

8. 6. – 18. 8. 2024
Lendkai 1, 8020 Graz, Austria

Eröffnung / Opening
7. 6. 2024, 18:00

Kuratiert von / Curated by
Anna Voswinckel



Anouk Tschanz Actinism

»Fotografie ist weder menschliche Repräsentation noch Instrument, schreibt [Walter Benjamin], sondern eines der Hauptmittel, durch das die Welt sich uns zeigt. Was sie offenbart, ist vom menschlichen Bewusstsein unbeeinflusst – nicht nur, weil es unsere optischen Fähigkeiten übersteigt, sondern auch, weil die Natur für die Kamera eine andere Sprache ›spricht‹ als für das menschliche Auge: eine, die auf Analogie beruht.«¹ Bezugnehmend auf den Aspekt der Indexikalität sieht die Kunsthistorikerin Kaja Silverman das Bemerkenswerte an der Fotografie weniger in ihrem Evidenzcharakter als in ihrer Fähigkeit, »uns die Welt zu offenbaren.«² Auch in Anna Atkins' berühmten, Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Cyanotypien von Algen und Farnen erkennt Silverman eine künstlerische Sensibilität für formale Analogien, die Atkins unabhängig von einer botanischen Taxonomie als »Selbstaussdruck der Pflanzen« beschreibt.³ Silverman sieht jedoch nicht allein die von William Henry Fox Talbot konstatierte Einwirkung von Licht (»agency of light«) als alleinige Akteurin der fotografischen Welterfassung, sondern wir als menschliche Operateur*innen sind durch die Fotografie permanent aufgefordert, durch das Erkennen von Analogien Beziehungen herzustellen.⁴

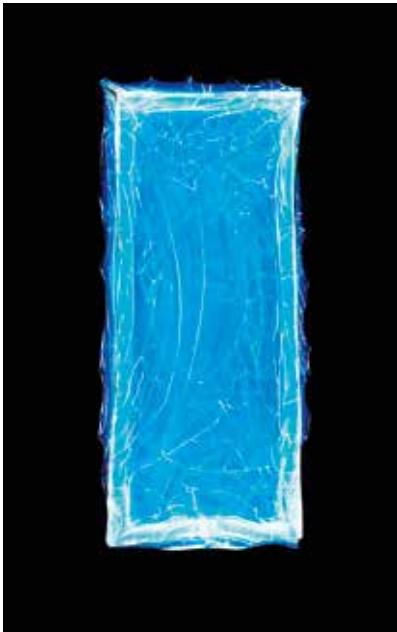
Anouk Tschanz, die nie dezidiert Fotografie, sondern Bildende Kunst studiert hat, nutzt analoge Schwarz-Weiß-Fotografie seit vielen Jahren als künstlerisches Ausdrucksmittel. Eine entscheidende Rolle spielt für sie dabei die Möglichkeit der Einflussnahme auf die aufgenommenen Bilder während der Filmentwicklung und der Vergrößerung in der Dunkelkammer. Hier produziert sie ihre Handabzüge in aufwendigen Verfahren wie Splitgrade-Filterung, Maskieren, Nachbelichten oder Abwedeln.

Bereits während ihres Bachelorstudiums an der École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) begann Tschanz, sich anhand von experimentellen und konzeptuellen Arbeiten mit den chemischen und materiellen Grundlagen der Fotografie auseinanderzusetzen. Um das Medium zu verstehen, betrieb sie eine Art *Reverse Engineering*, ging zu den Anfängen der Fotografie zurück, verwendete selbstgebaute Lochkameras, mischte Fotoemulsion selbst an oder untersuchte die unterschiedlichen Farbschattierungen von entwickeltem und unentwickeltem Fotopapier. Im-

»Photography is neither a human representation nor a tool, [Walter Benjamin] argues, but rather one of the primary means through which the world discloses itself to us. What it reveals is uninformed by human consciousness – not just because it exceeds our optical capacities, but also because nature 'speaks' a different language to the camera than it does to the human eye: one based on analogy.«¹ Making reference to the aspect of indexicality, the art historian Kaja Silverman notes that "photography's truth is disclosive, rather than evidentiary."² Silverman likewise identifies in Anna Atkins's famous mid-nineteenth century cyanotypes of algae and ferns an artistic sensitivity for analogies of form, which Atkins describes, independently of a botanic taxonomy, as "impressions of the plants themselves."³ Contrary to William Henry Fox Talbot, who saw photography as "impressed by the agency of light alone" in disclosing the world, Silverman sees us – as human operators – as being constantly challenged by photography to establish relationships by recognizing analogies.⁴

Anouk Tschanz, who pursued a degree in the visual arts rather than formally studying photography, has been employing analogue black-and-white photography as an artistic means of expression for many years now. Playing a decisive role here is the ability to influence the pictures taken by making artistic decisions during the film-developing and enlargement process in the darkroom. Here she produces her handmade prints using elaborate techniques like split-grade filtering, image masking, post-exposure, or dodging.

Already during her studies in the bachelor's program at the École cantonale d'art de Lausanne (ECAL), Tschanz began to explore the chemical and material fundamentals of photography in experimental and conceptual projects. In order to better understand the medium, she engaged in a "reverse engineering" of sorts, going back to photography's very beginnings, using self-made pinhole cameras, mixing her own photo emulsion, or examining different shades of color on developed and not-yet-developed paper. Again and again photographic series emerged from these investigative steps as byproducts, such as *Out Of Your Body* (2018). In this work, she took the animal-based glue



mer wieder entstanden aus diesen Untersuchungsschritten fotografische Serien als Nebenprodukte, wie beispielsweise *Out Of Your Body* (2018), für die sie sie zum Anrühren von Glutinleim benötigte Knochenleimplatten in der Dunkelkammer direkt auf die Negativbühne des Vergrößerungsgeräts legte und sie wie ein Fotonegativ, farbig gefiltert, abzog. In der Untersuchung von Rotlichtfilterung in der Dunkelkammer stieß Tschanz auf den Begriff der *Aktinität* (englisch: *actinism*), der die fotochemische Wirksamkeit von Lichtstrahlung auf fotosensitive Oberflächen bemisst und der Ausstellung ihren Titel gibt. Da sich der Begriff im Englischen wie ein Wortspiel mit *activism* liest, könnte er auf subtile Weise auf Fragen der (eigenen) Handlungsfähigkeit in Bezug auf physische, aber auch globale ökologische Prozesse hindeuten.

Viele von Tschanz' frühen Arbeiten lassen sich als Ansätze verstehen, das Medium, mit dem sie arbeitet, zu durchdringen. Seit ihrem Studium hat sich das Werk der Künstlerin vom Medienreflexiven zum Dokumentarischen, von der Abstraktion zum Realismus und von der Farbe zum Schwarz-Weiß entwickelt. Den die Fotografie reflektierenden Aspekt haben ihre Arbeiten dabei stets beibehalten. Tschanz bringt uns dazu, Bilder genau anzuschauen – seien es zufällig belichtete Druckplatten, reproduzierte Fotopapiere oder ein Blatt an einem Strauch.

Im Ausstellungsraum von Camera Austria begegnen wir zunächst einer Serie von *Sonnenblumen* (2023). Es handelt sich um Schwarz-Weiß-Nahaufnahmen von sich strahlenförmig öffnenden Blütenblättern, die mit einer 6×6-Mittelformatkamera aufgenommen wurden. Einige der Pflanzen wurden im Freien fotografiert, andere vor einem neutralen Hintergrund im Studio. Die Künstlerin lässt uns in den massenhaft und monokulturell angebauten Nutzpflanzen vielfältige Wuchsformen und Farbschattierungen entdecken, die in stereotypen Darstellungen von Sonnenblumen üblicherweise ausgeblendet werden. Tschanz zwingt uns, genau hinzuschauen, die Blumen ohne ihre kulturelle Codierung (»Wärme«, »Lebensfreude«, »Die Grünen«, »Ukraine« etc.) wahrzunehmen, gegen die Stereotypen zu sehen.

Neu für die Ausstellung entstanden ist die Serie *Steine* (2024). Es handelt sich um Schwarz-Weiß-Fotografien von Quarzen

sheets needed for mixing the bone glue and placed them in the darkroom directly onto the enlarger's negative holder and then printed them like a photographic negative, filtered in color. While investigating red light filtering in the darkroom, Tschanz came across the term "actinism," which describes how the photochemical potency of light touching photosensitive surfaces is measured—and which lends the exhibition its title. Since the term in English reads like a play on words with "activism," it could also subtly allude to the question of (one's own) ability to act in response to physical but also global ecological processes.

Many of Tschanz's early works can be understood as approaches to penetrating the medium she was using to create her art. Since her university days, Anouk Tschanz's work has evolved from media-reflexive to documentary, from abstraction to realism, and from color to black and white. The medium of photography, however, has remained ingrained in her works over time. Tschanz invites us to look at her images more closely—be it randomly exposed printing plates, reproduced sheets of photo paper, or the leaf of a shrub.

In the exhibition space at Camera Austria, we first encounter a series of *Sonnenblumen* (Sunflowers, 2023). The close-up shots in black and white depict radially opening petals, captured by a 6×6 medium-format camera. Some of the plants were photographed outside, others against a neutral studio background. The artist allows us to discover—in these plants cultivated monoculturally on a mass scale—the diverse growth forms and color variations, which are usually omitted from stereotypical renderings of sunflowers. Tschanz forces us to look very closely in order to perceive the sunflowers without their cultural coding ("warmth," "joie de vivre," "the Green Party," "Ukraine," etc.), gazing beyond the stereotypes.

Newly produced for the exhibition is the series *Steine* (Stones, 2024), featuring black-and-white photographs of quartzes and crystals against a black backdrop, shot in the studio. Portrait and landscape formats alternate here depending on the shape of the respective stone. The powerful contrasts in lighting lend emphasis to the sharp edges of the quartz; the hard and solid surface of the minerals makes them seem fragile at the same time due



und Kristallen vor schwarzem Hintergrund, die im Studio aufgenommen wurden. Je nach Form des abgebildeten Steins wechseln sich Hoch- und Querformate ab. Durch die starken Lichtkontraste werden die scharfen Kanten der Quarze betont, die harte und massive Oberfläche der Minerale scheint durch ihre Opazität und die feinen Verästelungen gleichzeitig fragil. In Analogie zur Umwandlung organischer in anorganische Substanzen stehen Mineralien wie Fotografien für das Bewahren von Erinnerung – wie in ein Fossil kann sich die Zeit in eine Fotografie einschreiben und in anders lesbarer Form überdauern. Durch die frontale Aufnahme, Vergrößerung und die Hängung auf Augenhöhe werden die Steine zum Gegenüber der Betrachter*innen – fast meint man, Gesichter erkennen zu können. So findet eine Subjekt-Objekt-Umkehr statt: Die Schmucksteine, die wir normalerweise als Objekte wahrnehmen, bekommen etwas Wesenhaftes, sie blicken uns an.

Diese Beobachtung führt uns zu der Serie *Blätter* (seit 2019) – in langer Reihe gehängte, gerahmte Einzelbilder in leicht variierenden Formaten. Tschanz hat jedes Blatt dort aufgenommen, wo es wächst oder angebaut wird: am Straßenrand in den Städten, in denen sie gelebt hat, auf Reisen durch Europa, auf abgelegenen Wiesen in den Alpen. Eines hat sie letztes Jahr in Graz aufgenommen. Je nach Motiv fotografiert sie mit einer analogen Kleinbild-, Mittelformat- oder Großformatkamera. Ausschlaggebend für die Bildfindung ist unter anderem die Lichtsituation zum Zeitpunkt der Aufnahme. Die *Blätter* stehen im Mittelpunkt der Ausstellung *Actinism*. Ihre überwältigende Anzahl und die unterschiedlichen Formen lassen sich auch als Auseinandersetzung mit Biodiversität, mit Klima- und Witterungseinflüssen

to their opacity and the delicate bifurcations. Analogous to the transformation of organic substances into inorganic ones, minerals – like photographs – stand for the preservation of memory; like a fossil, time can become inscribed in a photograph and survive in a form legible in a different way. The stones become a vis-à-vis for the beholder due to the frontal shot, the enlargement, and the mounting at eye level – it is almost as if one could discern faces. Hence, an inversion of subject and object occurs: the semi-precious stones, which we normally view as objects, now take on the guise of a creature gazing back at us.

This observation leads us to the series *Blätter* (Leaves, 2019–ongoing) – framed solo images in slightly varying formats, mounted in a long row. Tschanz photographed each leaf in the place where it is growing or was cultivated: along streets in cities she has lived in, sites spotted on trips through Europe, in remote meadows in the Alps. One photo was taken last year in Graz. Depending on the given motif, she uses an analogue 35mm camera or medium- or large-format camera. For the pictorial invention, the lighting situation at the moment the photograph was taken is decisive. The *Blätter* pictures are the main focus of the exhibition *Actinism*. The overwhelming number of prints and the different forms can also be understood as a reference to biodiversity, to the impact of climate and weather conditions. At the same time, the artist is interested in processes of pictorial creation, in surfaces, materiality, light, depth.

The leaves in *Blätter* display their own quirks and flaws. Tschanz's photographs are the opposite of schematic pictures, an inversion of the famous nature photographs of Karl Blossfeldt.⁵ Her photos were not made in the studio, not removed from



verstehen. Gleichzeitig geht es der Künstlerin um Prozesse der Bildfindung, um Oberflächen, Materialität, Licht, Tiefe.

Die *Blätter* zeigen ihre Eigenheiten und Brüche. Tschanz' Fotografien sind das Gegenteil von Schaubildern, eine Umkehrung der berühmten Naturaufnahmen von Karl Blossfeldt⁵ – nicht im Studio aufgenommen, nicht aus ihrer natürlichen Umgebung herausgelöst, nicht systematisiert. Anouk Tschanz interessiert sich nicht für Taxonomien, sondern für Analogien: Woran erinnern uns die Blätter und wie lassen sich über diese Ähnlichkeiten Beziehungen herstellen? Hatten Pflanzen bis dahin nur vereinzelt eine Rolle in ihrer Motivfindung gespielt, so vollzog die Künstlerin mit den *Blättern* den eingangs beschriebenen Wandel von der Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie hin zur Auseinandersetzung mit der Natur.

Dass die Naturfotografie auf grundsätzliche Fragen der Bildhaftigkeit stößt, beschäftigt das Medium seit seiner frühen Verwendung für die Erfassung von Pflanzenarten und -beständen. Es ist wohl kein Zufall, dass die ersten Aufnahmen von Blättern während Tschanz' Gaststudium an der Glasgow School of Art entstanden, wo die Auseinandersetzung mit Fotografiegeschichte und Bildtheorie im Zentrum der Lehre steht.

Einen Hinweis darauf, dass Tschanz sich dieser Referenzen und Fragen bewusst ist, gibt die solitär gehängte Arbeit *Untitled* (2020). In ihr treten die wichtigen Polarisierungen des Fotografischen hervor: jene zwischen dem Gegebenen und dem Gemachten und damit auch jene von Natur und Kultur. Das Bild zeigt einen frisch belichteten, fixierten und gewässerten Abzug, der leicht gewölbt über einem anderen liegt – ein Blatt, das ein Blatt abbildet. Wassertropfen zeichnen sich auf der Oberfläche des Fotopapiers ab. Die analoge Fotografie ist an ihre materielle Grundlage gebunden. Sie ist flächig, lässt durch unsere Wahrnehmung aber Tiefe und Räumlichkeit entstehen. So ist *Untitled* vielleicht am deutlichsten eine Fotografie, die uns über das Fotografische nachdenken lässt.

their natural environment, not systematized. Anouk Tschanz is not interested in taxonomies, but in analogies: Of what do the leaves remind us? And how can these similarities allow relations to evolve? Although plants had played an only occasional role in Tschanz's search for motifs earlier on, with the series *Blätter* the artist then made the move described above, from exploring the medium of photography to engaging with nature.

That nature photography faces fundamental pictorial issues is something that has been affecting the medium since its early use for the purpose of recording the species and populations of plants. It is surely no coincidence that Tschanz's first photographs of leaves were taken during her time as a visiting student at the Glasgow School of Art, where the history of photography and image theory were main elements of the curriculum.

An indication that Tschanz is aware of these references and issues is given by *Untitled* (2020), which is presented alone in the exhibition. In this work, the important polarizations evoked by photography come to the fore: those between the given and the made, and thus those of nature and culture. The picture shows a newly exposed, fixed, and rinsed photograph, lying slightly curved atop a second sheet—a leaf of paper rendering a leaf. Drops of water are apparent on the surface of the photo paper. Analogue photography is tied to its material foundations. It is flat and planar, yet the act of our perception allows depth and three-dimensionality to arise. Indeed, *Untitled* is perhaps the clearest example of a photograph rendering the photographic.

1 Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part I* (Stanford: Stanford University Press, 2015), pp. 141–42.

2 Ibid., p. 10.

3 Ibid., p. 100.

4 Ibid., pp. 11–12.

5 For alerting me to this, I am grateful to the artist Markéta Othová, with whom I corresponded by email about the work of Anouk Tschanz.

1 Kaja Silverman, *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part I*, Stanford: Stanford University Press 2015, S. 141–142 (Übers. A. V.).

2 Ebd., S. 10.

3 Ebd., S. 100.

4 Ebd., S. 11–12.

5 Ich verdanke diesen Hinweis der Künstlerin Markéta Othová, mit der ich einen E-Mail-Austausch über die Arbeit von Anouk Tschanz geführt habe.

Anouk Tschanz (b. 1994 in Bern, CH) studied at the École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) (CH), the Universität der Künste (UdK) Berlin (DE), and the Glasgow School of Art (GB). She lives and works in Zurich (CH). Her recent solo exhibitions were shown at Coalmine, Winterthur (CH, 2021), and LONGTANG, Zurich (2020).



Für *Prospect*, ihre erste institutionelle Einzelausstellung in Österreich, untersuchte Alexandra Leykauf anhand von Recherchen in den Gemäldesammlungen des Graz Museums, der Neuen Galerie und des Museums für Geschichte Fragen des Blicks und seiner körperlichen Verortung im Verhältnis zur zweidimensionalen Oberfläche der Fotografie. Für Camera Austria schuf sie eine vielschichtige Rauminstallation, in der sie neu produzierte, bildschirmartige Fototafeln mit bestehenden Videoarbeiten und Bildserien in Beziehung setzte.

For *Prospect*, her first solo exhibition in an Austrian venue, Alexandra Leykauf drew on research into the local painting collections of the Graz Museum, the Neue Galerie Graz, and the Styrian History Museum, examining questions of the gaze and its bodily localization in relation to the two-dimensional surfaces of photography. For Camera Austria, Leykauf created a multilayered spatial installation, in which she juxtaposed newly produced, stagelike photographic panels with existing video works and photographic series.

→ Alexandra Leykauf: Prospect, Installationsansicht / installation view at Camera Austria, Graz 2024. Foto / Photo: Markus Krottendorfer.

Camera Austria

Lendkai 1, 8020 Graz, Austria

T. +43 316 81 55 500

office@camera-austria.at

www.camera-austria.at

www.facebook.com/Camera.Austria

www.instagram.com/cameraaustriagraz

Öffnungszeiten Ausstellung und Bibliothek / Opening hours exhibition and library

Dienstag bis Sonntag 10:00 – 18:00

Tuesday to Sunday 10 am to 6 pm

Ausstellungskuratorin / Exhibition curator

Anna Voswinckel

T. +43 316 81 55 50-11

curator@camera-austria.at

Ausstellungsmanagement / Exhibition management

Angelika Maierhofer

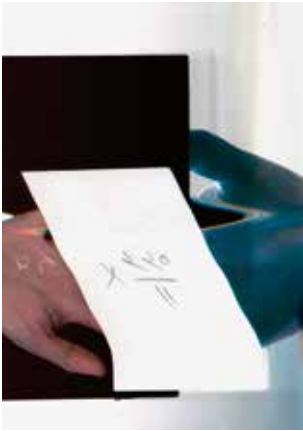
T. +43 316 81 55 50-16

exhibitions@camera-austria.at

Rahmenprogramm / Accompanying program

www.camera-austria.at

Nächste Ausstellung und Zeitschrift Upcoming Exhibition and Magazine



Ana de Almeida & Huda Takriti (In)verso. Between the Lens and the Archive

Eröffnung / Opening: 13. 9. 2024

Dauer / Duration: 14. 9. – 10. 11. 2024

Die Duo-Ausstellung verwebt parallele Stränge zweier künstlerischer Forschungsprojekte, die sich mit subjektiven, bildbezogenen Zugängen zu Migrationserfahrungen beschäftigen. Ausgehend vom privaten Fotoarchiv ihres Vaters, der zwischen 1978 und 1987 als portugiesischer Student in der Tschechoslowakei lebte, untersucht Ana de Almeida die Spiegelung gegensätzlicher historischer Revolutionsphasen: die gescheiterte Reformbewegung des Prager Frühlings 1968, die Nelkenrevolution 1974 und die sich ankündigende Samtene Revolution 1989. Auch Huda Takriti beschäftigt sich in ihrer Videoinstallation *On Another Note* (2024) anhand eines privaten Bildarchivs mit der Geschichte transnationaler Verflechtungen: Im Gespräch mit ihrer Mutter über ein Fotoalbum und den künstlerischen Nachlass von Takritis Großmutter, die in den 1960er-Jahren als Lehrerin und Textilkünstlerin in Kuwait lebte, wird die generationenübergreifende Verarbeitung von Migrationsgeschichte sichtbar, die von der Sorge um die Familie angesichts der palästinensischen Staatenlosigkeit bestimmt war.

The double exhibition weaves parallel thematic threads in two artistic research projects, that both take image-focused approaches to investigating experiences with migration. Ana de Almeida takes as her point of departure her father's private photo archive—from his time as a young Portuguese university student in Czechoslovakia from 1978 to 1987. She explores the overlapping of conflicting historical revolutionary phases echoed in his photographs: the failed Prague Spring reform movement of 1968, the Carnation Revolution of 1974, and the looming Velvet Revolution in 1989. In her video installation *On Another Note* (2024), Huda Takriti also explores the history of transnational entanglements through a private image archive: A conversation with her mother about a photo album and the artistic estate of Takriti's grandmother, who lived in Kuwait in the 1960s as a teacher and textile artist, reveals the intergenerational processing of migration history, which was marked by concern for the family in the face of Palestinian statelessness.

Camera Austria International 166

Erscheint am / Release date: 12. 6. 2024

Susanne Keichel widmet sich in *Soziale Gerechtigkeit* (seit 2022) unter anderem den Bereichen Schule und Arbeit, so hat sie für den ersten Teil ihres dreiteiligen fotografischen Projektes eng mit Schüler*innen einer Dresdner Oberschule zusammengearbeitet. Daniel Mebarek betrachtet in *RADICALS* (seit 2020) die modernistischen Bauten der Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, den Alltag der Studierenden und wie sich das städtische Gefüge um die im Norden der französischen Hauptstadt gelegene Universität fortlaufend ändert. Jenny Schäfer und Arne Schmitt entwickeln gemeinsam einen Bild-Text-Beitrag: Stills aus dem Foto-Film *Unser Haus* (2023/24) von Arne Schmitt, der sich mit einem ikonischen Schulgebäude in Zürich beschäftigt, stellt Schäfer einen literarischen Text über ästhetisches Empfinden und Design gegenüber. Ursula Biemanns Beitrag fokussiert auf das Projekt *Devenir Universidad* (2019–2022), in dem sie eine Gruppe in Kolumbien lebender Inga bei der Etablierung einer Indigenous University im Gebiet zwischen der Tiefebene des Amazonas und den Anden begleitet, und verortet diese Arbeit in ihrem weiteren künstlerischen Schaffen.

In *Soziale Gerechtigkeit* (Social Justice, 2022–ongoing), Susanne Keichel examines the themes of school and work. In the first phase of her three-part photographic project, she collaborated closely with students from a secondary school in Dresden. Daniel Mebarek, in *RADICALS* (2020–ongoing), takes a look at the modernist architecture of the Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis and at the everyday lives of the students there, while also tracing how the urban fabric surrounding the university, situated in the northern area of the French capital, is continually changing. Jenny Schäfer and Arne Schmitt are developing a collaborative text-image contribution: Schäfer juxtaposes stills from the photo film *Unser Haus* (2023–24) by Arne Schmitt, which focuses on an iconic school building in Zurich, with a literary text about aesthetic sensitivity and design. The contribution about Ursula Biemann is devoted to her project *Devenir Universidad* (2019–22), in which she spent time with an Inga group in Colombia while they were establishing an Indigenous university in the area between the Amazon lowlands and the Andes, and situates this work in Biemann's continued artistic endeavors.