Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens

Herausgeber: [s.n.]

Band: 53 (2011)

Artikel: Jules Spinatsch : den Blick in den Blick nehmen

Autor: Schädler, Linda

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-972254

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 16.12.2025

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

Jules Spinatsch – den Blick in den Blick nehmen

Linda Schädler

Wenn sich Jules Spinatsch fotokünstlerisch einem Themenkreis zuwendet, geht es nie nur um das Festhalten eines Motivs, sondern ebenso sehr um die Frage der Positionierung eines Fotografen. Es geht im grundsätzlichen Sinne um das Verhältnis, ja um die Distanz zum Sujet – sowohl räumlich, zeitlich wie auch emotional. Spinatsch erkundet – oft anhand von medialen Grossereignissen aus den Bereichen Unterhaltung, Sport, Politik oder Wirtschaft – Mechanismen der Bildproduktion und die Rolle des Fotografen. Die neutrale, unvoreingenommene Dokumentarfotografie? Der Glaube daran ist wohl ebenso eine idyllische Verklärung wie die Ansicht, dass eine Abbildung ein allumfassender Spiegel der Realität ist. Spinatsch rüttelt in seinem Schaffen an einem Bildrepertoire, das nicht erst seit dem Aufkommen der kalkulierten Kriegsfotos der *Embedded Journalists* zuweilen in fragwürdige Nähe zu Kommerz, Wirtschaft und Politik gekommen ist.

Jules Spinatsch

Domestizierung der Alpenlandschaft

Deutlich wird die Kritik an konventionalisierten medialen Bildern in Spinatschs Serie «Snow Management» (2003–2009). Der Davoser, der inzwischen zu den erfolgreichsten Schweizer Fotokünstlern seiner Generation gehört, beschäftigte sich während mehrerer Jahre mit der Gestaltung, ja Domestizierung des Bergraumes. Die Alpenlandschaft, die inzwischen oft zu einem Ort des Spektakels geworden ist, gerät in den Fokus seiner Fotografien: Etwa, wenn Spinatsch in der Nacht eine Ski-Piste fotografiert, auf der Schneekanonen ihren von Scheinwerfern angestrahlten Kunstschnee ausspuken und die Szenerie illuminieren. Oder wenn seine Bilder entlarven, wie selbst die Standorte der Presse-Fotografen von Event-Organisatoren vorgegeben werden, damit in der medialen Berichterstattung die richtige Blickachse, will heissen: der richtige Werbeträger im Hintergrund erscheint. Spontan war gestern, nun zählt die perfekte Inszenierung und damit geht es immer auch um den idealen, um den möglichst gesteuerten Blick auf ein Ereignis. Spinatsch untergräbt diesen Blick, indem er das eigentliche Ereignis gerade nicht zeigt, es ausblendet. Er hält nicht die Pressekonferenz fest, sondern die extra dafür aufgebaute Bühne kurz vor dem Medienempfang, und er präsentiert keine Hochleistungssportler, sondern die durch Scheinwerfer bestrahlten Raupen-Spuren der Pistenbullys, die die Rennstrecken in der Nacht vor dem Concours präparieren. Solche Winter-Sportereignisse haben eine grosse mediale Präsenz, und Zeitungs- wie auch Fernsehbilder werden den Blick auf die Events bestimmend prägen. Indem Spinatsch nun hinter die Kulissen schaut oder besser: eben genau die Kulissen und die Vorbereitungsarbeiten zeigt, thematisiert er einerseits das prekäre Verhältnis von Natur und Künstlichkeit und hinterfragt andererseits subtil die Absicht und Funktion von Presse-Bildern. Den «offi-

ziellen» Blick auf ein Geschehen untergrabend, deckt er die Mechanismen von massenmedialer Repräsentation auf.

Automatisierte Bildproduktion

Bei «Snow Management» war es der Künstler selbst, der fotografierte und der den Blick auf das Bühnenhafte und Inszenierte von ökonomisierten Grossereignissen lenkte. In anderen Werken setzt er Netzwerkkameras ein, die Bilder für ihn übermitteln, so etwa im vierten Teil von «Temporary Discomfort» zum Weltwirtschaftsforum in Davos. Er verwendete hier Apparate, die eigentlich für die Überwachung von neuralgischen Punkten oder die Live-Übertragung von Panorama-Ansichten touristisch erschlossener Gebiete ins Internet entwickelt worden sind. Während des WEFs 2003 montierte Spinatsch – mit Einwilligung der Organisatoren – drei programmierte Netzwerkkameras innerhalb oder in der Nähe der fast schon kriegsmässig abgeschotteten Sicherheitszonen. Während der Dauer des Grossereignisses wurden täglich zwischen 6 und 8 Uhr morgens Bilder des Kameraschwenks auf einen Server übermittelt. Auf diese Weise entstanden bis zum Ende des hochpolitischen Ereignisses drei Panoramen, die sich jeweils aus ungefähr 1500 Einzelbildern zusammensetzten. Es ist eine Bildproduktion nach dem Zufallsprinzip oder präziser: nach festgelegten und automatisierten Zeitintervallen und Kamerabewegungen, ungeachtet dessen, ob sich etwas Spektakuläres ereignete oder nicht. Damit hat sich Spinatsch als Akteur völlig zurückgenommen und ist im wahrsten Sinne des Wortes auf Distanz gegangen. Er war physisch nicht präsent, sondern befand sich während der Aufnahmen in Zürich. Gleichsam wie an einem unsichtbaren, jedoch absurden Schaltpult der Macht hat er dort die übermittelten Fotografien ausgedruckt und täglich auf eine Wand im Kunstraum Walcheturm angebracht, woraus sich bis zum Ende des WEFs ein 6 x 21 Meter grosses Werk ergab. Er wählte also weder den Bildausschnitt aus noch betätigte er eigenhändig den Auslöser der Kamera.

Snow Management, ABC (2007)

(K)ein Panorama

Die WEF-Einzelbilder hat Spinatsch zu Panoramen zusammengefügt, womit er sich eines historischen Darstellungsmodus bedient. Charakterisiert durch eine Allansicht, durch die Präsentation der «Natur auf einen Blick», wie dessen Erfinder Robert Barker im Jahre 1792 erläuterte, ging es darum, sich einen lückenlosen Überblick über einen Landschaftsausschnitt zu verschaffen. Bald schon wurden die Panoramen – nicht immer frei von Propaganda-Absichten – auch für die Darstellung von Gefechten und Schlachten eingesetzt. Sie vermittelten üblicherweise ein Geschichtsbild, das Heldentaten und dramatische Situationen betonte. Wie in herkömmlichen Historiengemälden wurde der «fruchtbarste Augenblick» (so die Forderung von Gotthold Ephraim Lessing im Jahre 1766), das heisst die prägnanteste Szene dargestellt. Spinatsch verwendet nun den traditionellen Darstellungsmodus des Panoramas, bricht dessen Funktionsweise jedoch zweifach. Er verweigert zum einen gerade den «fruchtbarsten Augenblick» und stellt damit die Frage, was der auch in der Fotografie immer wieder geforderte *decisive moment,* also der entscheidende Augenblick, ist. «Ist es der Moment, wo etwas passiert? Oder wird er es erst dann, wenn ich auf den Auslöser drücke?» so der Künstler in einem Interview in der Zeitschrift DU (Nr. 800, Oktober 2009, 80–81). Gerade in den Panoramabildern, bei denen er nicht mehr selbst die Kamera betätigt, wird etwas gänzlich Unspektakuläres präsentiert und

Snow Management, Unit PAMM (2005)

damit die Frage nach dem *decisive moment* um so eindringlicher gestellt. Hier haben die Kameras weder epochale Begegnungen von politischen Amtsträgern noch Demonstrationszüge von WEF-Kritikerinnen und -Kritikern eingefangen, sondern völlig undramatische Bilder übermittelt: ein tief verschneiter Landschaftsausschnitt, der zugleich hermetisch abgesperrtes Territorium ist, darin parkierte Autos, nüchterne Häuserblocks und immer wieder wartende Sicherheitsleute, die durch Spinatschs Kameras paradoxerweise selbst wieder zum Objekt der Überwachung geworden sind. Zum zweiten unterläuft Spinatsch die Vorstellung von der Omnipotenz einer alles erfassenden Kamera. Man vermeint zwar den Ort des Geschehens zu überblicken, doch fehlt – ähnlich wie bei «Snow Management» – das, was traditionellerweise unter dem Ereignis verstanden wird. Statt Aktivitäten sind Momente des angespannten Wartens und Szenerien von eigenartig erstarrter Leere eingefangen worden. Damit erschüttert Spinatsch die Illusion einer totalen Informationsübermittlung. Weil seine Panoramen aus unzähligen Einzelbildern aufgebaut sind, sich also ein Bildausschnitt an den anderen fügt, wird deutlich, dass eine Fotografie stets Fragment bleiben muss und keine Allansicht bieten kann.

Besondere Räume

Wenn Spinatsch den Darstellungsmodus des Panoramas verwendet, wählt er als Motive verschiedene Orte des sozialen, wirtschaftlichen oder politischen Agierens. Das kann ein Fussballspiel, sein wie er es in seinem Werk «Heisenbergs Offside» (2005) festgehalten hat, oder eine Sit-

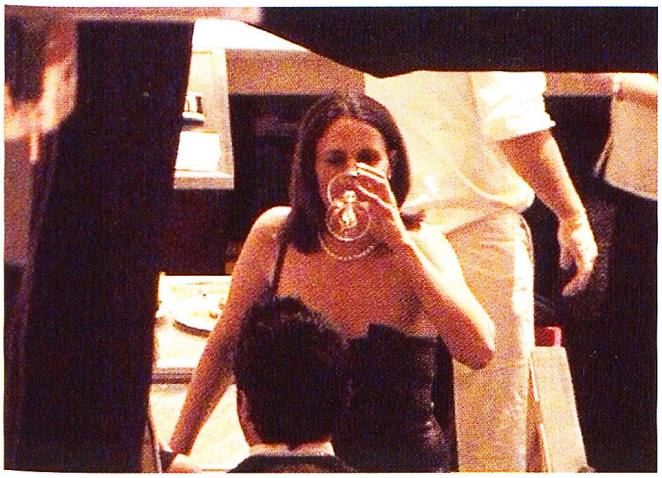
Installationsansicht Snow Management, Scene SF3 (2007); Galleria Gottardo, Lugano

Fabre n'est pas venu. Conseil Municipal de la Mairie de Toulouse, Séance du vendredi, 30. juin 2006: Panorama aus 3960 Bildern, aufgenommen mit einer interaktiven Netzwerkkamera von 11.33 Uhr bis 18.01 Uhr. (Standort u. a. Rathaus der Stadt Chur, Europazimmer, Grösse 480 x 110 cm)

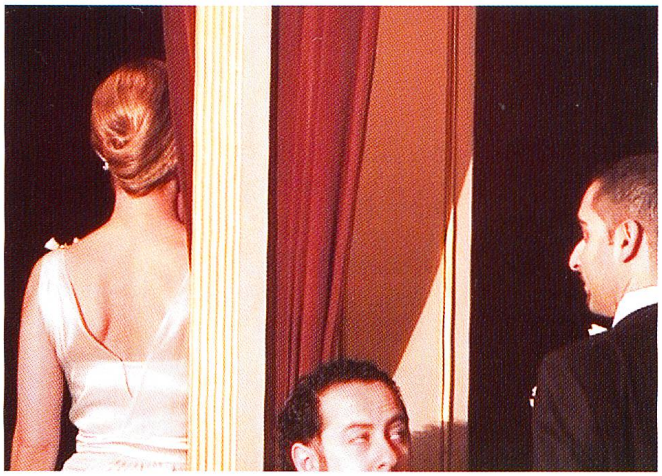
zung des Gemeinderats in Toulouse («Fabre n' est pas venu», 2006), das WEF in Davos oder der G-8-Gipfel in Genua. Bei solchen Sujets handelt es sich immer um Zusammenkünfte von Interessengruppen, die sich für eine begrenzte Zeit an klar definierten Orten zusammenfinden. Der französische Philosoph Michel Foucault hat Orte wie diese als «Heterotopien» bezeichnet. Im Gegensatz zur Utopie, die einen unwirklichen Raum definiert, ist eine Heterotopie ein real existierender Ort. Er entsteht, wenn einem bestimmten Raum von einer Gesellschaft für eine gewisse Zeit eine spezifische Funktion zugeschrieben wird. Dann herrschen ganz bestimmte Prinzipien und Normen, wie etwa, wer überhaupt eingelassen wird oder wie die Machtverhältnisse definiert werden. Die Regeln sind dabei so lange gültig, wie sie von den Mitgliedern einer Gesellschaft befolgt werden. Heterotopien verändern also temporär das Geschehen an einem Ort, ja es sind unterschiedliche Gebrauchsformen ein-und-desselben geografischen Raumes. Auf Spinatschs Motive angewendet: Davos – eigentlich eine kleine alpine Stadt, die Sportbegeisterte anzieht – mutiert für die wenigen Tage des WEF zu einer Polit- und Wirtschaftbühne, bevor sie wieder in ihren Alltag zurückfällt.

Die grosse Bühne

Auch der Wiener Opernball, den Spinatsch 2009 mit zwei computergesteuerten Netzwerkkameras in ein Panorama gegossen hat, ist eine Heterotopie. Denn die Wiener Staatsoper wird für



Einzelbild Vienna MMIX-17352/7000 (2009)



Einzelbild Vienna MMIX-17352/7000 (2009)

einen einzigen Abend im Jahr in einen Ballraum für 7000 Personen verwandelt, wo sich die Oberschicht zu einem Anlass der Superlative einfindet. Sie lässt sich entführen in eine Ball-Tradition, die aus den Zeiten von Kaiser Franz Josef I. stammt, aus einer Epoche also, als Österreich noch mächtige k.u.k. Monarchie war und Sissi Kaiserin. Wenn sich nun heute die Oberschicht zum Fest versammelt, dann gilt: Der Auftritt ist alles! Die Anwesenden setzen sich in Pose, sie sind zugleich Publikum und Akteure: Sie betrachten und werden betrachtet, was eine soziale Kontrolle zur Folge hat, denn wer möchte schon optisch unvorteilhaft in Erinnerung bleiben. Dieses Sehen und Gesehenwerden spielt sich nicht nur vor Ort ab, sondern wird gleichsam potenziert, weil die Eröffnung des Balles schon seit 1969 Jahr für Jahr vom ORF live übertragen wird und weil zahlreiche Pressefotografen durch die Logen und über das Parkett huschen, um die besten Bilder für ihre Magazine zu schiessen.

Geheime Geschichten

In dieses opulente Setting nistete sich Spinatsch mit seinen Netzwerkkameras ein und schuf ein unkonventionelles Sittenbild der österreichischen Oberschicht. Seine Apparate hingen knapp unter der Decke und hielten unerbittlich und unbestechlich alles fest, was ihnen vor die Linse kam: Politiker im vornehmen Smoking, feine Staubpartikel vor dunklen Vorhängen, elegant gekleidete Wirtschaftsleute, nüchterne Scheinwerfer mit strahlendem Licht, die Debütantinnen und das Jungherrenkomitee. Die Motive sind gleichrangig nebeneinander abgebildet, nichts wird besonders hervorgehoben und vor allem: Nichts ist gestellt – was einen absoluten Kontrast zum eigentlichen Anlass bildet, der als durch und durch geplanter wahrgenommen wird. Oft sind die Damen und Herren im eigentlichen Sinne des Wortes aus ihrer Rolle gefallen, weil sie sich nicht bewusst sind, vor einer Kameralinse zu sein: So sitzt eine ältere Dame selbstvergessen und mit etwas schlaffem Gesicht in ihrer Loge oder es fächert sich eine blonde Frau im Rüschenkleid gelangweilt Luft zu, während sie schläfrig aufs Parkett blickt. Es sind intime, zuweilen voyeuristische Fotografien, und jedes Bild ist für sich genommen ein kleiner Kosmos. Gewisse Motive erinnern unweigerlich an Francisco de Goya, Eduard Manet oder Félix Vallotton, die auf ihren Gemälden das Publikum (und vor allem die Blicke des Publikums) in ihren Theaterlogen eingefangen haben. Andere Aufnahmen ähneln den Fotografien von Jakob Tuggener, der seit den frühen 1930er-Jahren die rauschenden Bälle in Zürich und St. Moritz besuchte und – meist unbemerkt von den Gästen – mondäne Frauen in schimmernden Ballkleidern und Herren in eleganten Smokings einfing. Dann gibt es Aufnahmen, die wie unscharfe Schnappschüsse eines Paparazzo wirken, der einem kleinen Skandal auf der Spur ist. So etwa, wenn die Netzwerkkamera grob gepixelte, leicht unscharfe Fotografien übermittelt, weil der aufgenommene Bereich des Saales nicht genügend ausgeleuchtet war. In solch einer Fotografie ist eine dunkle Schönheit, die ihr Weinglas hin-

Einzelbild Vienna MMIX-17352/7000 (2009)

Ausschnitt Panorama Vienna MMIX-17352/7000 (2009).
Panorama aus 17 352 Bildern, aufgenommen am Wiener Opernball mit einer interaktiven Netzwerkkamera von 20.32 Uhr bis 5.10 Uhr

unterstürzt, ins Visier geraten. Ist sie ein berühmter Star mit versteckten Alkoholproblemen? Ist der Mann, der sich mit ihr im Bild befindet, ihr heimlicher Liebhaber? Fast alle der über 17 000 Aufnahmen bergen das Potential für kleine Erzählungen, für geheime Geschichten.

Zeit-Bild-Raum

Eine andere Sicht auf den Ball ergibt sich, wenn man das ganze Panorama in den Blick nimmt. Dann entsteht – wie übrigens auch bei den anderen Panoramen von Spinatsch – ein Zeit-Bild-Raum. Da die zwei Netzwerkkameras von halb neun Uhr abends bis um fünf Uhr früh in regelmässigem Takt Fotografien vom Geschehen erstellt haben, lässt sich anhand des Panoramas von links nach rechts der Ablauf des Opernballes nachvollziehen. Die Dauer des rauschenden Festes ist ins Räumliche übersetzt worden – am auffälligsten sichtbar an den wechselnden Beleuchtungen wie etwa, wenn zum Eröffnungswalzer «An der schönen blauen Donau» der Saal für rund zehn Minuten in intensives Blau getaucht ist. Im distanzierten Blick gerinnen die Einzelgeschichten, die kleinen voyeuristischen Szenen, zu einer Gesamtschau eines der bekanntesten *Social Events*. (Dass der Opernball inzwischen auch nach New York, Dubai, Zagreb und Kuala Lumpur exportiert worden ist und dort ebenfalls distinguierte Ballgäste anzieht, sei nur am Rande angemerkt.) Spinatschs Panorama des Wiener Opernballs bietet aber dennoch nur einen partiellen Überblick. Da nicht nur die Dauer in Raum, sondern auch der Raum durch die spezifische Aufnahmetechnik in Dauer übersetzt wurde, täuscht der scheinbar geschlossene Bildraum. Die unverrückbare Architektur erweckt zwar den Eindruck eines Kontinuums, doch bei den Ballgästen wird offenkundig, dass die Bilder zeitlich gestaffelt aufgenommen wurden: Ihre Bewegungen sind auf den Abbildungen bruchstückhaft, ja sie werden zuweilen durch die automatisierte Kameraführung förmlich korrumpiert. Dadurch ist mehr zu sehen – und weniger zugleich: Man überblickt den Ablauf des ganzen Abends, doch wird er als fragmentierte Abfolge von einzelnen Bildausschnitten wahrgenommen. Auch hier gilt: Spinatsch unterläuft subtil den Glauben an ein allumfassendes Bild. Zugleich rüttelt er einmal mehr an einer Bildsprache, die sich aufgrund der ausführlichen Medienberichterstattungen eingebürgert und damit konventionalisiert hat: Unser Blick ist ein medial vorgeprägter. Stupend an der Arbeit «Vienna MMIX-17352/7000» ist, dass der Fotokünstler dies anhand eines Anlasses aufzeigt, bei dem nicht bloss der fotografische Blick, sondern darüber hinaus die Blicke der Dargestellten aufeinander relevant sind. Spinatsch nimmt demnach sowohl auf motivischer wie auch auf der Ebene der Bildproduktion im wahrsten Sinne des Wortes den Blick in den Blick. Und dies macht ihn zu einem wichtigen Protagonisten der Gegenwartsfotografie.

Kurzbiografie Jules Spinatsch

1964	geboren in Davos, aufgewachsen in Davos-Jakobshorn und Clavadel
1980–84	Berufslehre als Radio-, HiFi- und TV-Elektroniker in Davos
1986/87	2 Semester Studium der Elektrotechnik an der HTL Buchs
1988–91	Zweitwegmatura in Sargans
1991–93	4 Semester Studium der Soziologie an der Universität Zürich; Autodidaktische Ausbildung zum Fotografen, einige Assistenzen
1993/94	International Center of Photography ICP in New York
1993–98	Freischaffender Fotograf, Mitglied der Fotoagentur Regards in Zürich
seit 1998	Ausstellungen und Publikationen
seit 2008	lebt in Zürich und Wien

Einzelausstellungen

2009	Fo.ku.s Galerie Innsbruck, ALPENGLÜHN UM MITTERNACHT
	Galerie Luciano Fasciati, Chur, FLIMMERN, SCHLEIFEN – Hart an der Grenze
	Südostschweiz Medien, Chur, 3 FLOORS TO YESTERDAY
2008	Kunsthaus Zug, AM ENDE DER SEHNSUCHT, Kat.
	Blancpain Art Contemporaine, Genf, EISZEIT IV
2006	Galerie Luciano Fasciati, Chur, OLYMP
	V.M.21 Arte contemporanea Galleria, Rom
2005	Ausstellungsraum 25, Zürich, SNOW MANAGEMENT 2005

2004 VTO Gallery, London, REVOLUTION MARKETING
2003 Centre de la Photographie, Genf, TEMPORARY DISCOMFORT I-V
Kunstraum Walcheturm Zürich, Live Panorama Installation TEMPORARY DISCOMFORT IV, PULVER GUT
2002 Coalmine Galerie Winterthur, TEMPORARY DISCOMFORT I–III
Galerie Luciano Fasciati, Chur, TEMPORARY DISCOMFORT I-II
2000 Ars Futura Galerie, Zürich, mit Peter Tillessen, BRAND NEW ANIMALS – GOLD
1998 Galerie Luciano Fasciati, Chur, WE WILL NEVER BE SO CLOSE AGAIN
1997 Message Salon, Zürich, FLÜFLÜ AND SHASHA LANDSCAPES, Kat.

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2010 TATE Modern London, EXPOSED/Museum of Modern Art, San Francisco, Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870, Kat.
2009 Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, GREAT EXSPECTATIONS, Photography looks at the today's bitter years, Kat.
Wilfried Lentz, Rotterdam, THE MOUNTAIN SHOW
2008 Galeria Gottardo, Lugano, VERTIGE, Spinatsch, Faure, Wick, Kat.
Haunch of Venison, Berlin, Peace and agriculture in a preromantic ideal landscape without sublime terrors
Kunsthaus Zürich, SHIFTING IDENTITIES, Kat.
Centre de la Photographie Genf, PANORAMIQUE SCENES
Künstlerhaus Wien, HERZ.RASEN
2007 NAI Netherlands Architecture Institut, Rotterdam, SPECTACULAR CITY, Photographing the Future, Kat.
NRW Forum, Dusseldorf SPECTACULAR CITY, Photographing the Future, Kat.
Centre Dürrenmatt, CDN, Neuchâtel, COLLECTION NOBEL, Press Art
Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Sardinien, BORDERS, Kat.
2006 Museum of Modern Art, New York, NEW PHOTOGRAPHY 2006, Probst, Spinatsch, Monk
Printemps du Septembre Toulouse, FABRE N'EST PAS VENU, Kat.
Kunsthaus Zürich, EXPANDED EYE, Kat.
Kunsthaus Zürich, IN DEN ALPEN, Kat.
Haus der Kunst, München, CLICK/DOUBLE CLICK, Kat.
Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, GLOBUS DEI
Palais de Beaux Arts, Bruxelles, CLICK/DOUBLE CLICK, Kat.
2004 Bündner Kunstmuseum, Chur, WEISSE WUNDERWARE SCHNEE, Kat.
2003 Noorderlicht Photofestival, Groningen, GLOBAL DETAIL, Kat.
2002 Coninx Museum, Zürich, IKONEN. KUNST UND KULT, Kat.
Merano Arte, BELLA VISTA Von Weinberger bis Segantini, Kat.
2001 Migros Museum Zürich, M-FAMILY, Kat.

Monografien

2009 JULES SPINATSCH, Kodoji Press, Baden, mit Texten von Cathérine Hug, Marco Obrist und Joerg Bader
2007 HIGHLIGTHS INTERNATIONAL, Kodoji Press, Baden
2006 WE WILL NEVER BE SO CLOSE AGAIN, Kodoji Press, Baden
2005 TEMPORARY DISCOMFORT CHAPTER I–V, Lars Müller Publishers, mit Texten von Martin Jaeggi und Jamie Shea
2000 BRAND NEW ANIMALS, Lars Müller Publishers, mit einem Text von Gianni Jetzer und einer Kurzgeschichte von Sam Samore

Kataloge, Artikel, Texte, TV (Auswahl)

2010 EXPOSED, Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870, Yale University Press/Tate Publishing/Pentagram
Temporary discomfort. Jules Spinatsch's documentation of global summits von Hugh Campbell in: Globalization, Violence, and the Visual Culture of the Cities
2009 Du – Nr. 800 Magazin, Vienna MMIX 17352/7000 sowie Gespräch mit Brigitte Ulmer und Daniel Schwarz
2009 Kunst Bulletin 1–2/2009: Am Ende der Sehnsucht, Kunsthaus Zug
2008 Parkett 81, Blick hinter die Kulissen der «Wirklichkeit» von Martin Jaeggi
Photo Art, Photography in the 21st. Century, DuMont, Aperture, Thames and Hudson
2007 Camera Austria International Nr. 97, Rachel Baum, partial views: New Photography '06, MoMA, NY

2006 Camera Austria International Nr. 92, Cristian Woznicki Review über Temporary Discomfort
The Photobook: A History, Volume II, Gerry Badger und Martin Parr, Phaidon
2003 SFDRS, B Magazin 19.01.03

Auszeichnungen

2009 Werkbeitrag des Kantons Zürich
2007 Atelierstipendium der Stadt Zürich (San Francisco und Hawaii)
2006 Kunst am Bau-Projekt, Schulzentrum Mühleholz II, Vaduz
2005 Prix du Livre, Rencontre Arles, bestes Fotobuch 2005
2004 BMW – Paris Photo Prize
Swiss Art Award
Werkbeitrag des Kantons Zürich
2003 Stipendium des Kantons Zürich
Stipendium des Kantons Graubünden
2002 Atelierstipendium der Kulturstiftung Landis und Gyr, Zug (London)
1999 Atelierstipendium des Kantons Graubünden (Paris)