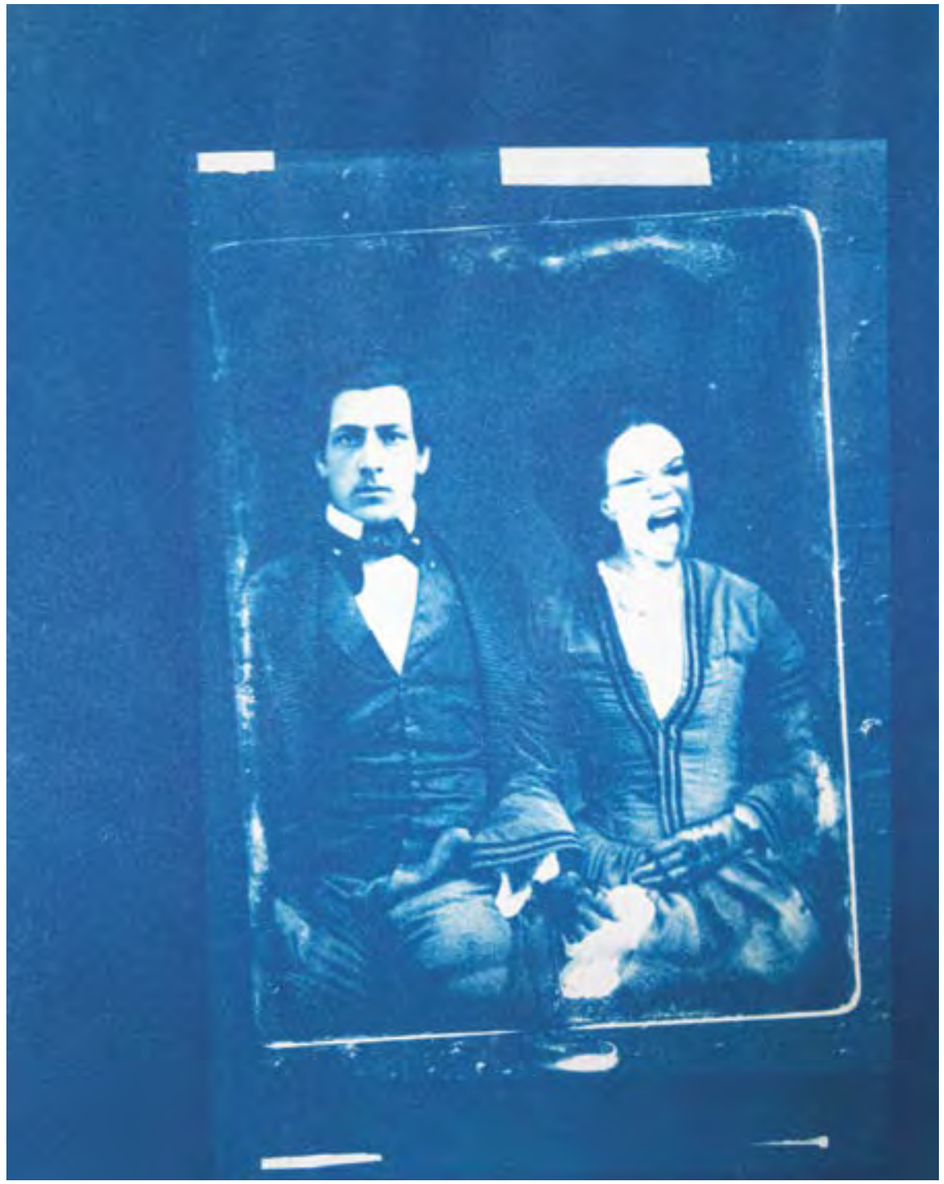
Protestor X – Scheiß auf Helden / Protestor X – Fuck Heroes

Protestor VII – Das Vorrecht des Aufbegehrens / Protestor VII – The Privilege of Rebellion

Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising / From the Series Protestors – We must always take sides – The element of (S)u(r)-prising

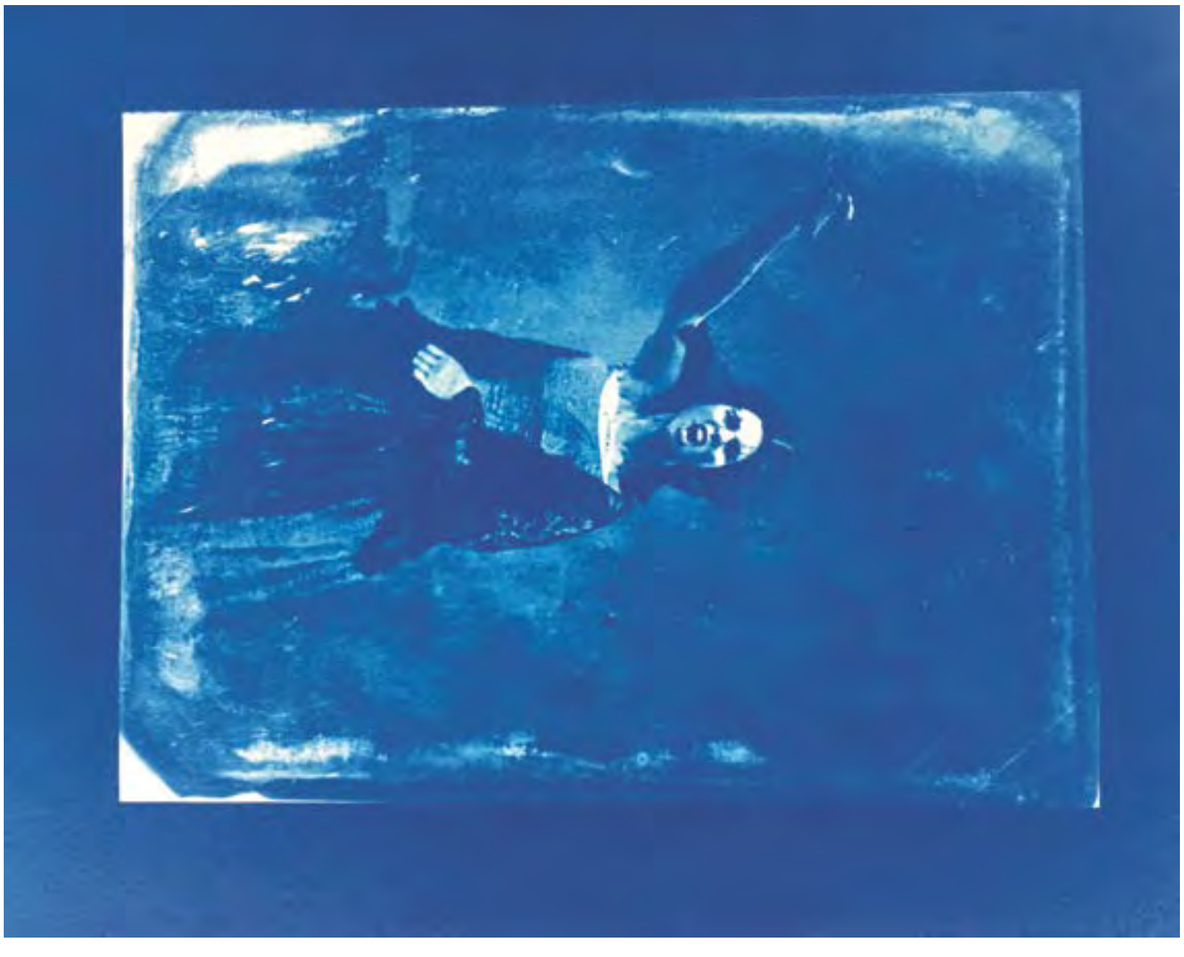
Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising / From the SeriesProtestors – We must always take sides – The element of (S)u(r) prising

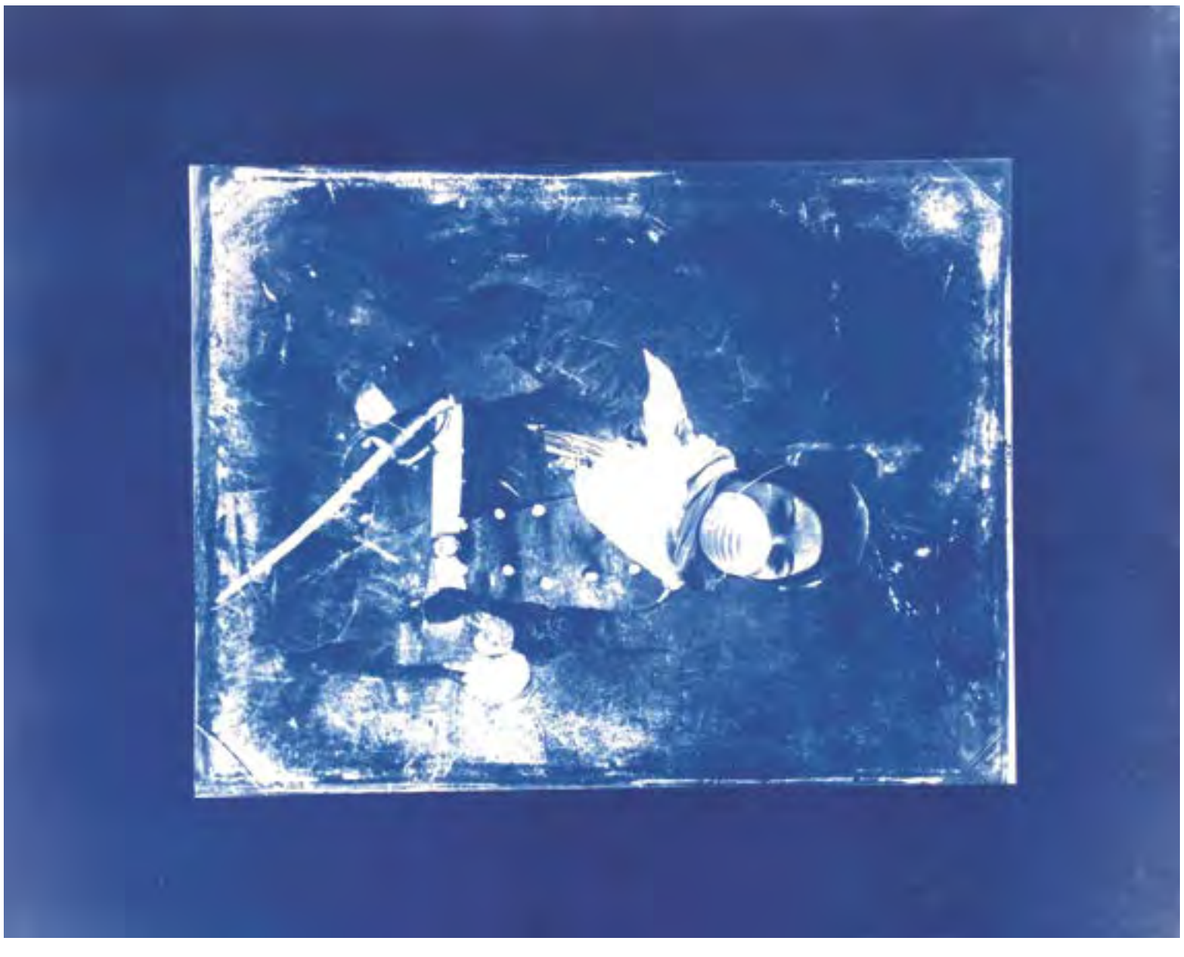
Protestor II – Das Vorrecht des Aufbegehrens / Protestor II – The Privilege of Rebellion



Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising / We must always take sides – The element of (S)u(r)prising

Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising / We must always take sides – The element of (S)u(r)-prising





Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising / We must always take sides – The element of (S)u(r)-prising

Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising / We must always take sides – The element of (S)u(r)-prising

Protestor XII

Protestor IX

Protestor XIV

Protestor XVII

Protestor XIX

Protestor XI

Protestor XV

Protestor XII, Ich werde niemanden mit seinen schmutzigen Schritten durch meine Gedanken gehen lassen. / Protestor XII, I will not let any one walk through my mind with their dirty feet.

Protestor XVIII

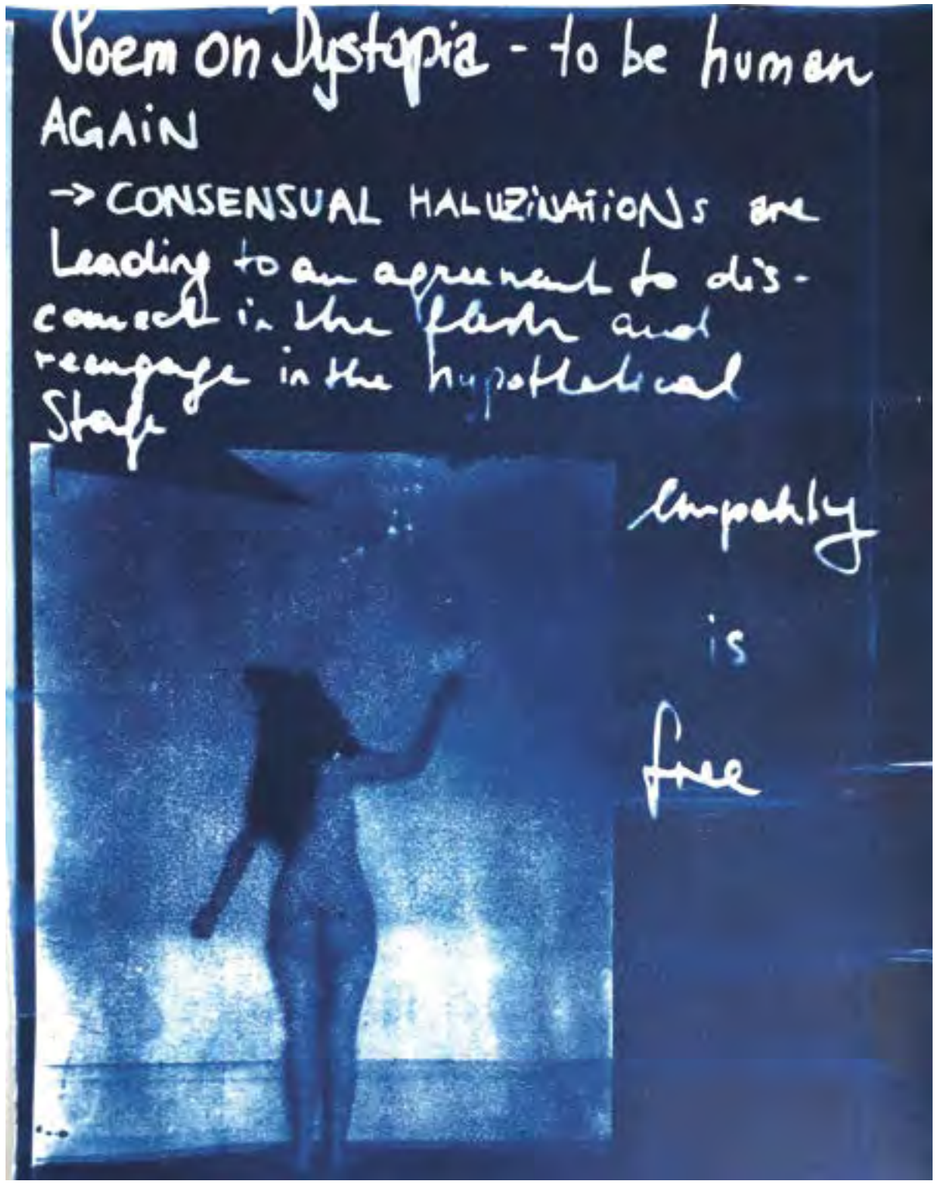
Protestor V

Protestor IV

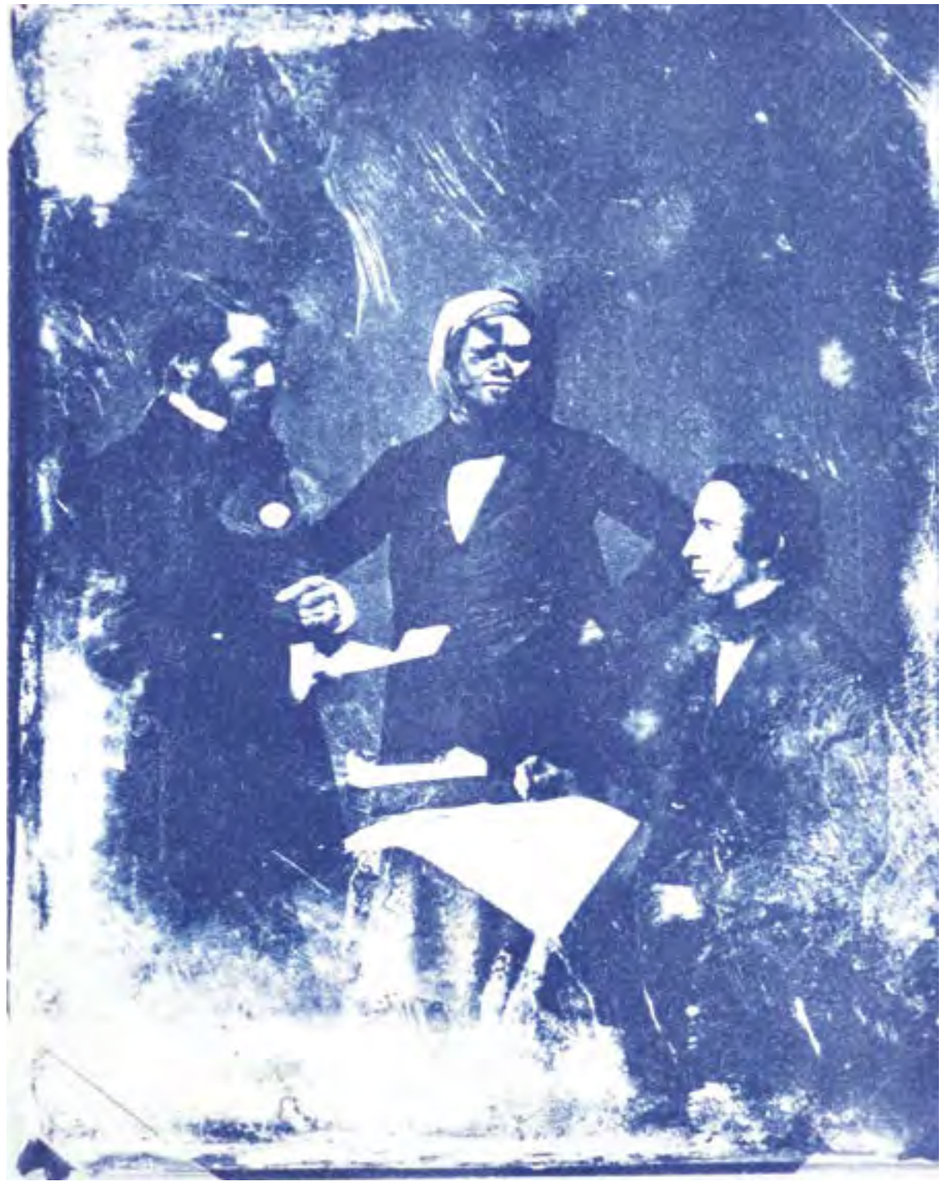
Protestor XI

Protestor XI

Protestor III



Empathie ist kostenfrei /
Empathy is free



Protestor XIX

Bestandteile des Aufbe-
gehrens: Sei du, nicht sie.
/ Elements of Uprising: Be
You, not Them.

Bestandteile des Aufbe-
gehrens: Sei du, nicht sie.
/ Elements of Uprising: Be
You, not Them.

Bestandteile des Aufbe-
gehrens: Sei du, nicht sie.
/ Elements of Uprising: Be
You, not Them.

Bestandteile des Aufbe-
gehrens: Sei du, nicht sie.
/ Elements of Uprising: Be
You, not Them

Protestor VIII, Wir müssen immer Partei annehmen / We must always take sides

Protestor VII, Wir müssen immer Partei annehmen / We must always take sides

Protestor I, Sei du, nicht sie
/ Be You, not Them.

Bestandteile des Aufbe-
gehrens: Sei du, nicht sie.
/ Elements of Uprising: Be
You, not Them.

Bestandteile des Aufbe-
gehrens: Sei du, nicht sie.
/ Elements of Uprising: Be
You, not Them.

Bestandteile des Aufbe-
gehrens: Sei du, nicht sie.
/ Elements of Uprising: Be
You, not Them.

Protestor XIII

Wie die Zeiten so die Worte, der menschliche Faktor – Human Element / As the times, so the words – Human Element

Seite 110 – 111
Detail: Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising / We must always take sides – The element of (S)u(r)prising, S. 123

Seite 112 – 115
Elements of Uprising, Tina Teufel, 2023

Seite 116
Man sagt uns, wir müssten wählen – das Alte oder das Neue. In Wirklichkeit müssen wir beides wählen. Was ist das Leben schon anderes als eine Reihe von Aushandlungen zwischen dem Alten und dem Neuen? / We are told we must choose – the old or the new. In fact, we must choose both. What is life if not a series of negotiations between the old and the new? Susan Sontag

Seite 118
2019, Protestor X – Scheiß auf Helden, Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor X – Fuck Heroes, Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 119
2016, Protestor VII – Das Vorrecht des Aufbegehrens, Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor VII – The Privilege of Rebellion Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 120
2019, Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising, Cyanotypie, 33 x 42,5 cm / From the Series Protestors – We must always take sides – The element of (S)u(r)prising, Cyanotype, 13 x 16,7 in

Seite 121
2019, Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising, Cyanotypie, 33 x 42,5 cm / From the Series Protestors – We must always take sides – The element of (S)u(r)prising, Cyanotype, 13 x 16.7 in

Seite 122
2016, Protestor II – Das Vorrecht des Aufbegehrens, Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor II – The Privilege of Rebellion, Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 123
2019, Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising, Cyanotypie, 33 x 42,5 cm / From the Series Protestors – We must always take sides – The element of (S)u(r)prising, Cyanotype, 13 x 16.7 in

Seite 124
2019, Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising, Cyanotypie, 33 x 42,5 cm / From the Series Protestors – We must always take sides – The element of (S)u(r)prising, Cyanotype, 13 x 16.7 in

Seite 125
2019, Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising, Cyanotypie, 33 x 42,5 cm / From the Series Protestors – We must always take sides – The element of (S)u(r)prising, Cyanotype, 13 x 16.7 in

Seite 126
2015, Protestor IX, Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor IX, Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 126
2019, Aus der Reihe Protestors – Wir müssen immer Partei annehmen – Das Prinzip von (S)u(r)prising, Cyanotypie, 33 x 42,5 cm / From the Series Protestors – We must always take sides – The element of (S)u(r)prising, Cyanotype, 13 x 16.7 in

Seite 127
2015, Protestor XI, Protestor XIV, Unikat Cyanotypie, je 34 x 25 cm / Protestor XI, Protestor XIV, unique Cyanotype, each 13.4 x 9.8 in

Seite 127
2015, Protestor XI, Protestor XII, Unikat Cyanotypie, je 34 x 25 cm / Protestor XI, Protestor XII, unique Cyanotype, each 13.4 x 9.8 in

Seite 128
2016, Protestor XI, Protestor XVII, Unikat Cyanotypie, je 34 x 25 cm / Protestor XI, Protestor XVII, unique Cyanotype, each 13.4 x 9.8 in

Seite 128
2015, Protestor XI, Protestor XIX, Unikat Cyanotypie, je 34 x 25 cm / Protestor XI, Protestor XIX, unique Cyanotype, each 13.4 x 9.8 in

Seite 129
2015, Protestor XI, Protestor XI, Unikat Cyanotypie, je 34 x 25 cm / Protestor XI, Protestor XI, unique Cyanotype, each 13.4 x 9.8 in

Seite 129
2015, Protestor XI, Protestor XV, Unikat Cyanotypie, je 34 x 25 cm / Protestor XI, Protestor XV, unique Cyanotype, each 13.4 x 9.8 in

Seite 130
2016, Protestor XII, Ich werde niemanden mit seinen schmutzigen Schritten durch meine Gedanken gehen lassen. / Protestor XII, I will not let any one walk through my mind with their dirty feet, Unikat Cyanotypie, 60 x 50 cm / unique Cyanotype, 23.6 x 19.7 in

Seite 131
2015, Protestor XVIII, Unikat Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor XVIII, unique Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 132
2016, Protestor V, Unikat Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor V, unique Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 133
2018, Protestor IV, Unikat Cyanotypie, 60 x 50 cm / Protestor IV, unique Cyanotype, 23.6 x 19.7 in

Seite 134
2015, Protestor XI, Unikat, Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor XI, unique Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 134
2015, Protestor VI, Unikat, Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor VI, unique Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 135
2015, Protestor III, Unikat, Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor III, unique Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 136
2019, Empathie ist kostenfrei, Unikat, Cyanotypie, gerahmt, 33 x 42,5 cm / Empathy is free, unique Cyanotype, framed, 13 x 16.7 in

Seite 137
2015, Protestor XIX, Unikat, Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor XIX, unique Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

Seite 138
2019, Bestandteile des Aufbegehrens: Sei du, nicht sie, Unikat Cyanotypie, gerahmt, 80 x 120 cm / Elements of Uprising: Be You, not Them, unique Cyanotype, framed, 31.5 x 47.2 in

Seite 139
2019, Bestandteile des Aufbegehrens: Sei du, nicht sie, Unikat Cyanotypie, gerahmt, 80 x 120 cm / Elements of Uprising: Be You, not Them, unique Cyanotype, framed, 31.5 x 47.2 in

Seite 140
2019, Bestandteile des Aufbegehrens: Sei du, nicht sie, Unikat Cyanotypie, gerahmt, 80 x 120 cm / Elements of Uprising: Be You, not Them, unique Cyanotype, framed, 31.5 x 47.2 in

Seite 141
2019, Bestandteile des Aufbegehrens: Sei du, nicht sie, Unikat Cyanotypie, gerahmt, 80 x 120 cm / Elements of Uprising: Be You, not Them, unique Cyanotype, framed, 31.5 x 47.2 in

Seite 142
2019, Protestor VII, Wir müssen immer Partei annehmen, Unikat Cyanotypie, 80 x 80 cm / Protestor VII, We must always take sides, unique Cyanotype, 31.5 x 31.5 in

Seite 143
2019, Protestor VIII, Wir müssen immer Partei annehmen, Unikat Cyanotypie, 80 x 80 cm / Protestor VIII, We must always take sides, unique Cyanotype, 31.5 x 31.5 in

Seite 144
2018, Protestor I, Sei du, nicht sie, Unikat Cyanotypie, 80 x 120cm / Protestor I, Be you, not Them, unique, Cyanotype, 31.5 x 47.2 in

Seite 145
2019, Bestandteile des Aufbegehrens: Sei du, nicht sie, Unikat Cyanotypie, gerahmt, 80 x 120 cm / Elements of Uprising: Be You, not Them, unique Cyanotype, framed, 31.5 x 47.2 in

Seite 146
2019, Bestandteile des Aufbegehrens: Sei du, nicht sie, Unikat Cyanotypie, gerahmt, 80 x 120 cm / Elements of Uprising: Be You, not Them, unique Cyanotype, framed, 31.5 x 47.2 in

Seite 147
2019, Bestandteile des Aufbegehrens: Sei du, nicht sie, Unikat, Cyanotypie, gerahmt, 80 x 120 cm / Elements of Uprising: Be You, not Them, unique Cyanotype, framed, 31.5 x 47.2 in

Seite 148
2018, Protestor XIII, Unikat Cyanotypie, 34 x 25 cm / Protestor XIII, unique Cyanotype, 13.4 x 9.8 in

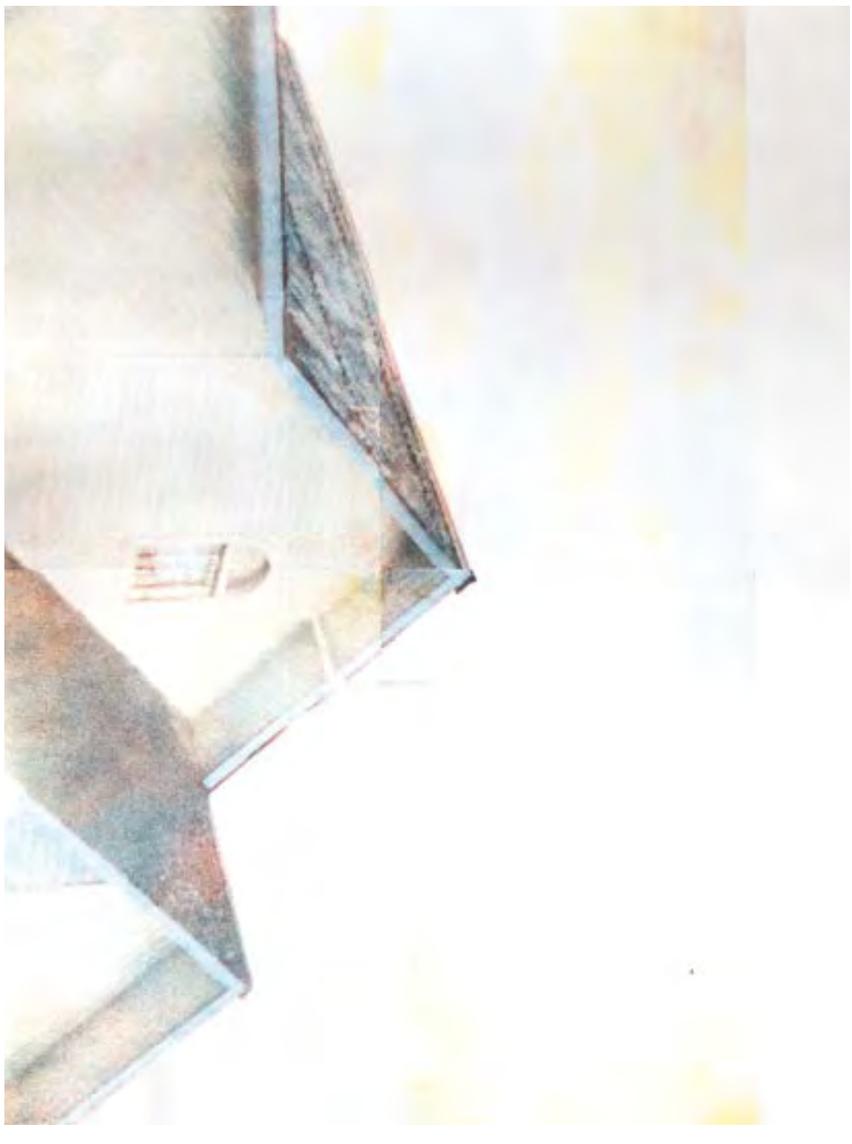
Seite 149
2019, Wie die Zeiten so die Worte, der menschliche Faktor – Human Element, Unikat Cyanotypie, toned, gerahmt, 60 x 80 cm / As the times, so the words – Human Element, unique Cyanotype, toned, framed, 13.4 x 9.8 in

Seite 150 – 151
2022, Die Transformation des Bildes, Atterseehalle, Ausstellungsansicht / Exhibition View

It's a poor sort of memory that only works backwards.

Es ist ein armseliges Gedächtnis, das nur rückwärts funktioniert.

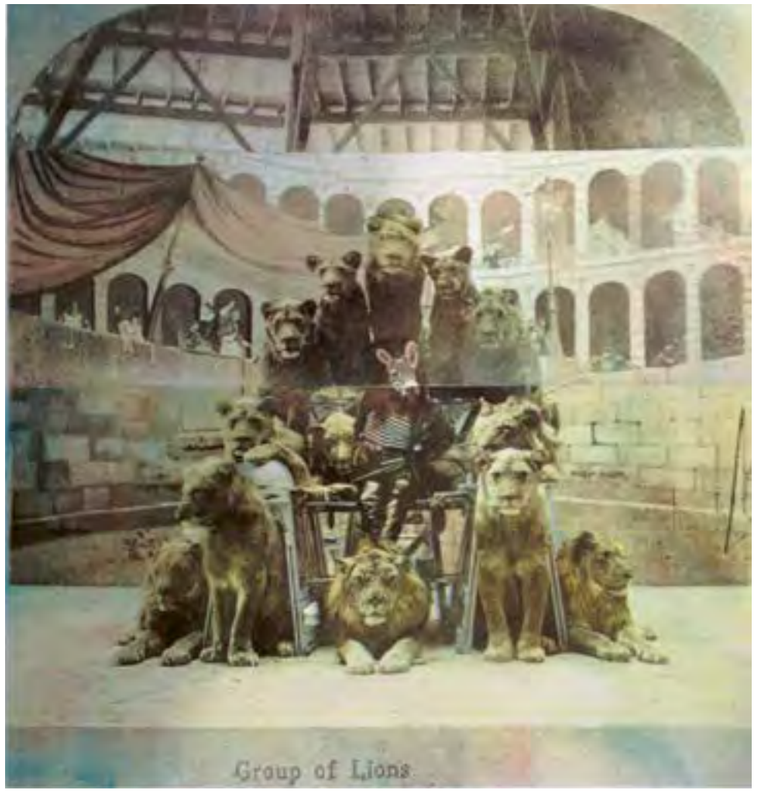
Magisches Denken /
Magical Thinking – De
Nouveau



Dans la maison de mes rêves, il pleut du bonheur de toutes les couleurs. Toujours rechercher la rêverie. / Im Haus meiner Träume regnet es Glück in allen Farben. Immer die Tagträume suchen. / In the house of my dreams, it rains happiness of all colours. Forever in search of the dream.

Toujours rechercher la rêverie – Vor der Eingangstür / In front of the entrance door. Forever in search of the dream.

Toujours rechercher la rêverie – Annäherung und Gegenüberstellung / Approach and Confrontation. Forever in search of the dream.



Gruppe Löwen / Group of Lions

Abondance de biens ne nuit pas – Überfluss an Gutem schadet nicht / There is no harm in having too much of a good thing

Viens jouer dehors –
YKTTW (You know that
thing where...)

Gleich und gleich gesellt
sich gern / Birds of a feat-
her flock together – Future
Recollections – Don't you
remember?

Seite 154 – 155
Detail: Gleich und gleich gesellt sich gern / Birds of a feather flock together – Future Recollections – Don't you remember?, S. 172 – 173

Seite 156
It's a poor sort of memory that only works backwards.
Es ist ein armseliges Gedächtnis, das nur rückwärts funktioniert. Die weiße Königin zu Alice in: Hinter den Spiegeln / White Queen to Alice: Through the Looking-Glass

Seite 158 – 159
2014, Demontage des Löwenkäfigs – Im Kontext der Verunsicherung, Unikat, Druckfarbe auf Papier, 190 x 231 cm / Dismantling the Lion Cage – In the Context of Uncertainty, Unique Print, Ink on Paper, 74.8 x 90.9 in

Seite 160
2014, Magisches Denken – De Nouveau, I v. III, Druckfarbe auf Papier, 80 x 60 cm/ Magical Thinking – De Nouveau, I of III, Ink on Paper, 31.4 x 23.6 in

Seite 161
2014, Dans la maison de mes rêves, il pleut du bonheur de toutes les couleurs. Toujours rechercher la rêverie, Im Haus meiner Träume regnet es Glück in allen Farben. Immer die Tagträume suchen, I v. II, Druckfarbe auf Papier, 80 x 60 cm / In the house of my dreams, it rains happiness of all colours. Forever in search of the dream, I of II, Ink on Paper, 31.4 x 23.6 in

Seite 162
2014, Toujours rechercher la rêverie – Vor der Eingangstür, Unique, Waterslide on Glass, Druckfarbe auf Papier, 80 x 60 cm / In Front of the Entrance door. Forever in search of the dream, I of II, Unique, Waterslide on Glass, Ink on Paper, 31.4 x 23.6 in

Seite 163
2014, Toujours rechercher la rêverie – Annäherung und Gegenüberstellung, I v. II, Druckfarbe auf Papier, 80 x 60 cm / Approach and Confrontation. Forever in search of the dream, I of II, Ink on Paper, 31.4 x 23.6 in

Seite 164
2014, Gruppe Löwen, Unikat, Druckfarbe auf Papier, 80 x 120 cm / Group of Lions, Unique Print, Ink on Paper, 31.5 x 47.2 in

Seite 165
2014, Abondance de biens ne nuit pas – Überfluss an Gutem schadet nicht, 85 x 60 cm, Unikat, Druckfarbe auf Papier / Abondance de biens ne nuit pas – There is no harm in having too much of a good thing, Unique Print, Ink on Paper, 33.5 x 23.6 in

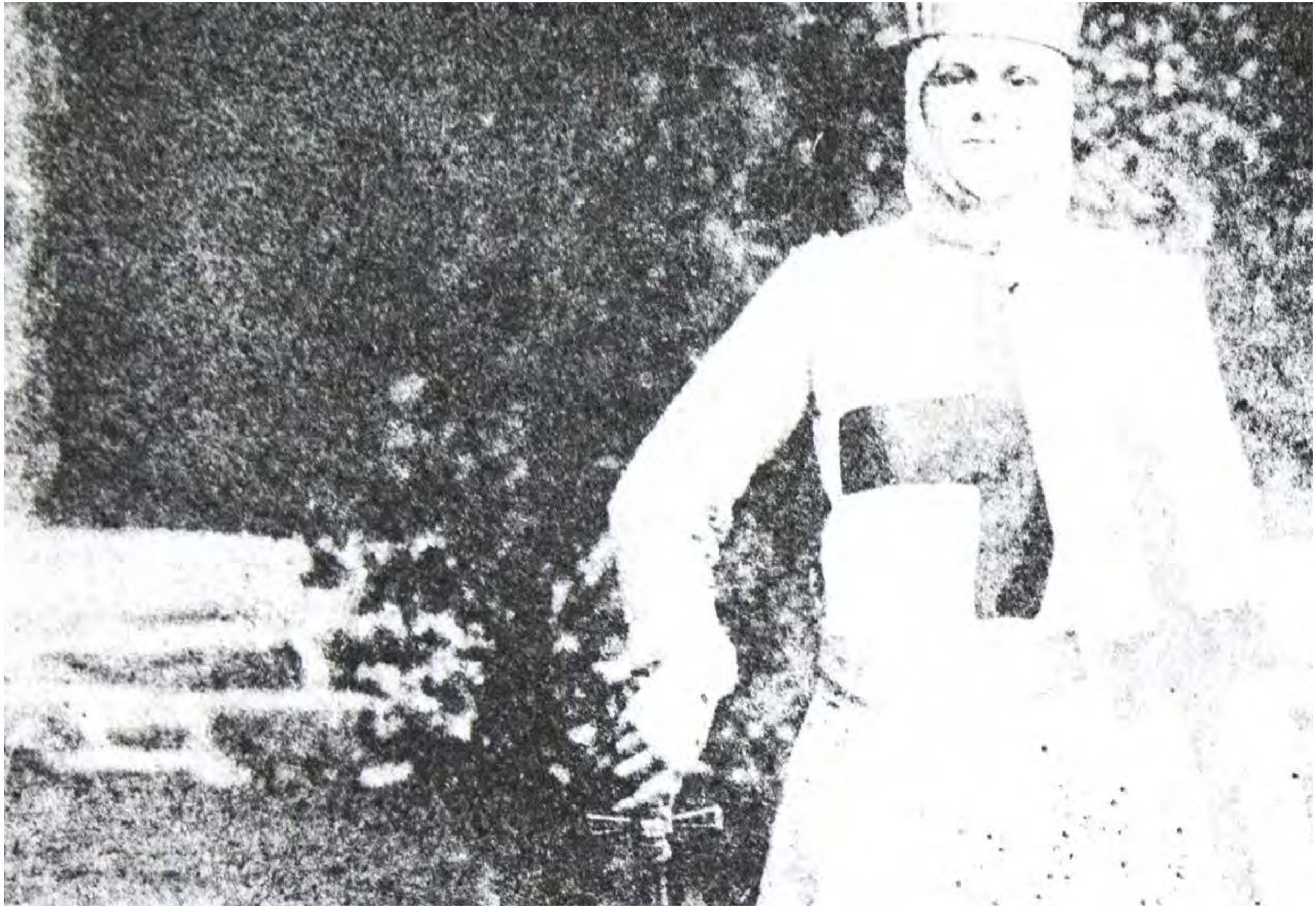
Seite 166 – 167
2014, I shall not waste my days – Future Recollections, 120 x 80 cm, Unikat, Druckfarbe auf Papier / Unique Print, Ink on Paper, 47.2 x 31.5 in

Seite 168 – 169
2019, Kunstankäufe des Landes Salzburg, Traklhaus, Ausstellungsansicht / Installation View

Seite 170 – 171
2014, Viens jouer dehors – Komm raus und spiel mit YKTTW (You know that thing where..., I v. II, 80 x 60 cm, Druckfarbe auf Papier / Viens jouer dehors – Come out and play YKTTW (You know that thing where..., Unique Print, Ink on Paper, 31.5 x 23.6 in

Seite 172 – 173
2014, Gleich und gleich gesellt sich gern – Future Recollections – Don't you remember?, Unikat, Druckfarbe auf Papier, 210 x 280 cm / Birds of a feather flock together – Future Recollections – Don't you remember?, Unique Print, Ink on Paper, 82.7 x 110.2 in

Seite 174 – 175
2015, Goldilocks Effect, Rauchmühle, Salzburg / Exhibition View

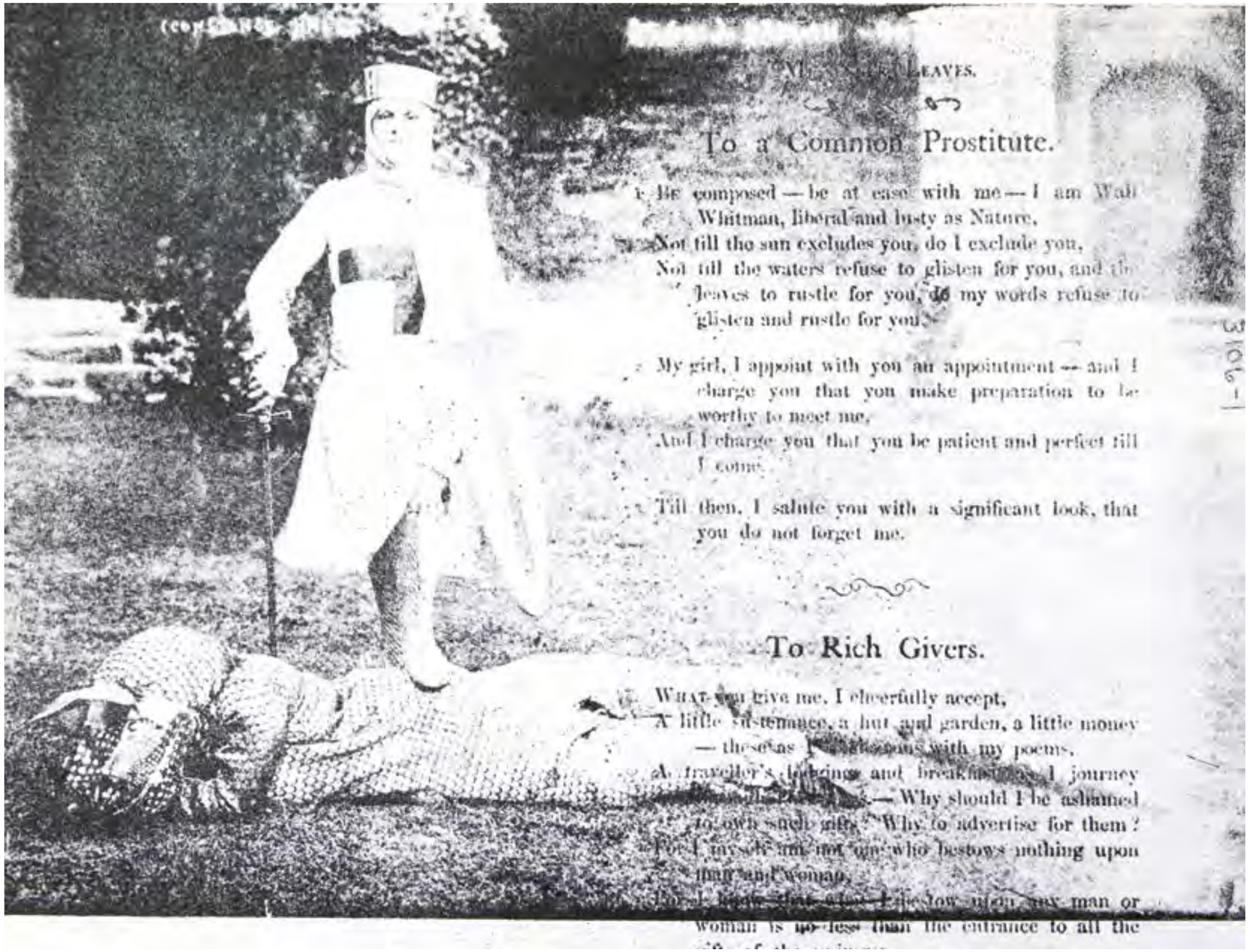


Warum glaube ich, was ich glaube? Woher kommen meine Ansichten, Meinungen und Überzeugungen? Warum halte ich dieses für gut und jenes für schädlich?

Why do I believe what I believe? Where do my views, opinions and believes come from? Why do I think this is good and that is harmful?

Nach Bellocq – Whiteout
1, Tribute to Elisabeth Flora
Charlotte Hauptmann /
After Bellocq – Whiteout 1

Nach Bellocq – Whiteout
2, Tribute to Elisabeth Flora
Charlotte Hauptmann /
After Bellocq – Whiteout 2



VI. LEAVES.

To a Common Prostitute.

Be composed — be at ease with me — I am Walt Whitman, liberal and lusty as Nature,
Not till the sun excludes you, do I exclude you,
Not till the waters refuse to glisten for you, and the leaves to rustle for you, do my words refuse to glisten and rustle for you.

My girl, I appoint with you an appointment — and I charge you that you make preparation to be worthy to meet me,
And I charge you that you be patient and perfect till I come.

Till then, I salute you with a significant look, that you do not forget me.

To Rich Givers.

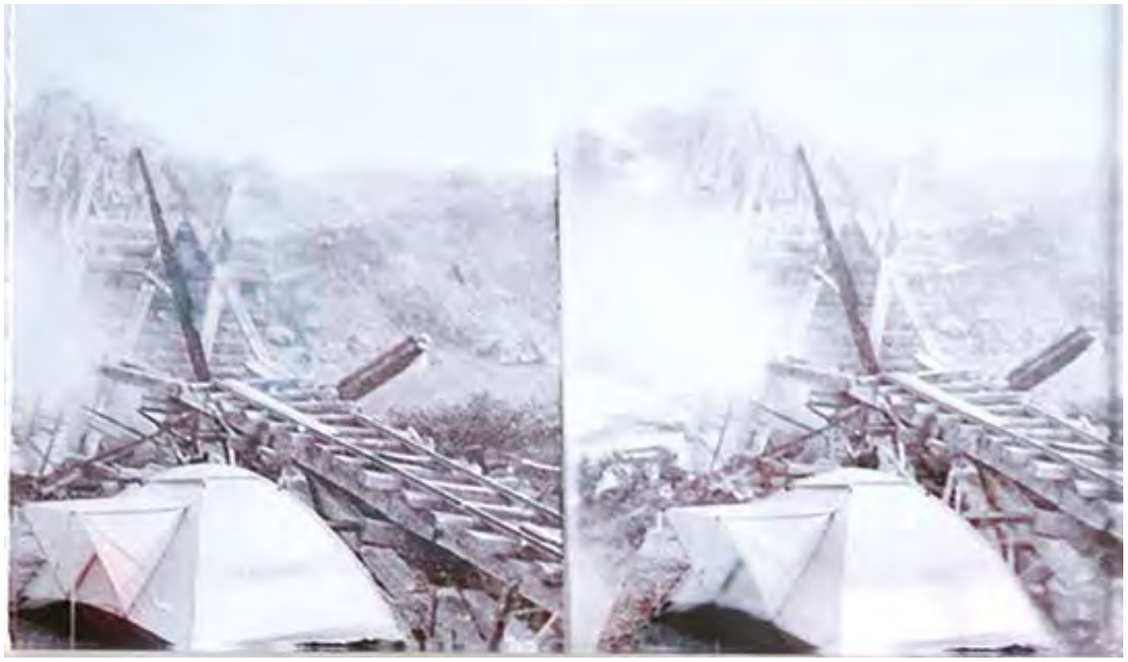
What you give me, I cheerfully accept,
A little sustenance, a hut and garden, a little money — these as I walk onward with my poems,
A traveller's lodging and breakfast as I journey through the States — Why should I be ashamed to own such gifts? Why to advertise for them?
For I myself am not one who bestows nothing upon man and woman,
And I know that a free love upon any man or woman is no less than the entrance to all the

An eine ordinäre Hure –
Werde dein eigener Ritter,
Hommage an Elisabeth
Flora Charlotte Hauptmann
/ To a Common Prostitute
– Be your own Knight,
Tribute to Elisabeth Flora
Charlotte Hauptmann

Mündigkeit beginnt, wenn man sich Gedanken macht, woher die Welt im eigenen Kopf kommt.

Maturity begins when one thinks about where the world in one's own head comes from.

Stereo-Images



Stereo-Images

Mensch sein ist
Erhaltungsarbeit.

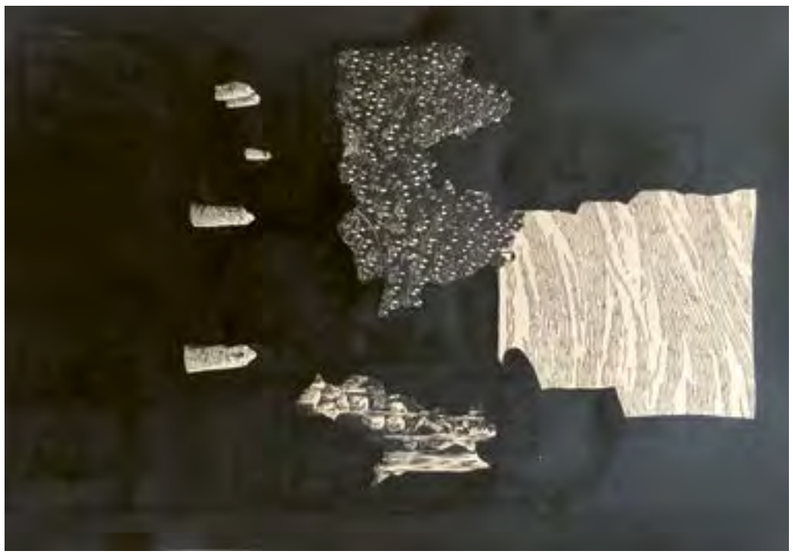
Being human is
conservation work.

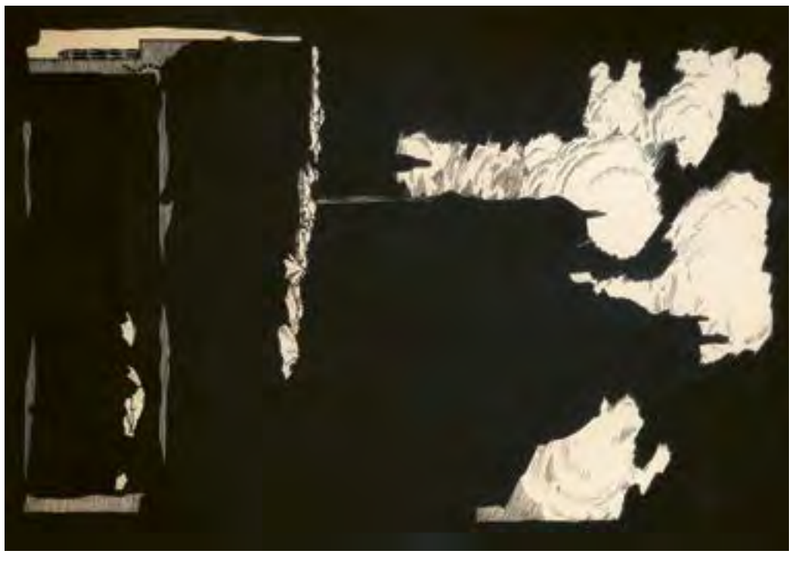
Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures

Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures

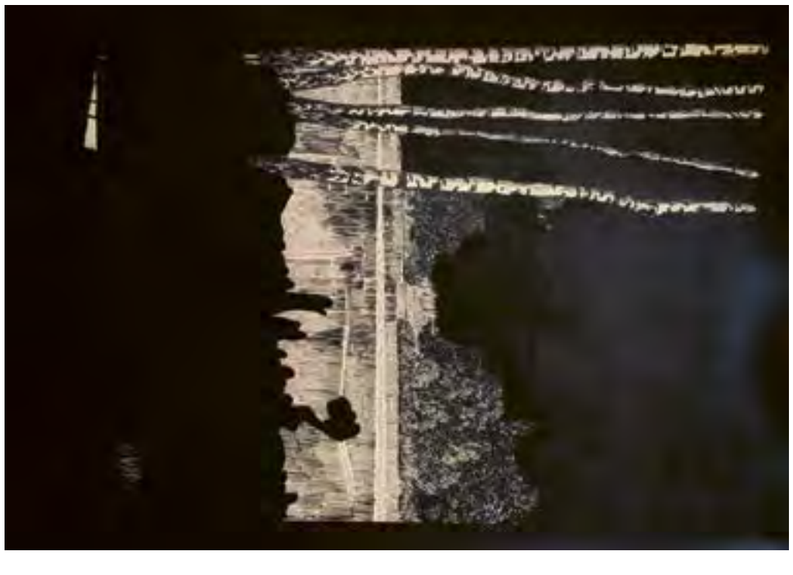
Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures

Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures





Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures



Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures

Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures

Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures

Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures

Beiwerk – Salzburg in Bildern / Incidentals – Salzburg in pictures

Es gibt keine Bedeutung, wenn die Bedeutung nicht geteilt wird, und zwar nicht, weil es eine letzte oder erste Bedeutung gäbe, die alle Wesen gemeinsam haben, sondern weil die Bedeutung selbst das Teilen des Seins ist.

There is no meaning if meaning is not shared, and not because there would be an ultimate or first signification that all beings have in common, but because meaning itself is sharing of Being.

Was Sie erkennen, ist alles, was es gibt. Relation 1 – Im Kontext der Ungewissheit / What you see is all there is. Relation 1 – The Context of Uncertainty

Zwischen mir und meinem Schatten, Erinnerungen an vergangene Tage / Between me and my shadow, remembrances of bygone days, Future Recollections

Seite 178 – 179
Detail: An eine ordinäre Hure – Werde dein eigener Ritter, Hommage an Elisabeth Flora Charlotte Hauptmann / To a Common Prostitute – Be your own Knight, Tribute to Elisabeth Flora Charlotte Hauptmann, S. 184 – 185

Seite 180
Warum glaube ich, was ich glaube? Woher kommen meine Ansichten, Meinungen und Überzeugungen? Warum halte ich dieses für gut und jenes für schädlich?
Why do I believe what I believe? Where do my views, opinions and believes come from? Why do I think this is good and that is harmful? Ariadne von Schirach, 2014

Seite 182
2016, Nach Bellocq – Whiteout 1, Tribute to Elisabeth Flora Charlotte Hauptmann, Unikat, Druckfarbe auf Papier, 60 x 85 cm / After Bellocq – Whiteout 1, Unique Print, Ink on Paper, 23.6 x 33.5 in

Seite 183
2016, Nach Bellocq – Whiteout 2, Tribute to Elisabeth Flora Charlotte Hauptmann, Unikat, Druckfarbe auf Papier, 60 x 85 cm / After Bellocq – Whiteout 2, Unique Print, Ink on Paper, 23.6 x 33.5 in

Seite 184 – 185
2016, An eine ordinäre Hure – Werde dein eigener Ritter, Hommage an Elisabeth Flora Charlotte Hauptmann, Unikat, Druckfarbe auf Papier, 85 x 60 cm / To a Common Prostitute – Be your own Knight, Tribute to Elisabeth Flora Charlotte Hauptmann, Unique Print, Ink on Paper, 33.5 x 23.6 in

Seite 187
Mündigkeit beginnt, wenn man sich Gedanken macht, woher die Welt im eigenen Kopf kommt.
Maturity begins when one thinks about where the world in one's own head comes from. Ariadne von Schirach

Seite 188
2017, Stereo-Images, Waterslide auf Glas – facetiert 4 mm, gerahmt, Unikat, je 33 x 53 cm / Waterslide on faceted Glass 4 mm, framed, 12.9 x 20.8 in

Seite 189
2017, Stereo-Images, Waterslide auf Glas – facetiert 4 mm, gerahmt, Unikat, je 33 x 53 cm / Waterslide on faceted Glass 4 mm, framed, Unique, 12.9 x 20.8 in

Seite 190
2017, Stereo-Images, Waterslide auf Glas – facetiert 4 mm, gerahmt, Unikat, je 33 x 53 cm / Waterslide on faceted Glass 4 mm, framed, Unique, 12.9 x 20.8 in

Seite 191
2017, Stereo-Images, Waterslide auf Glas – facetiert 4 mm, gerahmt, Unikat, je 33 x 53 cm / Waterslide on faceted Glass 4 mm, framed, Unique, 12.9 x 20.8 in

Seite 192 – 193
2017, Ausstellungsansicht, Galerie Trapp / Exhibition View

Seite 194
Mensch sein ist Erhaltungsarbeit.
Being human is conservation work. Ariadne von Schirach

Seite 196
2019, Beiwerk – Salzburg in Bildern, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Offsetdruck, je 30 x 42 cm / Incidentals – Salzburg in pictures, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Ink on Offset Print, each 11.8 x 16.5 in

Seite 197
2019, Beiwerk – Salzburg in Bildern, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Offsetdruck, je 30 x 42 cm / Incidentals – Salzburg in pictures, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Ink on Offset Print, each 11.8 x 16.5 in

Seite 198
2019, Beiwerk – Salzburg in Bildern, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Offsetdruck, je 30 x 42 cm / Incidentals – Salzburg in pictures, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Ink on Offset Print, each 11.8 x 16.5 in

Seite 199
2019, Beiwerk – Salzburg in Bildern, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Offsetdruck, je 30 x 42 cm / Incidentals – Salzburg in pictures, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Ink on Offset Print, each 11.8 x 16.5 in

Seite 200
2019, Beiwerk – Salzburg in Bildern, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Offsetdruck, je 30 x 42 cm / Incidentals – Salzburg in pictures, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Ink on Offset Print, each 11.8 x 16.5 in

Seite 201
2019, Beiwerk – Salzburg in Bildern, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Offsetdruck, je 30 x 42 cm / Incidentals – Salzburg in pictures, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Ink on Offset Print, each 11.8 x 16.5 in

Seite 202
2019, Beiwerk – Salzburg in Bildern, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Offsetdruck, je 30 x 42 cm / Incidentals – Salzburg in pictures, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Ink on Offset Print, each 11.8 x 16.5 in

Seite 203
2019, Beiwerk – Salzburg in Bildern, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Offsetdruck, je 30 x 42 cm / Incidentals – Salzburg in pictures, zwölf Blätter, Tuschezeichnung, Ink on Offset Print, each 11.8 x 16.5 in

Seite 205
Es gibt keine Bedeutung, wenn die Bedeutung nicht geteilt wird, und zwar nicht, weil es eine letzte oder erste Bedeutung gäbe, die alle Wesen gemeinsam haben, sondern weil die Bedeutung selbst das Teilen des Seins ist.
There is no meaning if meaning is not shared, and not because there would be an ultimate or first signification that all beings have in common, but because meaning itself is sharing of Being. Jean-Luc Nancy

Seite 206 – 207
Detail: Was Sie erkennen, ist alles, was es gibt. Relation 1 – Im Kontext der Ungewissheit / What you see is all there is. Relation 1 – The Context of Uncertainty, 210 – 211

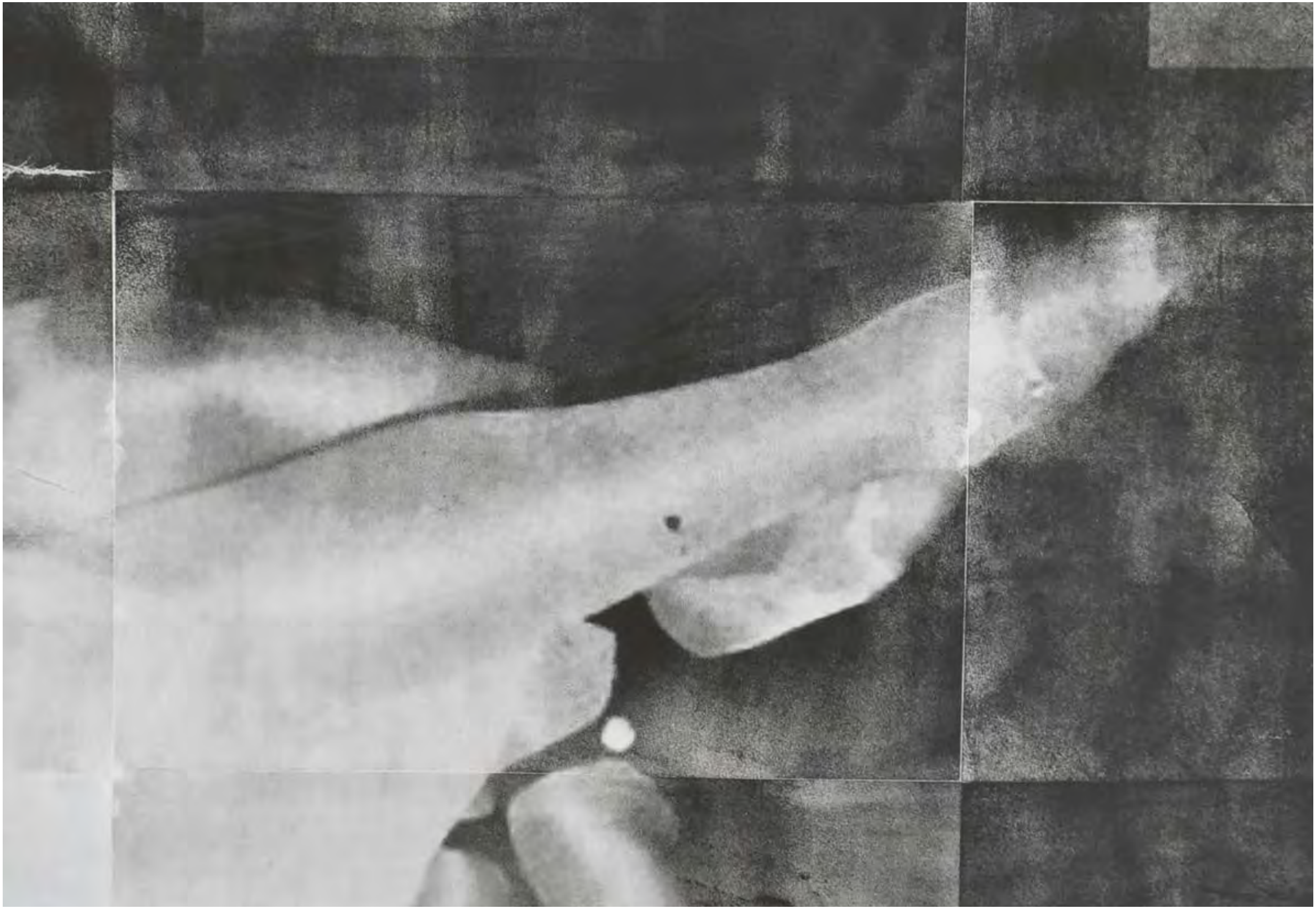
Seite 208
2012, Was Sie erkennen, ist alles, was es gibt. Relation 2 – Im Kontext der Ungewissheit, Raumansicht / What you see is all there is. Relation 2 – The Context of Uncertainty, Installation View

Seite 210 – 2011
2012, Was Sie erkennen, ist alles, was es gibt. Relation 1 – Im Kontext der Ungewissheit, Raumansicht / What you see is all there is. Relation 1 – The Context of Uncertainty, Installation View

Seite 213
2020, Zwischen mir und meinem Schatten, Erinnerungen an vergangene Tage, Dias, Dia-Karusell, verschmolzen, Unikat / Between me and my shadow, remembrances of Vanished Days, Future Recollections, photographic slides, slide carousel, fused by heat, unique, 15.7 x 15.7 in

Seite 214
2016, Als würde niemand zusehen – Puyi, Elßler, 1976, 2015; zukünftige Erinnerungen, Papierobjekt – faltbar; Unikatdruck – partiell vergoldet, Druckfarbe auf Papier, Holzvitrine, verglast, 90 x 140 cm / Like no one is watching – Puyi, Elßler, 1976, 2015; Future Recollections, Paperobject, partially gold plated, wooden display case, Ink on Paper, unique print, 62.9 x 47.2 in

Seite 214 – 215
2018, Projekt Statement, Paralell Vienna / Project Statement



Wer wären wir, wenn wir nicht mit denjenigen mitfühlen könnten, die nicht wir selbst sind oder die nicht zu uns gehören?
Wer wären wir, wenn wir nicht in der Lage wären, uns selbst zu vergessen, wenigstens zeitweise?
Wer wären wir, wenn wir nicht lernen könnten? Verzeihen könnten? Etwas anderes werden könnten, als wir sind?

Who would we be if we could not sympathize with those who are not us or ours? Who would we be if we could not forget ourselves, at least some of the time?
Who would we be if we could not learn? Forgive? Become something other than we are?

Karusell / Roundabout,
Utopia – Re-Collecting

Ansteckende Sehnsucht
– Was ist es, wonach wir
suchen? II / Addictive
Yearning – What Is It That
We are Looking For? II
Utopia – Re-Collecting

Ansteckende Sehnsucht
– Was ist es, wonach wir
suchen? I / Addictive
Yearning – What Is It That
We are Looking For? I
Utopia – Re-Collecting

Das Mädchen und die Erbse, Utopia – Re-Collecting / The Girl and the Pea, Utopia – Re-Collecting

Masquerade, Utopia –
Re-Collecting

Jagdspaziergang / Hunting
Spree, Utopia –
Re-Collecting

... über den rosa Elefanten
/ ...about the Pink Elephant

Präzise Torheit, Bailando
en una cuerda floja / Preci-
se Foolishness

UTOPIA
FOOD STORE
Fast Food
GROCERIES
UTOPIA
FOOD STORE
Fast Food
GROCERIES

Nichts kann auf etwas anderes reduziert werden, nichts kann von etwas anderem abgeleitet werden, alles kann mit allem anderen verbunden sein.

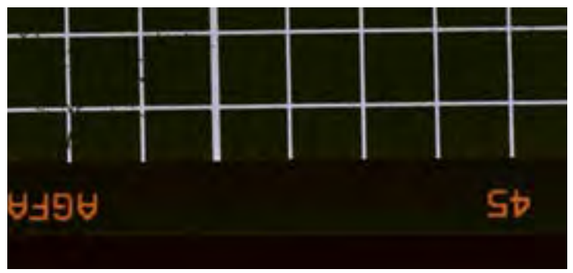
Nothing can be reduced to anything else, nothing can be deduced from anything else, everything may be allied to everything else.

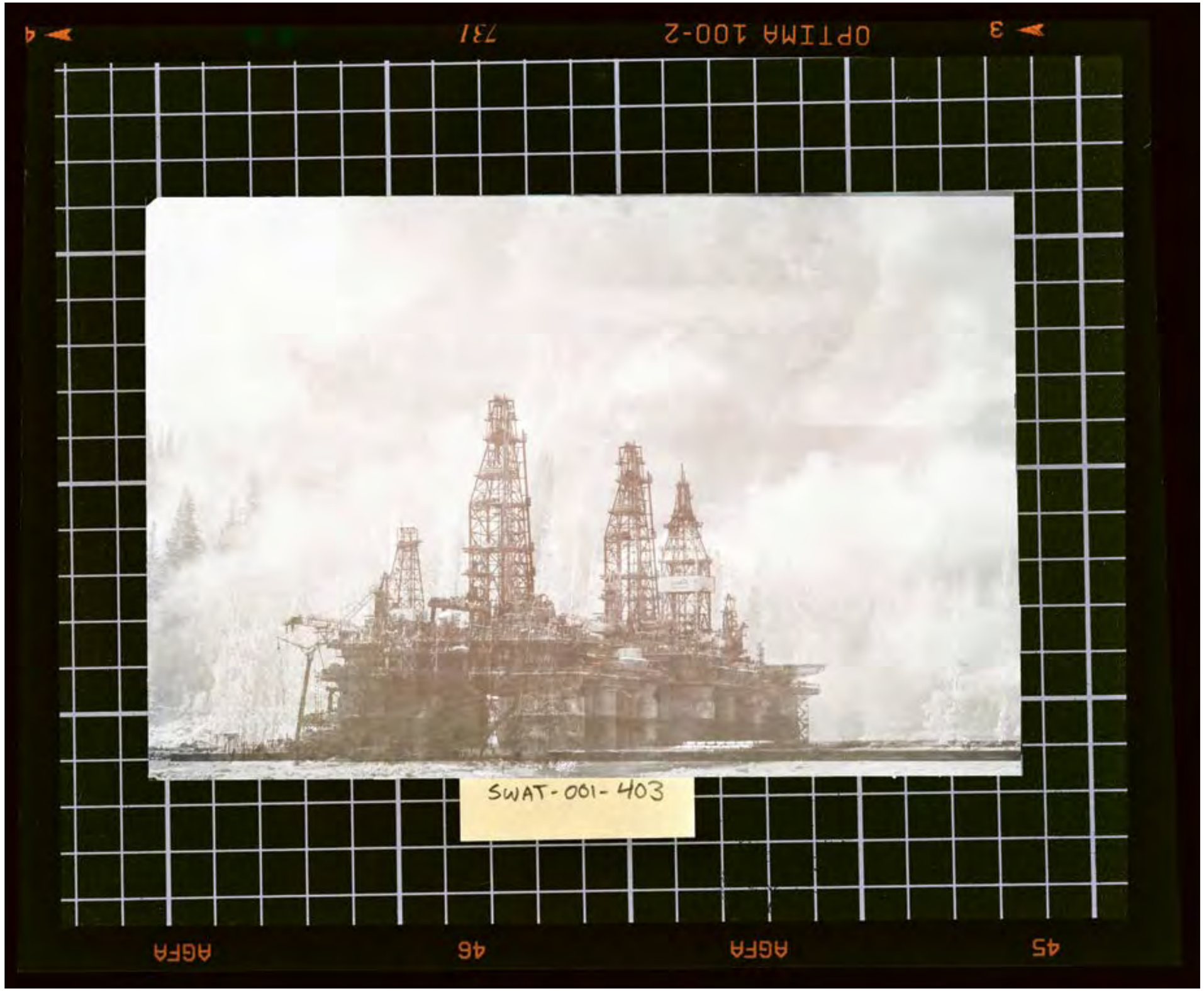
Alles, immer gleichzeitig. Was du siehst, ist alles, was es gibt. / Everything, all the time. What you see is all there is – In the Context of Uncertainty

Könnt ihr euch nicht erinnern? – Zukünftige Erinnerungen, im Kontext der Ungewissheit / Don't you remember? – Future Recollections, In the Context of Uncertainty

Wenn die Ökonomisierung die Alchemie der Entfremdung ist, ist das Poetische eine Alchemie der Aneignung. Man verleiht den Dingen Bedeutung durch die Liebe und Aufmerksamkeit, die man ihnen widmet, und daraus entstehen immer wieder neue Geschichten, entsteht immer wieder neuer Sinn.

If economisation is the alchemy of alienation, the poetic is an alchemy of appropriation. You give meaning to things through the love and attention you give them, and from that new stories continually emerge and new meaning continually arises.





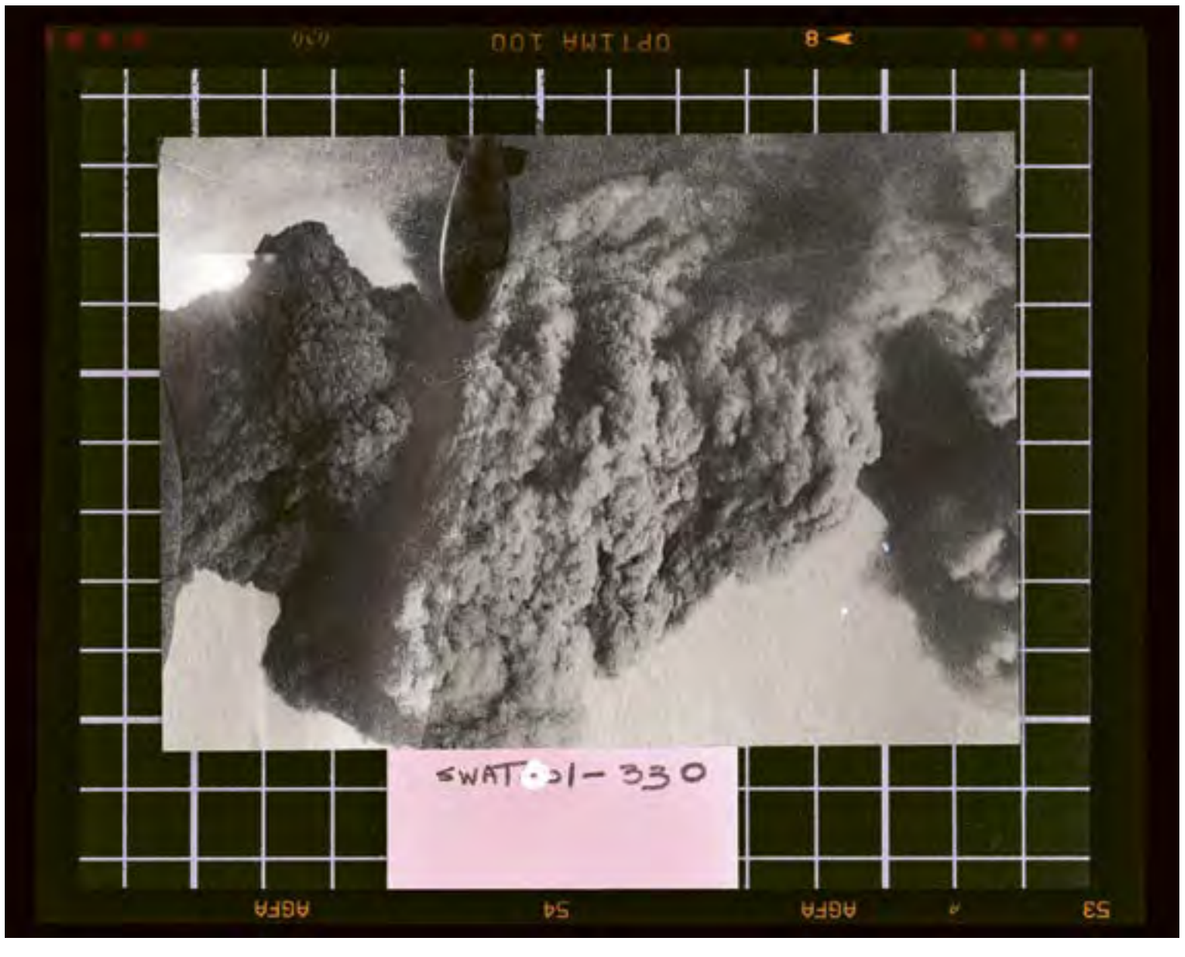
Die Wahrheit ist eine Sache der Vorstellungskraft. /
The truth is a matter of the imagination.
To the left of Boom

Am Montag steht ein Bericht über die eventuelle Zukunft an. / Monday it's a report on the possible future. To the left of Boom

Nachrichten kommen und gehen, aber das Geschick hat einen längeren Zyklus, um sich zu entfalten ... / News come and goe, but fate is a cycle longer to unfold... To the left of Boom

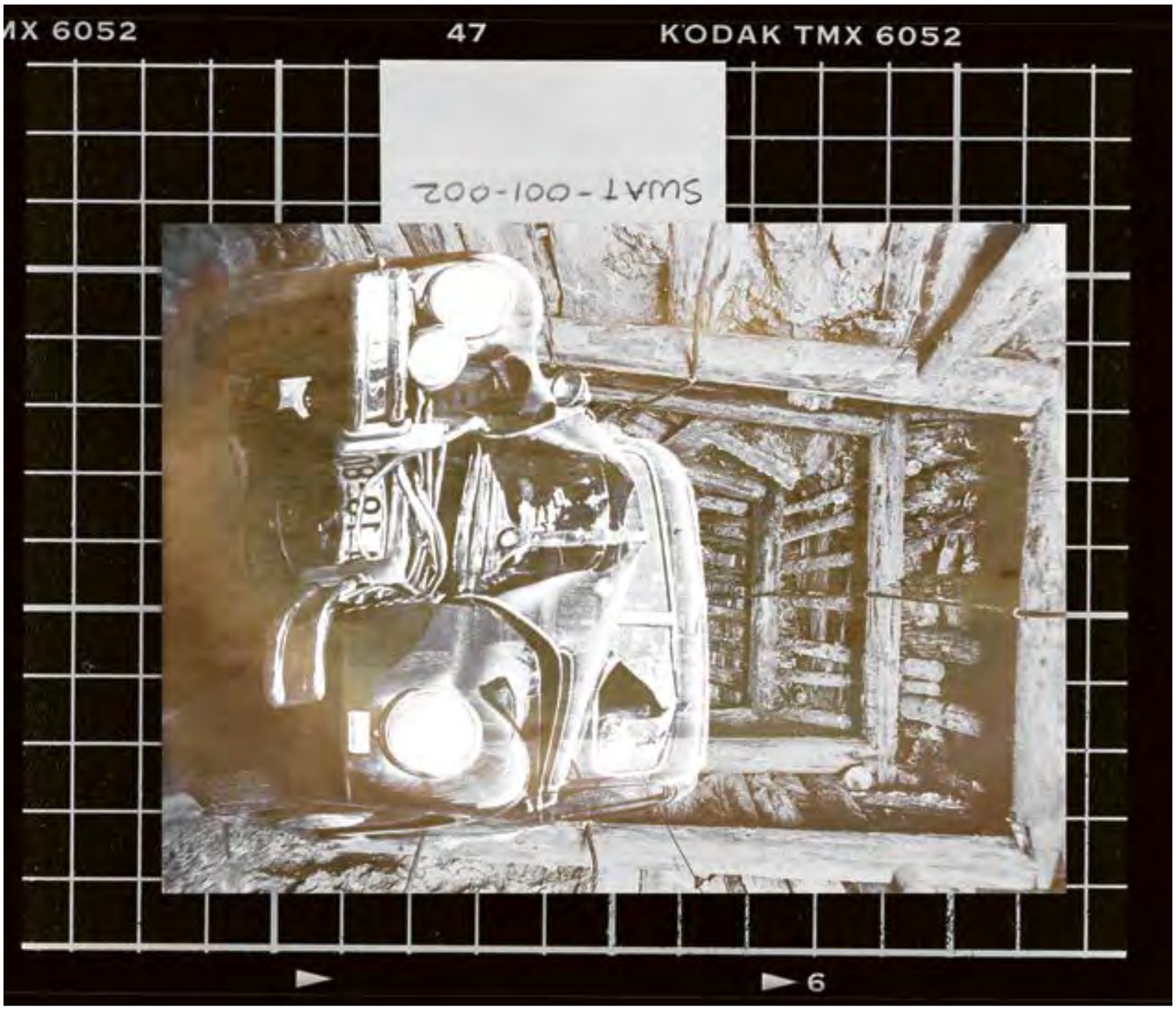
Es gibt keine Möglichkeit,
die geliehene Zeit zurück-
zuzahlen. / There's no way
to repay borrowed time.
To the left of Boom

Das Leben ist ein Kraftakt, man ermüdet und verliert das Muster. / Life's a hard job, you get tired, and you lose the pattern.
To the left of Boom



Aber aus der Nähe gesehen ist die Welt nur Erde und Felsen. Und von Tag zu Tag. / But up close a world's all dirt and rocks. And day to day.
To the left of Boom

Denn wir kehren uns ab und wenden uns weg ... / The fact is we turn and turn away... To the left of Boom



Links von BUMM / To the left of Boom

Seite 218 – 219
Detail: Könnt ihr euch nicht erinnern? – Zukünftige Erinnerungen, im Kontext der Ungewissheit / Don't you remember? – Future Recollections, In the Context of Uncertainty

Seite 220
Wer wären wir, wenn wir nicht mit denjenigen mitfühlen könnten, die nicht wir selbst sind oder die nicht zu uns gehören? Wer wären wir, wenn wir nicht in der Lage wären, uns selbst zu vergessen, wenigstens zeitweise?
Wer wären wir, wenn wir nicht lernen könnten? Verzeihen könnten? Etwas anderes werden könnten, als wir sind?
Who would we be if we could not sympathize with those who are not us or ours? Who would we be if we could not forget ourselves, at least some of the time? Who would we be if we could not learn? Forgive? Become something other than we are? Susan Sontag / At the Same Time: Essays and Speeches / 2007

Seite 222 – 223
2013, Karusell, Utopia – Re-Collecting, Druckfarbe auf Papier, achtteilig, Unikat, 211,5 x 315 cm / Roundabout, Utopia – Re-Collecting, Ink on Paper, eight parts, unique, 83.2 x 124 in

Seite 224
2013, Ansteckende Sehnsucht – Was ist es, wonach wir suchen? II Utopia – Re-Collecting, Druckfarbe auf Papier, vierteilig, Unikat, 166 x 155 cm / Addictive Yearning – What Is It That We Are Looking For? II Utopia – Re-Collecting, Ink on Paper, four parts, unique, 83.2 x 124 in

Seite 225
2013, Ansteckende Sehnsucht – Was ist es, wonach wir suchen? I Utopia – Re-Collecting, Druckfarbe auf Papier, Unikat, 80 x 56 cm / Addictive Yearning – What Is It That We Are Looking For? I Utopia – Re-Collecting, Ink on Paper, unique, 31.4 x 22 in

Seite 226 – 227
2013, Das Mädchen und die Erbse, Utopia – Re-Collecting, Druckfarbe auf Papier, sechsteilig, Unikat, 219 x 217 cm / The Girl and the Pea, Utopia – Re-Collecting, Ink on Paper, unique, 86.2 x 85.4 in

Seite 228 – 229
2013, Masquerade, Utopia – Re-Collecting, Druckfarbe auf Papier, achtteilig, Unikat, 190 x 309 cm / Masquerade, Utopia – Re-Collecting, Ink on Paper, eight parts, unique, 74.8 x 121.6 in

Seite 230 – 231
2013, Jagdspaziergang, Utopia – Re-Collecting, Druckfarbe auf Papier, achtteilig, Unikat, 218 x 315 cm / Hunting Spree, Utopia – Re-Collecting, Ink on Paper, eight parts, unique, 85.8 x 124 in

Seite 232
2013, … über den rosa Elefanten, Druckfarbe auf Papier, Unikat, 80 x 140 cm / … about the Pink Elephant, Ink on Paper, unique, 31.4 x 55.1 in

Seite 233
2013, Präzise Torheit, Bailando en una cuerda floja, Druckfarbe auf Papier, Unikat, 79 x 118 cm / Precise Foolishness, Bailando en una cuerda floja, Ink on Paper, unique, 31.1 x 46.4 in

Seite 234 – 235
2013, Sehnsucht, Utopia – Re-Collecting, Druckfarbe auf Papier, neunteilig, Unikat, 225 x 275 cm / Yearning, Utopia – Re-Collecting, Ink on Paper, unique, nine parts, 88.6 in x 108.3

Seite 236
Nichts kann auf etwas anderes reduziert werden, nichts kann von etwas anderem abgeleitet werden, alles kann mit allem anderen verbunden sein.
Nothing can be reduced to anything else, nothing can be deduced from anything else, everything may be allied to everything else, Bruno Latour, 1988

Seite 238 – 239
2012, Alles, immer gleichzeitig. Was du siehst, ist alles, was es gibt – Im Kontext der Unsicherheit, Druckfarbe auf Papier, achtteilig, Unikat, 207 x 330 cm / Everything, all the time, What you see is all there is – In the Context of Uncertainty, Ink on Paper, eight parts, unique, 81.4 x 129.9 in

Seite 240 – 241
2012, Könnt ihr euch nicht erinnern? – Zukünftige Erinnerungen, im Kontext der Ungewissheit , Druckfarbe auf Papier, fünfteilig, Unikat, 190 x 231 cm / Don't you remember? – Future Recollections, In the Context of Uncertainty, Ink on Paper, five parts, unique, 74.8 x 90.9 in

Seite 242 – 243
2013, In the Context of Uncertainty…, Kunstverein Salzburg, Ausstellungsansicht / Exhibition View

Seite 244
Wenn die Ökonomisierung die Alchemie der Entfremdung ist, ist das Poetische eine Alchemie der Aneignung. Man verleiht den Dingen Bedeutung durch die Liebe und Aufmerksamkeit, die man ihnen widmet, und daraus entstehen immer wieder neue Geschichten, entsteht immer wieder neuer Sinn.
If economisation is the alchemy of alienation, the poetic is an alchemy of appropriation. You give meaning to things through the love and attention you give them, and from that new stories continually emerge and new meaning continually arises, Ariadne von Schirach, Du sollst nicht funktionieren, 2015

Seite 246 – 247
2022, Die Wahrheit ist eine Sache der Vorstellungskraft. To the left of Boom, Druck auf Hahnemühle, Unikat, je 70 x 52 cm / The truth is a matter of the imagination. To the left of Boom, Ink on Hahnemühle, unique, 27.5 x 20.4 in each

Seite 248
2022, Am Montag steht ein Bericht über die eventuelle Zukunft an. To the left of Boom, Druck auf Hahnemühle, 70 x 52 cm / Monday it's a report on the possible future. To the left of Boom, Ink on Hahnemühle, each 27.5 x 20.4 in

Seite 249
2022, Nachrichten kommen und gehen, aber das Geschick hat einen längeren Zyklus, um sich zu entfalten … To the left of Boom, Druck auf Hahnemühle, Unikat, je 70 x 52 cm / News come and goe, but fate is a cycle longer to unfold… To the left of Boom, Ink on Hahnemühle, unique, 27.5 x 20.4 in each

Seite 250 – 251
2022, Es gibt keine Möglichkeit, die geliehene Zeit zurückzuzahlen. To the left of Boom, Druck auf Hahnemühle, Unikat, je 70 x 52 cm / There's no way to repay borrowed time. To the left of Boom, Ink on Hahnemühle, unique, 27.5 x 20.4 in each

Seite 252
2022, Das Leben ist ein Kraftakt, man ermüdet und verliert das Muster. To the left of Boom, Druck auf Hahnemühle, Unikat, je 70 x 52 cm / Life's a hard job, you get tired, and you lose the pattern. To the left of Boom, Ink on Hahnemühle, unique, 27.5 x 20.4 in each

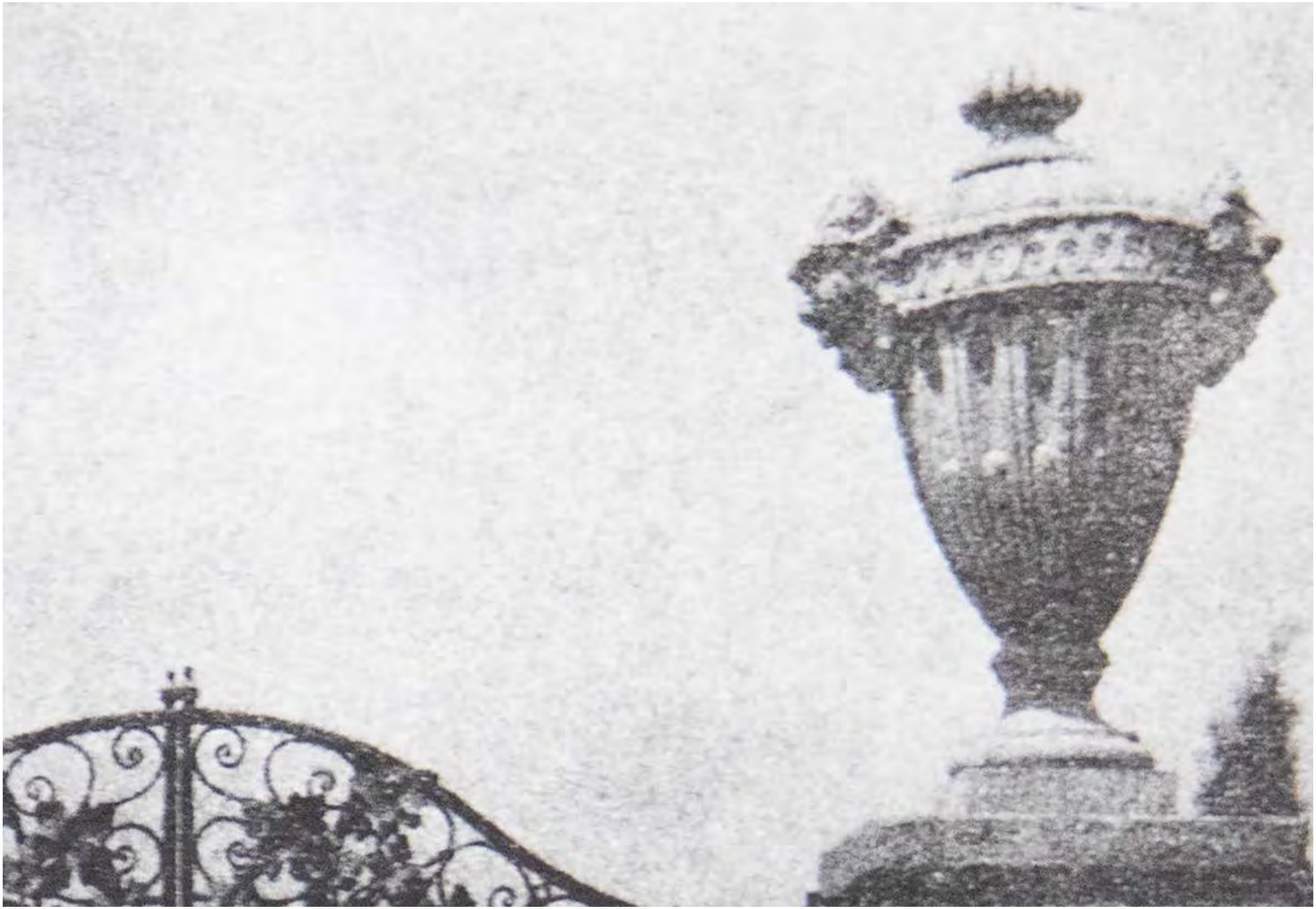
Seite 253
2022, Aber aus der Nähe gesehen ist die Welt nur Erde und Felsen. Und von Tag zu Tag. To the left of Boom, Druck auf Hahnemühle, Unikat, je 70 x 52 cm / But up close a world's all dirt and rocks. And day to day. To the left of Boom, Ink on Hahnemühle, unique, 27.5 x 20.4 in each

Seite 254
2022, Denn wir kehren uns ab und wenden uns weg … To the left of Boom, Druck auf Hahnemühle, Unikat, je 70 x 52 cm / The fact is we turn and turn away… To the left of Boom, Ink on Hahnemühle, unique, 27.5 x 20.4 in each

Seite 255
2022, Links von BUMM, Druck auf Hahnemühle, Unikat, je 70 x 52 cm / To the left of Boom, Ink on Hahnemühle, unique, 27.5 x 20.4 in each

Seite 256 – 257
2022, Die Transformation des Bildes, Atterseehalle, Ausstellungsansicht / Exhibition View

Seite 263
2016, Sie gingen Hand in Hand mit wandernden Schritten langsam – durch Eden ihren einsamen Weg, Druckfarbe auf Papier, Unikat, 30 x 40 cm / They hand in hand with wandering steps and slowly – through Eden took their solitary way, Ink on Paper, Unique, 11.8 x 15.7 in



Die Beobachtung von Systemen ist Teil von Elisabeth Schmirls künstlerischem Ansatz. Sie sieht Analogien zwischen Produktion und Entsorgung, zwischen natürlichen Kreisläufen und menschengemachten Systemen wie digitalen Kreisläufen und zwischen sozialen und urbanen Kontexten. Die künstlerische Praxis ist für sie zusammen mit Forschung und gelebter Citizenship ein Mittel, um die sich immer weiter vervielfältigenden Hinterlassenschaften der sich vorwärts bewegenden Produktionswelt zu beobachten und kritisch zu hinterfragen.

Spätestens seit der digitalen Revolution sind wir mit einer neuen Dimension der Realität konfrontiert, die Kommunikation, Konsumverhalten, Sozialisationsprozesse, Bildkultur und Weltbild grundlegend verändert. Schmirl versucht, durch eine poetische, visuell-fabulierende Annäherung das Potenzial und die Wirkung der (digitalen) Technologien und die Wirkungsweise von Systemen zu beforschen und sich mit den sozialen, kulturellen, ökologischen und ökonomischen Folgen auseinanderzusetzen. Sie beobachtet die visuellen Äußerungen von Menschen, analysiert Strukturen, Prozesse und Strukturierungsweisen, sie erforscht und befragt urbane Realitäten, sie beobachtet die (Aus-)wirkungen technologischen Wandels und macht sich die Eigenschaften digitaler Medien zunutze.

Sie betreibt künstlerische Praxis, um auf neue Ideen, Konzepte und Wege zu stoßen, und die Welt um uns herum besser erfassbar zu machen. Durch die Analyse von Bildarchiven und den poetisch-fabulierenden Umgang mit ihren Lücken werden ökologische, soziale und politische Verhaltensmuster sichtbar gemacht.

The observation of systems is part of Elisabeth Schmirl's artistic approach. She sees analogies between production and disposal, between natural cycles and man-made systems such as digital cycles, and between social and urban contexts. For her, artistic practice, together with research and lived citizenship, is a means to observe and critically question the ever-multiplying legacies of the forward-moving world of production.

At least since the digital revolution, we have been confronted with a new dimension of reality that fundamentally changes communication, consumer behavior, socialization processes, image culture and worldview. Through a poetic, visually-fabulating approach, Schmirl seeks to explore potential and impact of (digital) technologies and the way systems work, and she seeks to address the social, cultural, ecological and economic consequences. She observes the visual expressions of people, analyzes structures, processes and ways of structuring, she explores and questions urban realities, she observes the (effects of) technological change and makes use of the properties of digital media.

She uses artistic practice to come across new ideas, concepts and ways of doing things, and to make the world around us more comprehensible. By analyzing image archives and dealing with their gaps in a poetic-fabulating way, ecological, social and political patterns of behavior are made visible.

Sie gingen Hand in Hand
mit wandernden Schritten
langsam – durch Eden ihren
einsamen Weg / They, hand
in hand with wandering steps
and slowly, – through Eden
took their solitary way

Elisabeth Schmirl wurde 1980 in Salzburg, Österreich, geboren. Sie lebt und arbeitet in Salzburg, Innsbruck und Wien.

Ausbildung
1999–2006 Studium an der Kunstuniversität Mozarteum, Salzburg – Klasse Grafik und neue Medien bei Prof. H. Stejskal und Malerei bei Prof. D. Kleinpeter, Diplom in 2006, 2000–2002 Russisch Diplomstudium an der Slawistik Salzburg, 1999–2002 Philosophie Studium an der KGW-Fakultät der Universität Salzburg

Tätigkeitsschwerpunkte
Bildende Künstlerin, Lehrende und Vermittelnde, Professorin für Kunstpraxis an der Universität Mozarteum in Innsbruck – Klassenleitung der Klassen Grafik und Malerei in [der Bildnerischen], Obfrau von periscope – Initiative für Kunst- und Zeitgenoss_innen, Ausstellungsmacherin und Kunst- und Kulturarbeiterin, Betreiberin und Obfrau von SUPER – Initiative für Zwischennutzung von Leerständen als kulturelle Handlungsräume; Betreiberin einer offenen Risographie- und experimentellen Druckwerkstatt in Salzburg

Kern der künstlerischen und sozialen Praxis und Auseinandersetzung
Kunstproduktion im digitalen Zeitalter. Vermittlung einer sozialen künstlerischen Praxis. Kollaborative, künstlerische Beschäftigungen. Digitale Gesellschaft. Netzkultur, -technologie und -politik. Aktivistische Disposition von Handlungsräumen. Kunst- und Kulturvermittlung. Feminismus. Maker. FairPay für Kulturarbeit, New Genre Public Art. Historische, experimentelle Edeldruckverfahren.

Auszeichnungen
2019 Staatsstipendium Bildende Kunst des Bundeskanzleramtes, 2015 Jahresstipendium Land Salzburg, 2012 Förderpreis des Landes Salzburg, 2011 nominiert für den Großen Kunstpreis des Landes Salzburg, 2009 nominiert für den Kardinal König Kunstpreis für die Konzeption von periscope, 2009 Start-Stipendium für Bildende Kunst des BMUKK, 2008 Teilnehmende für Österreich am Young European Artist Network, 2002 Stipendium für die Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst / Klasse G. Damisch, 2001 Stipendium für die Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Slavi Soucek Stipendium für Druckgrafik, Arbeitsstipendium in der Lithographischen Werkstatt im Traklhaus Salzburg

www.elisabethschmirl.at
www.periscope.at
www.super-initiative.at

Elisabeth Schmirl was born in Salzburg, Austria, in 1980. She lives and works in Salzburg, Innsbruck and Vienna.

Education
1999–2006 Studies at the Mozarteum University of Art, Salzburg – Graphic and New Media class with Prof. H. Stejskal and Painting with Prof. D. Kleinpeter, Diploma in 2006, 2000–2002 Russian Diploma Studies at the Slavonic Studies Salzburg, 1999–2002 Philosophy Studies at the KGW Faculty of the University of Salzburg

Main fields of activity
Visual artist, teacher and mediator, Professorship for artistic practice at the Mozarteum University in Innsbruck – leader of the graphic grahic arts and painting class, chairwoman of periscope – initiative for art and contemporary artists, exhibition maker and art and cultural worker, operator and chairwoman of SUPER – initiative for the interim use of empty spaces as spaces for cultural action; operator of an open risography and experimental printing workshop in Salzburg

Core of artistic and social practice and debate
Art production in the digital age. Mediation of social artistic practice. Collaborative, artistic occupations. Digital society. Netculture, -technology and -politics. Activist disposition of spheres of action. Art and cultural mediation. Feminism. Maker. FairPay for cultural work, New Genre Public Art. Historical, experimental noble printmaking.

Awards
2019 State Scholarship Fine Arts of the Federal Chancellery, 2015 Annual Scholarship of the Province of Salzburg, 2012 Promotion Award of the Province of Salzburg, 2011 nominated for the Großer Kunstpreis of the Province of Salzburg, 2009 nominated for the Kardinal König Kunstpreis for the conception of periscope, 2009 Start-Scholarship for Fine Arts of the BMUKK, 2008 Participant for Austria in the Young European Artist Network, 2002 Scholarship for the International Summer Academy for Fine Arts / Class G. Damisch, 2001 Scholarship for the International Summer Academy of Fine Arts, Slavi Soucek Scholarship for Printmaking, Working Scholarship at the Lithographic Workshop in the Traklhaus Salzburg

Herausgeber / Editor
Elisabeth Schmirl

Redaktion / Editorial Staff
Stefan Heizinger

Autor:innen / Authors
Andrea Kopranovic, Maximilian Lehner, Elisabeth Schmirl, Tina Teufel

Gestaltung / Design
studiosteinwender

Bildbearbeitung / Photo Editing
Elisabeth Schmirl

Lektorat & Korrektorat der deutschen Texte / Proofreading
Marlen Mairhofer

Übersetzung / Translation
Otmar Lichtenwörther

Schriften / Typefaces
Gerstner Programm FSL

Papier / Paper
150g Pergraphica Classic Rough

Druck / Printing
Aumayer Druck + Verlag Ges. m.b.H & Co KG

Auflage / Print Run
570

Vorzugsausgabe / Special Edition
70, signiert, nummeriert, Risographie in Froschtasche

Mit freundlicher Unterstützung von
BMKÖS, Land Salzburg, Stadt Salzburg, Universität Mozarteum, Bildrecht, studiosteinwender und Aumayer Druck + Verlag

Erschienen in der / Published by
Aumayer Druck + Verlag Ges. m.b.H & Co KG
Gewerbegebiet Nord 3
5222 Munderfing

Vertrieb / Distribution

Artbook

Artbook Verlag
Gewerbegebiet Nord 3
5222 Munderfing
www.artbook.at

Printed in Austria

ISBN: 978-3-9505055-9-7

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

© 2023 Autor:innen, Künstler:innen, Fotograf:innen / Authors, artists, photographers, publisher

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über http://www.dnb.de abrufbar. /
Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data is available on the Internet at http://www.dnb.de.

LAND SALZBURG
Bundesministerium Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport
mozarteum university
studiosteinwender
STADT : SALZBURG
Aumayer druck+verlag
Bildrecht

Impressum / Imprint