

Through the Looking Glass
Janine Schranz

Through the Looking Glass

Masterarbeit

Janine Schranz

Sommersemester 2015

TransArts

Universität für angewandte Kunst Wien

Betreuung: VAss.Mag.art Nita Tandon und Visiting Prof. Mag.Phil. Matthias Michalka

Matrikelnummer 1274048

info@janineschranz.com

I Arbeitsbeschreibung

Fotografisches Material

Das vergangene Jahr habe ich damit verbracht, mit der lichtempfindlichen Fotoemulsion „Black Magic“ (Bromsilber) diverse Versuche in der Dunkelkammer durchzuführen. „Black Magic“ ermöglicht das Auftragen lichtempfindlicher fotografischer Schichten auf unterschiedlichsten Oberflächen. Je nach Schichtträger variiert der Beschichtungsablauf. Nicht nur das zu beschichtende Material und dessen Grösse, auch Temperatur der Emulsion, Art und Weise des Auftragens, Lagerung und der chemische Entwicklungsprozess sind entscheidende Komponenten für eine erfolgreiche Beschichtung. Auch bei optimalen Bedingungen ist das Endergebnis nicht vollständig kontrollierbar und bleibt damit ein Versuch. Mein Arbeitsplatz in der Dunkelkammer erinnert an ein chemisches Labor mit wissenschaftlicher Anmutung: Gesammelte Notizen, Chemikalien, Laborflaschen, Masuren, Waage, Wasserkocher und Kochplatte, Thermometer, mehrere Becken sowie andere notwendige Utensilien sind unverzichtbare Begleiter für meine Proben.

Für meine aktuelle Arbeit beschichte ich eine Glasplatte. Der Beschichtungsablauf dauert jeweils mehrere Tage. Schritt für Schritt werden Gelatine und Emulsion mehrfach aufgetragen, um eine möglichst homogene Fläche zu erhalten. Die fertig beschichtete Glasplatte wird mit einem abgestuften durch die Zeit bedingten Grauverlauf von transparent zu schwarz belichtet. Je länger belichtet wird, desto mehr Halogensilberkristalle reduzieren sich nach dem Entwicklerbad zu metallischem Silber. Die glatte Oberfläche des Glases erschwert die Haftung der lichtempfindlichen Fotoemulsion auf dem Träger. Stimmt das Mischverhältnis der einzelnen Komponenten nicht, so schwimmt die Emulsion nach dem Entwicklungsvorgang wieder ab.

In der analogen Fotografie wird oftmals ein abgestufter Teststreifen erstellt, um die richtige Belichtungszeit eines Abzuges von einem Negativ auf ein lichtempfindliches Fotopapier zu ermitteln. Durch die Transparenz des Glases werden unterschiedliche Zeitschichten erkennbar und das Spektrum des Materials sichtbar gemacht. Innerhalb dieses Rahmens sind fotografische Abbildungen überhaupt möglich.

Raum als Kamera

Neben den Rahmenbedingungen von Fotografie bilden auch die Rahmenbedingungen des Raumes als Ausstellungsdisplay die Grundlage für meine Abschlussarbeit. Der Ausstellungsraum „Glockengasse No 9“ ist ein ehemaliges Geschäftslokal mit einer Schaufensterauslage. Das Schaufenster hebt das Ausgestellte hervor, es wird in Anführungszeichen gesetzt und zur Schau gestellt. Denkt man den Ausstellungsraum als Kamera, so stellt das Schaufenster die fotografische Linse dar, durch welche das Aussen nach Innen und das Innen nach Aussen übertragen wird. Diesen Raum werde ich vor der Ausstellung zu einer Dunkelkammer (Camera Obscura) umfunktionieren und die räumliche Architektur mithilfe der Fotoemulsion neu fassen. Die Wand selbst wird zum Träger der lichtempfindlichen Schicht. Damit werden die Laborbedingungen auf den Ausstellungsraum übertragen. Über das Schaufenster wird mit einem kleinen Verschluss, der während der Belichtungszeit geöffnet wird, das Licht des Aussenraumes in die Dunkelkammer übertragen und über das oben genannte Glasobjekt gefiltert. Der Verschluss wird von mir manuell geöffnet und geschlossen, um für eine bestimmte Dauer das Licht der Umgebung in den Raum zu projizieren. Nach der Belichtung bleibt ein latentes Bild an der Wand zurück. Erst nach dem Entwicklungsprozess wird das entstandene Silberbild sichtbar.

Ausstellungssituation

Für die Ausstellung wird die Dunkelkammer wieder abgebaut. Zurück bleiben die Lichtspur an der Wand und das im Raum präsentierte Glasobjekt. Dadurch entsteht ein Raum, in dem sich fotografische Konstruktion und reale Szene überlagern. Das Glasobjekt stellt im Verhältnis zum Schaufenster den Ort des Übergangs, das „Dazwischen“ dar. Variable Blickmöglichkeiten durch das Glas werden durch die Transparenz und Intransparenz des Objektes möglich. Vergangene Zeitschichten werden von unfixierten Bildsequenzen, die sich permanent im Jetzt bewegen, überlagert.

II Theoretische Reflexion

Architektonischer Apparat

Die Arbeit „Through the Looking Glass“ beschäftigt sich mit der Frage nach Transparenz/Intransparenz im Medium Fotografie. Dabei wird die These von Beatriz Colomina als Ausgangspunkt genommen, die die Position der Fotografie als transparentes Medium in mehreren Aspekten in Frage stellt. Die traditionelle Definition von Fotografie „als eine transparente Präsentation einer realen Szene“¹ wird durch das klassische Modell der Camera Obscura gestützt. In die Camera Obscura wird ein spiegelverkehrtes Bild von ihrer äusseren Umgebung projiziert, welches wie ein Film ohne speicherndes Medium nur einmal abläuft.² Doch eigentlich handelt es sich hierbei gar nicht um ein Bild, weil es nicht aufhört reale Szene zu sein, die sich stetig verändert. Erst durch den Belichtungsvorgang auf eine lichtempfindliche Materie beginnt sich ein fotografisches Bild zu materialisieren. Durch diese Einschreibung wird etwas produziert, das ausserhalb der Logik des „Realismus“ ist. Es wird etwas Neues produziert, das weniger eine reale Szene wirklichkeitsgetreu wiedergibt und repräsentiert als sie zu einem fotografischen Konstrukt transformiert. Für Colomina stellen das Innen und das Aussen in der Fotografie nicht länger klar getrennte Bereiche dar, denn jedes Negativ wird erst zum Bild, wenn es zum Positiv und somit sichtbar für den Betrachter gemacht wird.

Mit dem Beispiel „The Man with the Movie Camera“ von Dziga Vertov, ein Film in dem sich ein menschliches Auge der Kameralinse nähert und als erstes sein eigenes Spiegelbild sieht, wird die Aufnahmelinse selbst in ihrer Beschaffenheit thematisiert. Colomina denkt die Kamera als architektonischen Apparat und beschreibt die Linse wie folgt: „[...] that which is transparent, like the glass in our window, reflects (particularly at night) the interior and superimposes it onto our vision of the exterior. The glass functions as a mirror when the camera obscura is lit.“³ Das Fenster als fotografische Linse bildet also die Membran zwischen Innen und Aussen, zwischen Durchsicht und Reflexion und macht stets unfixierte Bildsequenzen ohne Richtung sichtbar.

¹ Vgl. Colomina 1987, S. 7, übers. J.S.

² Vgl. Diederichsen 2014, S. 12.

³ Colomina 1987, S. 7–8.

Gleichzeitig findet über das Fenster auch immer eine Separation statt. „*A window breaks the connection between being in a landscape and seeing it. Landscape becomes purely visual and consequently available to experience only through memory.*“⁴

Mit diesem Zitat bezieht sich Colomina in ihrem Aufsatz auf das „fenêtre en longueur“ von Le Corbusier. Das horizontale Schiebefenster von Le Corbusier erinnert in seiner Beschaffenheit an einen Filmstreifen: Mehrere aneinander gereihte Fenstergläser bilden ein Panorama, welches von einem rhythmischen Raster überlagert wird. Durch diese Rahmung wird der Eindruck, die äussere Landschaft über das Fensterglas sequenziell und fragmentarisch wahrzunehmen, verstärkt. Colomina referenziert hier auf Walter Benjamins Vergleich zwischen dem Maler und dem Kameramann: „[...] we could conclude that Le Corbusier's architecture is the result of his positioning himself behind the camera.“⁵

Nachbilder

In ihrem Text „Rethinking Photography“ beschreibt Ruth Horak Liz Deschenes' Arbeiten als „Vorbereitungen“ der Fotografie. Ähnlich wie bei Roland Barthes Vorlesung „Die Vorbereitung des Romans“, in der es nicht darum geht, einen Roman zu schreiben, sondern die Voraussetzungen dafür zu schaffen, visualisiert Deschenes die Rahmenbedingungen und Produktionsprozesse, die eine Fotografie ermöglichen.⁶ Deschenes arbeitet mit den elementarsten Elementen der Fotografie: mit Papier, Licht und Chemikalien. Ihre Fotogramme werden im Freien belichtet und danach mit Tonern und Chemikalien behandelt. In ihren Arbeiten geht es also nicht darum, eine narrative Abbildung zu „schreiben“, sondern um Verweise auf selbstreferentielle Fragestellungen des Mediums Fotografie. „Erst wenn die Fotografie ‚nackt‘ ist, ohne ein kleidendes Bild, erst im Zustand einer fortgeschrittenen Reduktion, können ihre Parameter freigelegt werden.“⁷ Es muss also zuerst am Abbild vorbei auf das Medium geschaut werden, um seinen unmittelbaren Entstehungsprozess ansehen zu können. Dieser Prozess lässt sich treffend mit Philippe Dubois' Metapher der fotografischen Wolke beschreiben:

⁴ Colomina 1987, S. 20.

⁵ Colomina 1987, S. 21.

⁶ Vgl. Horak 2012, S. 82.

⁷ Horak 2012, S. 83.

„Der Wolke mit ihren Myriaden von schwebenden Wasserdampfpunkten gleich, fängt die Fotografie mit ihren Myriaden von Halogenidkristallen die Lichtvariationen der Umgebung in ihrer Materie und in der Diskontinuität ihrer Körnchen ein. Beide, Wolke und Fotografie, sind folglich authentische Lichtmaschinen, Schleier, Raster, Fallen, Entwickler, Schirme, Vorhänge aus Licht [...] Im Grunde gibt es nur ein Zusammenspiel unterschiedlich kolorierter Flecken, Punkte und Körner, das nur von der Wahrnehmung zu Motiven organisiert werden kann. Damit ist gesagt, dass das Fotogramm (das Foto in seinem indexikalischen Prinzip als Spur noch vor jedem Wiedererkennen durch ein Subjekt) zunächst einmal, wie die Wolke, ein reines Spiel mit der Lichtmaterie selbst ist, ohne apriorische Form, ohne Linie, Umriss oder Figur. Das Foto als Nebel, in dem sich die Figuren erst allmählich bilden, aber mit einem (wichtigen) Unterschied, dass das Foto das Licht an einem bestimmten Ort und in einer bestimmten Zeit fixiert, arretiert, immobilisiert, während die Wolke sich fortwährend verändernd vorüberzieht und auf ihrem Zug den Regungen auf den Sonnenschein folgen lässt.“⁸

Für Deschenes gibt es jedoch keinen entscheidenden Moment in der Fotografie. Ihre Fotogramme reagieren auf die Parameter ihres Umraumes und verändern sich auch noch während und nach der Ausstellung. Durch diese Instabilität haftet den Fotogrammen etwas Zeitliches und Prozesshaftes an. Es findet zwar eine Arretierung des Lichts in einem bestimmten Augenblick statt, doch durch die materielle Beschaffenheit der Fotogramme überlagern die eigenen Spuren der Zeit den fotografischen Index. Nicht nur die Rahmenbedingungen von Fotografie, sondern auch Architektur und Ausstellungsdisplay werden bei Deschenes thematisiert. So hat sie beispielweise mit der Arbeit „Stereograph 1–16“ das Untergeschoss der Wiener Secession in eine begehbarer Kamera umgewandelt. Die Arbeit besteht aus mehreren langgestreckten Fotogrammen, die jeweils in Paaren winkelig zusammengefügt wurden und auf den Balg einer Grossformatkamera referieren. Die Fotogramme werden zu physischen Objekten, die gegenwärtig an der Ausstellung teilhaben und den Betrachter miteinbeziehen.

⁸ Dubois 1998, S. 202.

Strategien einer Reduktion von Raum auf eine zweidimensionale Fläche sowie deren Zurückführung in den dreidimensionalen Raum sind von zentraler Bedeutung in meiner Arbeit. Kurz vor der Schliessung der Generali Foundation sind fotografische Negative des Ausstellungsraumes entstanden, die über eine Projektion wieder in den Raum zurückgeführt wurden (Abb. 1). In der Arbeit „Räume“ (Abb. 2–4) habe ich mich mit dem indexikalischen Charakter des fotografischen Prozesses auseinandergesetzt, indem ich die Fotografie auf ihre Materie reduziert und ihren Herstellungsprozess freigelegt habe. Die Arbeit besteht aus einer Serie von Fotogrammen, die ohne Kamera in der Dunkelkammer entstanden sind. Mit Schablonen, meiner Hand als Lichtlenker und unterschiedlichen Belichtungszeiten wurden einzelne Flächen des Bildträgers nacheinander belichtet, um so gedachte Räume zu visualisieren. Dadurch sind Raumdarstellungen entstanden, die nur im Raum der Repräsentation, also im Bild, existieren. Ein weiteres Beispiel einer Übersetzung von Fotografie in den Raum ist die Arbeit „ohne Titel“ (Abb. 5–6). Ausgangslage bildete eine fotografische Aufnahme des Bodens, auf welchem der Stapel präsentiert wurde. Durch die sequentielle Zerlegung und Schichtung des Bildes entstand eine neue Spur an den Seiten des Stapels, die den Entstehungsprozess visualisiert.

Screens

Die Installation „Through the Looking Glass“ thematisiert die Verschränkung und das Zusammenwirken von unterschiedlichen Displays. Indem der Raum nach fotografischen Parametern gedacht wird, wird er zu einer Box, einem leeren Bildträger, der mit visuellen Informationen befüllt werden kann. Das Schaufenster bildet hierbei Linse und Screen zugleich. Durch die fotografische Schicht an der Wand wird eine weitere Displayebene hinzugefügt. Die Belichtung der Wand erfolgt gewissermassen nach dem Prinzip eines Fotogramms. Mit der Aufnahme werden zuallererst die Bedingungen der entstandenen Fotografie freigelegt. Erst durch die Gegenüberstellung der Lichtspur an der Wand und der äusseren Umgebung nimmt das zuvor noch semantisch leere und blanke Zeichen Form und Bedeutung an. Während sich die Szenerie der Strasse ständig verändert, zeigt

die entstandene Fotografie arretiertes Licht, eingeschrieben in die räumliche Architektur. Wie sich „Black Magic“ im Bezug zum Raum, dessen Temperatur und Luftfeuchtigkeit verhalten wird, wird sich während der Ausstellung noch zeigen. Dadurch wird das Wandbild zu einem temporären und vergänglichen Artefakt, das spätestens nach der Ausstellung vollständig verschwunden sein wird.

Durch die Präsentation des Glasobjektes im Raum wird seine Funktion als Objekt in den Vordergrund gestellt. Es ist, wie das Schaufenster, Linse und Screen zugleich. Gleichzeitig teilt das Objekt den Raum und legt sich als Ebene dazwischen. Durch seine spiegelnde Beschaffenheit tritt es in den Dialog mit seiner Umgebung. Es erlaubt einen Durchblick, überträgt was sich hinter ihm abspielt und reflektiert zugleich. Durch die Graustufungen auf dem Glasobjekt wird das Wechselspiel zwischen Transparenz und Intransparenz verdeutlicht. Die streifenartige Aneinanderreihung der belichteten Graustufen ergibt eine weitere Separation. Die einzelnen Zeitsequenzen, abgelagert im fotografischen Material, bilden gleichzeitig den spektralen Verlauf. Durch das konkrete Material wird somit etwas Abstraktes visualisiert: ein Ablauf der stets im Wandel ist.

Transparenz/Intransparenz

Aus den bisherigen Reflexionen zu „Through the Looking Glass“ lässt sich über die Frage nach der Transparenz/Intransparenz im Medium Fotografie folgendes festhalten: Fotografie lässt sich nicht mehr klar „als eine transparente Präsentation einer realen Szene“⁹ begreifen. Selbst die Beschaffenheit einer vermeintlich transparenten Apparatur wie der Linse bildet Spiegel und Fenster zugleich. Sie verbindet subjektiv-narrative mit objektiv-dokumentarischen Strategien¹⁰, die ähnlich wie bei einer Kippfigur zugleich vorhanden aber nur nacheinander begriffen werden können. Durch seine Materialisierung wird das fotografische Bild zum Konstrukt. Es ist immer Ausschnitt einer Wirklichkeit, die eine bestimmte Perspektive einschließt und räumliche Dimensionen auf eine zweidimensionale Oberfläche reduziert. Im Gegensatz zur räumlichen Reduktion erfährt die zeitliche Dimension einer Fotografie eine Ausdehnung, in der es keinen klar bestimmbaren Mo-

⁹ Vgl. Colomina 1987, S. 7, übers. J.S.

¹⁰ Vgl. Szarkowski 1978, S. 19.

ment gibt. Der auf dem Bild festgehaltene fotografische „Augenblick“ umfasst mehrere zeitliche Komponenten, einen Moment der Einschreibung, einen Entwicklungsprozess mit mehreren Arbeitsschritten, um das Bild zu fixieren und einen stattfindenden Alterungsprozess. Durch die Unmittelbarkeit des Index als Verweis auf den stattgefunden Aufnahmeprozess steht das Eingeschriebene jedoch in einer engen Bindung zum Referenten und behält ein transparentes Moment. In dem die Fotografie selbst zu ihrem Motiv gemacht wird, lassen sich ihre Herstellungsparameter und ihre Vielschichtigkeit freilegen und eine nähere Betrachtung ihres Zusammenwirkens mit der äusseren Welt wird möglich gemacht.

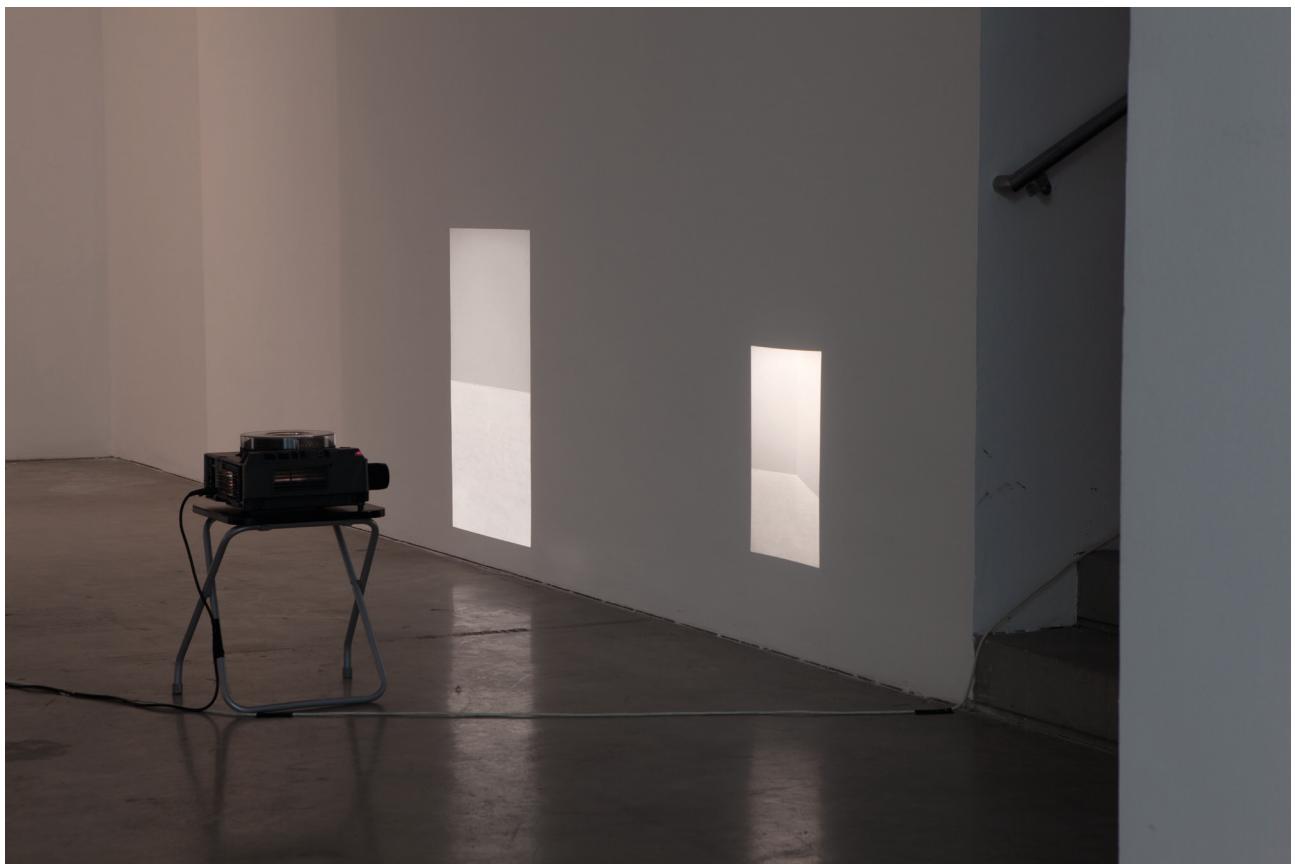


Abb. 1: aus der Serie *Abstraktion oder wenn der Raum zu einem Fisch wird, der einen anderen vertilgt*, #1, #2

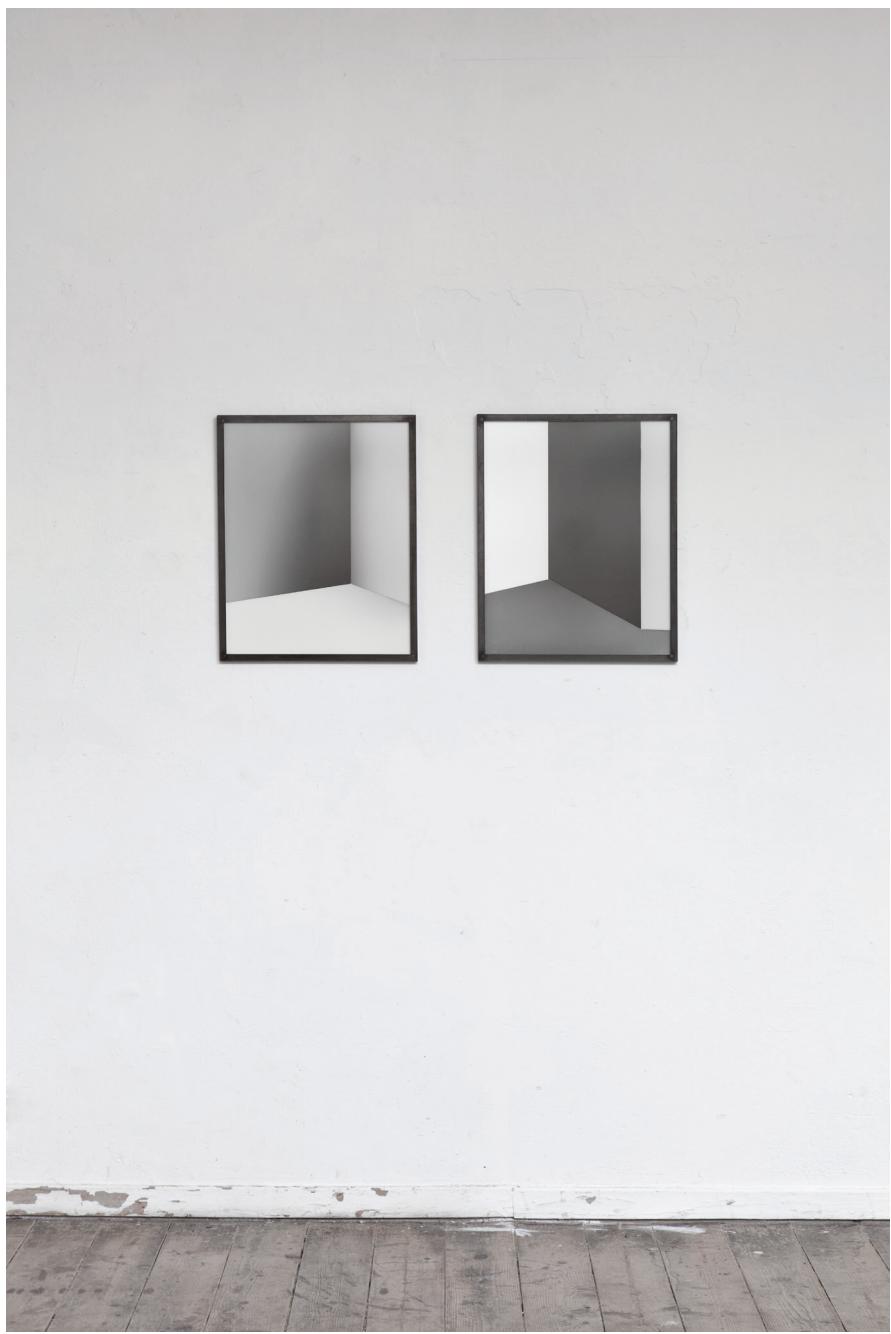


Abb. 2: aus der Serie *Räume*, #1, #2



Abb. 3–4: aus der Serie *Räume*, #2

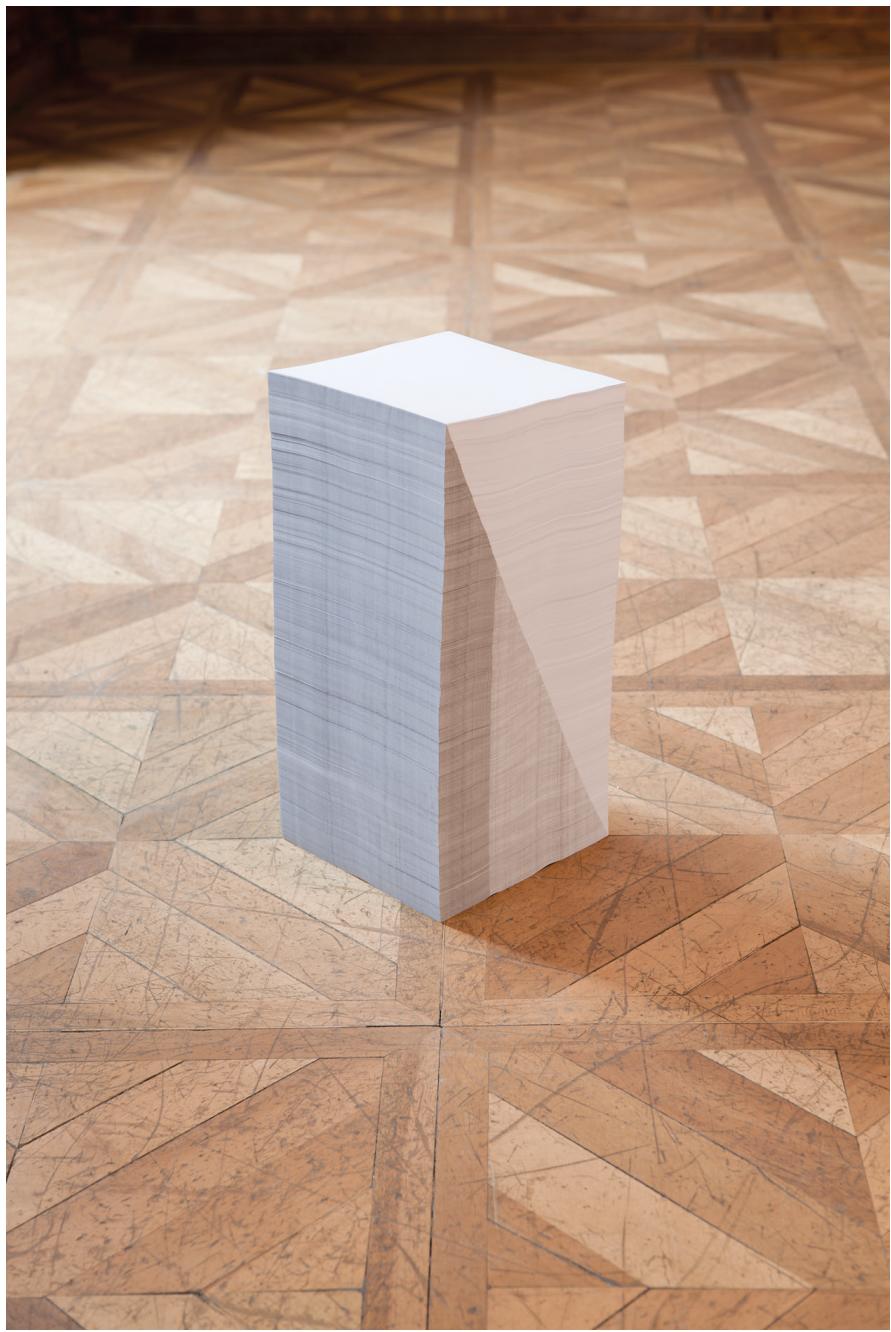


Abb. 5: *ohne Titel*



Abb. 6: *ohne Titel*

Literaturverzeichnis:

Beatriz Colomina, Le Corbusier and Photography, in: *Assemblage* 2 (4), 1987, S. 6–23.

Diedrich Diederichsen, The Third Photography, in: Karren Kelly/Barbara Schröder (Hg.), *Zoe Leonard – Available Light*, Brooklyn/London 2014, S. 8–15.

Philippe Dubois, Der fotografische Akt, hg. von Herta Wolf (= Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 1), Amsterdam/Dresen 1998.

Ruth Horak, Rethinking Photography, in: Secession (Hg.), Liz Deschenes (Kat. Ausst., Secession, Wien, 2012/2013), Wien 2012, S. 81–83.

John Szarkowski, Mirrors and windows: American photography since 1960, in: The Museum of Modern Art (Hg.), *Mirrors and windows: American photography since 1960* (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York, 1978), New York 1978, S. 11–26.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: aus der Serie *Abstraktion oder wenn der Raum zu einem Fisch wird, der einen anderen vertilgt*, Generali Foundation, Wien 2015.

Abb. 2–4: aus der Serie *Räume*, Wien 2014.

Abb. 5–6: ohne Titel, Heiligenkreuzerhof, Wien 2014.

Fotonachweis: © Janine Schranz