

## THE TRANSLATOR OF NATURE

*In the opinion of Simon Schama, there are two kinds of Arcadia<sup>1</sup>: one is smooth, slow-paced, and entirely quietened down, while the other is overgrown with weeds, condensed, and pathless. The former is a place of idyllic vacation, while in the latter we feel some kind of uncertainty, uneasiness, maybe even panic. In places Chrystel Lebas has visited it is possible to feel, or at least to sense, both of these. In her earlier series, the feeling of time was expressed in a different way than today; she insisted on immobility, on a lasting quality that would mark the particular place she would pick, with the artist sometimes hiding on hunting platforms for hours, lurking for special moments in almost the same way a hunter lies in wait for his prey («The Wait», 2007). In her series »Abyss« (2003 – 2006) and »Blue Hour« (2005 – 2006), the landscape into which she walked interested her primarily as a link that helped her connect historical events, tales, and memories that she had inherited or adopted in her childhood. Deep forests are entirely devoid of human presence, so that even her temporary presence there is hardly noticed. Thanks to an awareness of how many hours she has actually spent awaiting a certain set of colour and light properties, achieved by using her devices and tools to the utmost limits of their abilities, we interpret her working manner – characterised by not stepping into the space and a non-interference into the continuity that determines the quality of photography – primarily as a document of lastingness and durability; as a confirmation of the author's attitude that, in order to see, it is sufficient to observe long enough.*

*Her shots from previous years were mostly made at dusk, that particular time between day and night (like the French saying *entre chien et loup*, which could be translated as »between dog and wolf«), when narrative elements can be introduced into a scene and connected into an imaginary complex that abolishes the boundaries between the imagined, the experienced, and the expected. The original French phrase *entre chien et loup* describes the twilight zone, the period when the observed scene is blurred »and in a new way creates boundaries between the known and the unknown, maybe even the non-cognizable, between intellect and instinct.«<sup>2</sup> Pablo Helguera calls the light that characterises these photographs »used light«<sup>3</sup>: it condenses the experiences of other lives and another duration in time; this is light lived by the others that leaves us in (the darkness of) the awareness that we have missed something important. The predominant element in these photographs is the equilibrium between immobility and lastingness, the interchanging feeling of expectancy and failure. Forests and landscapes are depicted as submerged into late, already worn out daylight that emerges from the background of the scene. Sometimes we see it distributed into small dots, entirely detached and unintelligible in its character; within the frame we can often observe it from the side, introducing dynamics to the scene with diagonal rays that help us to discern the details of tree crowns. The lens is entirely static (this static quality is confirmed by video works from the same series, for e.g. »Blue Hour«, 2006, that in long, fixed frames follow the passage of time and the changing intensity of light), imbuing us with the impression that the persistence in viewing is rewarded with the clarity of all details that we gradually come to perceive in the background of the scene (being, same as the author, »condemned« to perseverance).*

*Because of the credibility of Arcadia, we are looking for shepherds. But they are absent, as is the inscription in the stone. What do we point our finger at?*

*The sensitive time of neither-day-nor-night reduces the possibility of observing shadows that could provide the scene with additional meaning, while the clearings behind the trees are void, with only a hazy notion that something has happened there remaining. The*

## DIE ÜBERSETZERIN DER NATUR

Simon Schama zufolge gibt es zwei Arten von Arkadien<sup>1</sup>: das eine ist glatt, langsam, gänzlich beruhigt, das andere von Unkraut überwuchert, dicht und unerschlossen. Das eine ist ein idyllischer Ferienort, das andere ein Ort der Unsicherheit, des Unbehagens, wenn nicht gar der Panik. An den Orten, die Chrystel Lebas aufgesucht hat, kann man beide Arten erleben, oder zumindest erahnen. In ihren früheren Serien brachte sie ein anderes Zeitgefühl zum Ausdruck als heute; sie bestand auf Immobilität, auf eine Qualität der Dauer, die den jeweiligen Ort, für den sie sich entschied, auszeichnete. Die Künstlerin lauerte oft stundenlang auf Hochsitzen auf den besonderen Moment, wie ein Jäger auf seine Beute («The Wait», 2007). Bei »Abyss« (2003 – 2006) und »Blue Hour« (2005 – 2006) interessierte sie die Landschaft, die sie aufsuchte, vor allem wegen ihrer Verbindung zu historischen Ereignissen, Erzählungen und Erinnerungen, die sie ererbt hat oder die ihr in ihrer Kindheit zuge wachsen sind. Große Wälder sind oft frei von jeglicher menschlichen Präsenz, so dass dort selbst der temporäre Aufenthalt der Künstlerin kaum auffällt. Weil wir wissen, wie viele Stunden sie tatsächlich auf eine bestimmte Farb- und Lichtstimmung gewartet und sie unter äußerster Ausreizung ihrer Mittel festgehalten hat, interpretieren wir ihre fotografiertypisch nicht-interventionistischen, zurückhaltenden Arbeiten vor allem als Dokumente der Dauer und Beständigkeit; als Einlösung ihrer Haltung, dass man nur lang genug beobachten muss, um etwas zu sehen.

Ihre Aufnahmen aus vergangenen Jahren wurden meist in der Abenddämmerung gemacht, der Zeit zwischen Tag und Nacht, die man in Frankreich die »Stunde zwischen Hund und Wolf« nennt, in der man eine Szene mit narrativen Elementen auffüllen und sie zu einem imaginären Komplex verweben kann, in dem die Grenzen zwischen Vorstellung, Erleben und Erwartung aufgehoben sind. Die französische Redewendung *entre chien et loup* beschreibt die Grauzone, in der das Beobachtete verschwimmt und »neue Grenzen zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, und vielleicht sogar Unerkennbaren, schafft, zwischen Intellekt und Instinkt.«<sup>2</sup> Pablo Helguera nennt das Licht in diesen Fotografien »Gebrauchtlicht«<sup>3</sup>: es verdichtet die Erfahrungen anderer Leben und eines anderen Zeitempfindens. Es ist ein von anderen gelebtes Licht, das uns das (dunkle) Bewusstsein vermittelt, etwas Wichtiges versäumt zu haben. Das vorherrschende Moment dieser Fotografien ist das Gleichgewicht zwischen Immobilität und Dauer, das wechselnde Gefühl von Erwartung und Scheitern. Wälder und Landschaften werden im letzten, bereits ermatteten, aus dem Hintergrund hervorsickernden Tageslicht dargestellt. Manchmal verteilt es sich auf kleine Punkte, ist vollkommen losgelöst und unerklärlich; oft fällt es von der Seite ins Bild, dynamisiert die Szene mit schräg einfallenden Strahlen, die einem dabei helfen, die Details der Baumkronen zu erkennen. Die Ausschnittgestaltung ist vollkommen statisch (eine Statik, die auch in den Videoarbeiten aus der selben Serie wiederkehrt, denn »Blue Hour«, 2006, folgt z.B. in langen statischen Bildern dem Vergehen der Zeit und der wechselnden Intensität des Lichts) und vermittelt so den Eindruck, dass Beharrlichkeit der Beobachtung mit der Klarheit der Details belohnt wird, die man – wie die Künstlerin zur Ausdauer »verurteilt« – im Hintergrund allmählich wahrzunehmen beginnt.

Aufgrund der Glaubwürdigkeit dieses Arkadiens, beginnt man nach Schäfern zu suchen. Aber es gibt keine, ebenso wenig wie die in Stein gemeißelte Inschrift. Woran sich festhalten?

In der sensiblen Zeit zwischen Tag und Nacht verliert sich die Möglichkeit, Schatten zu erkennen, die die Szene mit zusätzlicher Bedeutung aufladen könnten; die Lichtungen hinter den Bäumen sind leer, es bleibt lediglich eine Ahnung von dem, was da etwa geschehen ist. Die Schatten sind aber ohnehin nur ein Hinweis auf das Nichts; ein me-

shadows anyway only confirm the existence of nothingness; they are a *memento mori*, a subtle reminder that, irrespectively of our persistence to stay in one place and our will to observe, we are limited like the moment the photographer conveys.

Despite the slippery ground of meaning upon which we now walk, the nature scenes photographed by Chrystel Lebas will make us yield to the impulse of comparing her works to landscape painting. These divine scenes awaken the feeling that they have been created for special eyes only, as if they were part of a precisely devised and constructed set design that we shall never get the chance to see live. We can try to huddle in the woods, to understand the »flamboyancy of images«<sup>4</sup>, which are so natural in the shots of places whose rounded appearance suggests unity – this already mentioned simultaneous immobility and lastingness. The very special light that penetrates »Abyss« seems to come from the past; it looks like the remains of that light, holding all the experiences that we can only sense. Sometimes, this light »suddenly appears in front of us [...] in the form of unexpected shadows«<sup>5</sup> or suddenly shines upon a part of the landscape, otherwise almost entirely immersed in monotonous waiting.

Chrystel Lebas photographs static scenes in which she seems to materialise the slow movement of time. The long exposure she has used in her earlier series enabled the few last shades of daylight to pass through the lens, which made it possible for her to achieve depth and melancholy of images. Photographs from »The Wait« series, shot from hunting platforms used by hunters watching for their prey at dawn, are different. The elevated observation point enables a better view of the surrounding scenery, while the daylight penetrating the tree crowns brings dynamics into the feeling of uncertainty as an integral part of the author's action.

We intuitively sense that which follows after such an attentive, early evening wait. The series of still lifes that open the set of images published here have been provided with a somewhat morbid additional title – »Scenette«, whose meaning automatically invokes short, comical theatre plays. However, the little scene before us is far from being comical. When I first saw Chrystel Lebas' photograph taken in the Hunting Museum of the Croatian Hunters' Association in Zagreb, I automatically thought of the strange paintings we can see on the walls of palaces across Europe: staged scenes in which animals with human attributes participate in the creation of a special atmosphere. Here a grey heron and a few other birds from its natural habitat are distributed in the right part of the foreground, while the layers of artificial landscape melt together with the painted background. Nothing has remained of the background light, its diagonal penetration, or the estranged forest landscape with which the artist has acquainted us during the last few years. Everything is subjected to a feeling of insecurity in what we see, to the question of what the medium of photography has made visible in this scene. In a certain way, the grotesque scene, whose details of a clumsily set up ambience speak about the inability of man to understand and recreate natural disharmony, has evoked the short video »Nature Morte – Buffle« filmed by the artist in 2008.<sup>6</sup> The work, one and a half minutes in length, was filmed in one take and is focused on the »tear« in the eye of a buffalo that, if we watch it long enough, actually becomes what it is – the glass eye of taxidermy encountered by the artist in Bel-Val. It seems that we are »looking at the animal that looks at us«, examining its gaze while nothing happens. In the realistically reconstructed eye we recognise that which is not existent in nature – the reflection of the space occupied by the artist, who reminds us of »that which has taken place«.<sup>7</sup>

»The idea of space and man's behaviour have always been connected [...] Man reflects in space, while the imagined space shapes him in return.«<sup>8</sup> In real space (and time), most people today are detached from the world of nature; the buffalo's »tear« will reach only some, for we so frequently witness a cold, uninterested attitude towards the cycles of life, a loss of contact with the world of nature, with reality. It is maybe this kind of loss – the inability of setting up rhythms in concordance with nature – at which the wide aperture, which enables us to replicate the selective way of looking at things that is characteristic of humans, points. We mostly see that which we want to see, what we know and what belongs to our world view.

*mento mori*, eine zarte Erinnerung daran, dass wir trotz unseres beharrlichen Verweilens an einem Ort und unseres Willens zur Beobachtung begrenzt sind wie der von der Fotografin gezeigte Augenblick.

Trotz des heiklen Sinngrunds, auf dem wir uns hier bewegen, geben wir bei den von Chrystel Lebas fotografierten Naturszenen dem Impuls nach, die Arbeiten mit der Landschaftsmalerei zu vergleichen. Diese überirdischen Szenen erwecken den Eindruck für besondere Augen bestimmt zu sein, als seien sie Teil eines genau entworfenen und konstruierten Bühnenbilds, das wir nie live erleben werden. Wir können nur versuchen, uns im Wald einzurichten, die »Übertriebenheit der Bilder«<sup>4</sup> zu verstehen, die hier so *natürlich* daherkommt, in diesen Fotos von Orten, deren Erscheinungsbild Einheit – die bereits erwähnte Gleichzeitigkeit von Immobilität und Dauer – verspricht. Das ganz besondere Licht, das »Abyss« durchzieht, scheint aus der Vergangenheit zu kommen; es sieht aus wie die Reste dieses Lichts, gesättigt mit Erfahrungen, die wir nur erahnen können. Manchmal taucht dieses Licht »in Form unerwarteter Schatten [...] plötzlich vor uns auf«<sup>5</sup> oder bescheinigt einen Teil der Landschaft, die sonst vollkommen in monotonen Warten versunken ist.

Chrystel Lebas fotografiert statische Szenen, in denen sich das langsame Vergehen der Zeit zu materialisieren scheint. Mit den langen Belichtungszeiten, die sie in ihren früheren Serien verwendete, konnte sie die allerletzten Lichtreste einfangen, wodurch sie den Bildern Tiefe und Melancholie verlieh. Die in der Morgendämmerung von Hochsitzen aufgenommenen Fotografien aus der Serie »The Wait« sind anders. Der erhöhte Betrachterstandpunkt gibt einen besseren Überblick über die umliegende Landschaft und das durch die Baumkronen fallende Licht bringt Dynamik in das Gefühl der Ungewissheit, das ein integraler Bestandteil der Tätigkeit der Fotografin ist.

Man spürt intuitiv, was nach derlei aufmerksamem Warten am frühen Abend kommt. Die Stilllebenserie, die Bildstrecke in diesem Heft eröffnet, wurde mit einem etwas morbiden Zusatztitel versehen – »Scenette«, ein Titel, bei dem man an kurze komische Theaterstücke denkt. Doch das »Szenchen« vor unseren Augen ist alles andere als komisch. Als ich Chrystel Lebas' im Museum der kroatischen Jägervereinigung in Zagreb aufgenommenes Foto zum ersten Mal sah, dachte ich sofort an die sonderbaren Gemälde, die in ganz Europa die Wände von Schlössern zieren: inszenierte Bilder, in denen Tiere mit menschlichen Attributen eine ganz bestimmte Atmosphäre erzeugen. In diesem Fall sind ein Graureiher und ein paar weitere Vögel aus seiner natürlichen Umgebung über den rechten Bildvordergrund verteilt, in dem Elemente einer künstlichen Landschaft mit einem gemalten Hintergrund verschmelzen. Hier ist nichts mehr von dem Hintergrundlicht, dem diagonalen Lichteinfall oder der verfremdeten Waldlandschaft zu finden, die uns von der Künstlerin aus vergangenen Jahren vertraut sind. Alles unterwirft sich hier der Ungewissheit in Bezug auf das Gesehene, der Frage, was das Medium Fotografie in dieser Szene überhaupt sichtbar macht. In gewisser Weise erinnert die groteske Szene, deren unbeholfen arrangiertes Ambiente von der Unfähigkeit des Menschen zeugt, natürliche Disharmonie zu verstehen oder nachzubilden, an »Nature Morte – Buffle«, eine kurze Videoarbeit der Künstlerin aus dem Jahr 2008.<sup>6</sup> Der anderthalb Minuten lange Film besteht aus einer einzigen Einstellung von der »Träne« im Auge eines Büffels, das sich bei längerer Betrachtung allmählich als das Glasauge eines Tierpräparats entpuppt, das die Künstlerin in Bel-Val vorfand. Wir scheinen »das Tier anzublicken, wie es uns anblickt«, in seinem Blick zu forschen, ohne dass etwas geschieht. In dem realistisch rekonstruierten Auge erkennen wir etwas, das in der Natur nicht vorkommt – die Spiegelung des von der Künstlerin eingenommenen Raums, der uns daran erinnert, »was wirklich geschehen ist«.<sup>7</sup>

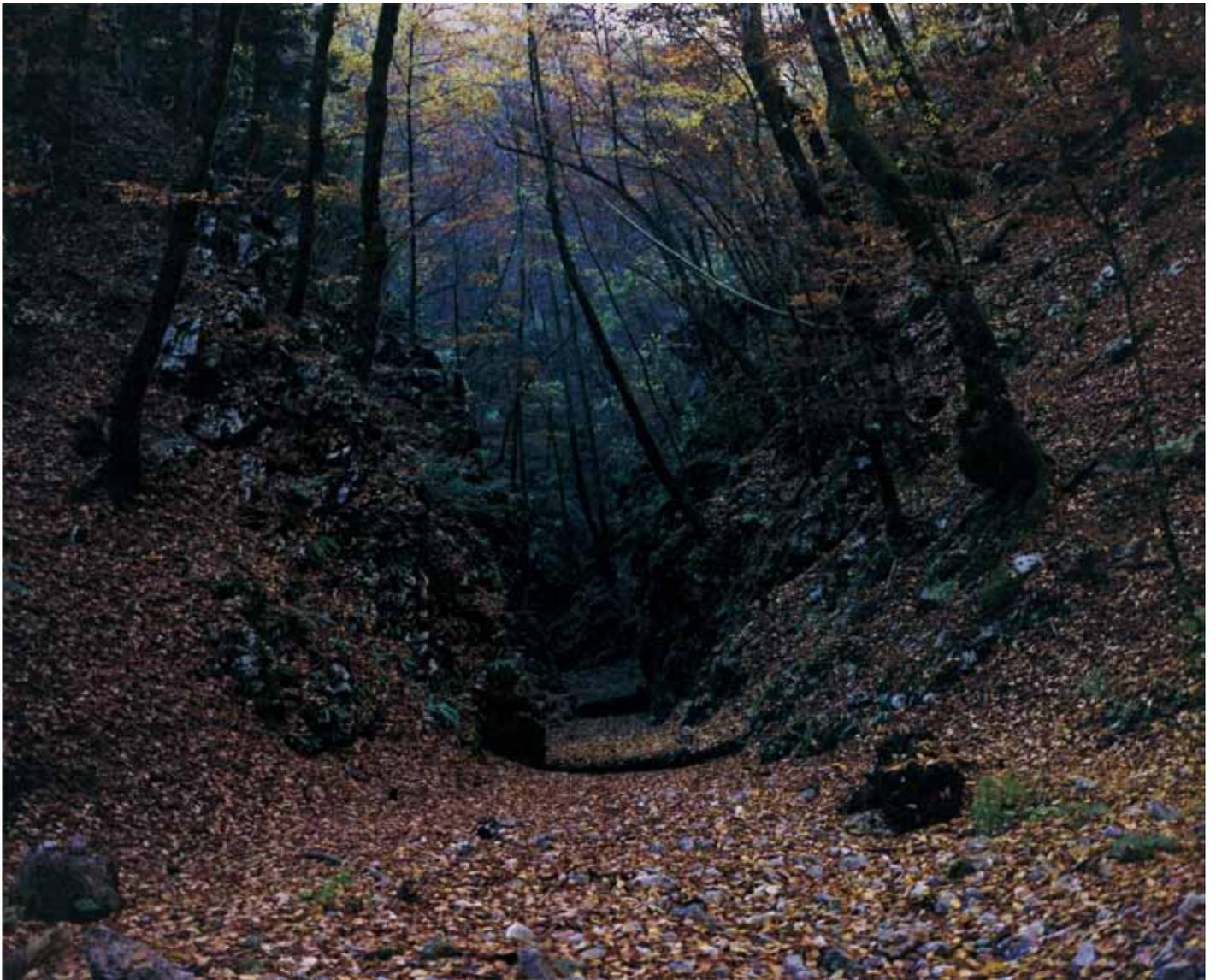
»Die Vorstellung des Raums und das Verhalten des Menschen waren seit jeher miteinander verbunden [...] Der Mensch spiegelt sich im Raum, der imaginierte Raum formt wiederum umgekehrt den Menschen.«<sup>8</sup> Im realen Raum (und in der realen Zeit) haben heute die meisten Menschen keine Beziehung mehr zur Welt der Natur; die Büffel-»Träne« erreicht nur wenige, denn wir erleben heute ein kühles Desinteresse gegenüber den Kreisläufen des Lebens, einen Verlust des Kontakts zur Natur, zur Realität. Vielleicht ist es dieser Kontaktverlust – die Unfähigkeit mit den Rhythmen der



*CHRYPEL LEBAS, Nature Morte – Scenette, Untitled 1, 2008. C-print, 80 cm x 100 cm.*



*CHRISTEL LEBAS, Presence, Untitled 1, Risnjak – Lazac, 2009. C-print, 80 cm x 100 cm.*



*CHRISTEL LEBAS, Presence, Untitled 18, Risnjak – Kupa, 2009. C-print, 80 cm x 100 cm.*



*CHRYSTEL LEBAS, Presence, Untitled 6, Risnjak – Kupa, 2009. C-print, 86 cm x 200 cm.*



*CHRYSTEL LEBAS, Presence, Risnjak – Kupa, 2009. Filmstills von HD-Video mit Ton / film stills from HD video with sound, Autoloop / auto loop, 47 min.*



*CHRYPEL LEBAS, Presence, Untitled 8, Risnjak – Kupa, 2009. C-print, 86 cm x 200 cm.*





*CHRISTEL LEBAS, Tracking Nature, Dedin, Risnjak, 2009, Filmstills von HD-Video mit Ton / film stills from HD video with sound, Autoloop / auto loop, 55 min. The film was made in relation to one of the Green Bridges built on the motorway from Zagreb to Rijeka, which allows large mammals to cross freely between national parks. It records in real time the circular movement of the camera at 360° from one side to the other, a movement sometimes halted to observe the motorway or the artificial forest that could potentially offer danger at dusk and dawn, when animals are supposedly the most active. Der Film entstand bei einer der Wildbrücken, mit denen die Autobahn Zagreb – Rijeka überbaut wurde, damit große Säugetiere frei zwischen den Nationalparks hin- und herwechseln können. Er gibt die 360-Grad-Kreisbewegung der Kamera von der einen zu anderen Seite in Echtzeit wieder, eine Bewegung, die hin und wieder angehalten wird, um die Autobahn oder den künstlichen Wald zu beobachten, von denen in der Morgen- und Abenddämmerung, wenn die Tiere am aktivsten sind, Gefahr ausgehen könnte.*



*CHRISTEL LEBAS, Spoor, Untitled 1, Dedin, Risnjak, October 2009. C-print, Fotogramm von Positivbild / Photogram from positive print, 40 cm x 50 cm.*

*The animal footprints observed on Dedin Bridge are recorded in a scientific and systematic way. The positive images are then transformed onto a negative using the photogram method, thereby revealing more details within the tracks or spoor left by the animals passing along the bridge and onto the man-made gravel trail purposely placed in the middle of the bridge to record the animals' activity.*

*Die auf der Dedin-Brücke beobachteten Tierfährten werden wissenschaftlich-systematisch erfasst und die Positivbilder dann im Fotogrammverfahren auf ein Negativ übertragen. Dadurch zeigen sich mehr Details in den Fährten und Spuren, welche die Tiere im künstlichen Kiesweg hinterlassen, der in der Mitte der Brücke eigens zur Aufzeichnung der Tieraktivität angelegt wurde.*



*CHRYSTEL LEBAS, Histoire naturelle, Untitled 5, Risnjak, 2009. C-print, 80 cm x 100 cm.*



*CHRYSTEL LEBAS, Histoire naturelle, Untitled 18, Risnjak, 2009. C-print, 80 cm x 100 cm.*



*CHRYSTEL LEBAS, Histoire naturelle, Untitled 3, Risnjak, 2009. C-print, 80 cm x 100 cm.*

»Nature Morte – Scenette« is this imaginary space that reflects the already preset attitude of the passive majority who do not care about the kind of nature they are observing – real or re-created.

»Light likes to introduce trouble and ask questions, forcing us to reconcile our thoughts and decide how we feel.«<sup>9</sup> The differences we can observe in comparison with the artist's earlier series are not without consequences – the scenes that previously were literally laid out before us reflected a certain proof of the evolution of photography, while each, even the smallest detail, seemed to be a confirmation of a precise, right, and true image that it represented. Panoramic nature scenes drew the attention of the viewer with their sharpness and colours that managed to »squeeze« through the narrow aperture, reminding us of traditional landscape photographs. These works mediated the sublimity of a particular space and time, as well as the way of shooting during which the artist explored the limitations of selected cameras. She often used a special kind of camera obscura, actually a large-format camera<sup>10</sup>, a wooden box with a precisely calculated pinhole aperture, related to the object of shooting. She wanted to find out to what extent this kind of camera can »bear« extremely long exposures, which was characteristic of her works from previous series, until she came to focus on nature in a different way.

The deep blue of the sky is a stable but relatively narrow frame of the photographs taken at National Park Risnjak in Croatia (»Presence, Risnjak – Lazac, Untitled 1«, 2009, see p. 14). It is the borderline of the dense, distant pine forest almost out of the eye's reach. The gaze is focused on the central part of the scene, on the grass clearing where we can spot parallel swerving traces. Almost without thinking we take them for tyre tracks of an off-road vehicle used by park rangers to control animal habitats or something else. The light crosses the meadow slowly, and there is actually no point in describing its character. Words are necessary only for the impatient who just glimpse over the scene and rush on. The ones inclined to semantic clichés will focus on common conflicts between man and nature, endangering and misunderstanding nature. However, this scene warns us that we cannot always speak »from experience«, because at the verge of understanding there are always ambiguous points whose meanings we reach slowly, on a swerving path. We have to wait and see if a more committed viewer would be able to discern from the distance that the high grass between the tracks has not been pressed down and that the tracks were hence not caused by a heavy vehicle, but by bear paws dragging slowly over the clearing until they melted together with the overgrown, dense, and impassable background.

The blurred angles and lateral parts surrounding the centre of her interest suggest man's usual way of looking at things, a selection of details from a whole rarely reached by the viewer, because at the moment of viewing he is able to single out just one object. Chrystel Lebas proceeds along the lines of this insight like a scholar – perceiving, feeling, and observing, »taking notes with my camera of things that court my eye«<sup>11</sup>. In a similar way she photographed the series »Hidden Nature« (2007), which is a kind of introduction to »Histoire naturelle« and »Presence«. »With modification and modernization [...] the metaphors of memory and forgetting are also altered.«<sup>12</sup> However, the methods of extinguishment and erasure mentioned by Weinrich do not necessarily lead to universal oblivion. In her photographic explorations, Chrystel Lebas encounters different traces of predatory extinguishment, like the unusual round formations of feathers on the ground as the only physical evidence of the existence of a bird in the »Hidden Nature, Animalism« series. The influence of centripetal force has made them condensed, blended with grass, withered leaves, and twigs, so that they look like scattered nests inhabited by animals for a short time in their »childhood«. The precondition for oblivion is memory, which makes this entire mental process rounded-up in a way. This may be the reason why we can consider the »circles« that she encountered in the woods a metaphor of natural cycles.

The blurred margins of the frame function in a simple way – they suggest the uncertainty of that which the artist has seen and which she maybe remembers (it is impossible to entirely reconstruct a train of thought), while sharp contours directly point to the places she has been. The character of time is very important in her work.

Natur zu leben –, auf den die weit geöffnete Blende verweist, mit der wir die für den Menschen so typische selektive Wahrnehmung nachbilden. Wir sehen meist nur das, was wir sehen wollen, was wir bereits wissen, was in unser Weltbild passt. »Nature Morte – Scenette« thematisiert den imaginären Raum, der die vorgefasste Haltung der passiven Mehrheit widerspiegelt, derer, denen es egal ist, auf welche Art von Natur sie blicken, eine reale oder eine künstliche.

»Licht neigt dazu, Schwierigkeiten zu machen und unangenehme Fragen zu stellen, es zwingt uns, unsere Gedanken in Einklang zu bringen und uns zu unseren Gefühlen zu bekennen.«<sup>9</sup> Die Unterschiede, die sich gegenüber früheren Serien der Künstlerin feststellen lassen, sind nicht ohne Folgen. Die früher buchstäblich vor uns ausgebreiteten Landschaften waren ein gewisser Beleg für die Entstehung der Fotografie, wobei jedes, selbst das geringste Detail ein Zeugnis von der Genauigkeit, Richtigkeit und Wahrheitstreue des Dargestellten zu sein schien. Die panoramatischen Naturaufnahmen, die mit der Schärfe und den Farben, die sich durch die kleine Blende »zwängen« konnten, die Aufmerksamkeit des Betrachters erregten und an Landschaftsfotografien erinnerten – diese Arbeiten vermittelten ebenso die Erhabenheit eines bestimmten Raums und einer bestimmten Zeit wie auch eine Aufnahmemethode, bei der die Künstlerin die Grenzen der gewählten Kamera auslotete. Sie arbeitete oft mit einer speziellen Camera obscura, genauer gesagt: einer Holzbox in einem Großbildformat<sup>10</sup> mit einer genau auf das Sujet abgestimmten Lochblende. Sie wollte herausfinden, inwieweit eine solche Kamera extrem lange Belichtungszeiten »verträgt«, was ein typisches Kennzeichen ihrer früheren Arbeiten war, ehe sie sich der Natur auf andere Weise zuzuwenden begann.

Der blaue Streifen des Himmels bildet einen stabilen, wenn auch relativ schmalen Rahmen für die Fotos, die Lebas im kroatischen Nationalpark Risnjak aufgenommen hat (»Presence, Risnjak – Lazac, Untitled 1«, 2009, vgl. S. 14). Er markiert die Grenze zum dichten, fernen, sich dem Auge fast entziehenden Kiefernwald. Der Blick fällt auf die Bildmitte, die grasbewachsene Lichtung, auf der zwei parallel verlaufende gewundene Spuren zu sehen sind. Auf den ersten Blick hält man sie für die Radspuren eines Geländefahrzeugs, die vielleicht Parkaufseher bei einer Kontrollfahrt hinterlassen haben. Das schwache Licht verteilt sich gleichmäßig über die Wiese, es zu beschreiben ist jedoch eigentlich unnötig. Worte sind nur für Ungeduldige, die die Szene mit einem raschen Blick erfassen wollen. Wer zu semantischen Klischees neigt, wird vor allem die gängigen Gegensätze zwischen Mensch und Natur, deren Gefährdung und das falsche Verständnis für sie sehen. Doch das Bild zeigt auch, dass wir nicht immer »aus Erfahrung« sprechen können, denn das Verstehen franst am Rand stets in Mehrdeutigkeiten aus, die sich nur langsam und auf verschlungenen Wegen erschließen. Wir müssen auf einen geduldigeren Betrachter warten, der vielleicht von weitem erkennt, dass das hohe Gras zwischen den Spuren nicht niedergedrückt wurde, weshalb es sich auch nicht um Fahrzeugspuren, sondern um die Spuren von Bärenatzen handelt, die sich schwankend über die Lichtung ziehen, bis sie mit dem dichten undurchdringlichen Hintergrund verschmelzen.

Die verschwommenen Ecken und Randzonen, die das Zentrum von Lebas' Aufmerksamkeit umgeben, verweisen auf die übliche Wahrnehmungsweise des Menschen, die Auswahl einiger Details aus einem Ganzen, das sich dem Betrachter selten erschließt, weil er sich beim Betrachten nur auf eine Sache konzentrieren kann. Chrystel Lebas folgt dieser Erkenntnis wie eine Gelehrte – Wahrnehmen, Empfinden, Beobachten, »mit meiner Kamera die Dinge notieren, die mein Auge ansprechen«<sup>11</sup>. Auf ähnliche Weise fotografierte sie auch die Serie »Hidden Nature« (2007), eine Art Einleitung zu »Histoire naturelle« und »Presence«. »Mit der Veränderung und Modernisierung [...] verändern sich auch die Metaphern des Erinnerns und Vergessens.«<sup>12</sup> Doch die von Weinrich erwähnten Methoden das *Ausradierens* und *Löschens* führen nicht unbedingt zu allgemeinem Vergessen. Bei ihren fotografischen Untersuchungen begegnet Chrystel Lebas auch verschiedenen Spuren tierischer *Auslöschung*, wie etwa in der Serie »Hidden Nature, Animalism« den auf dem Boden liegenden ungewöhnlichen runden Federformen als den einzigen physischen Überresten eines Vogels. Unter

*For waiting is strenuous; it happens slowly, dragging along almost invisibly, so slowly that it is possible that a spring has in the meantime turned into a lake.*

*There is a strange path leading to the Kupa spring, deeply cut into the slopes of the hills covered with slender trees («Presence, Risnjak – Kupa, Untitled 18«, 2009). There must be some activity in that place, but we do not see it – the photographs look as if they were investigating the effects time leaves on individuals. The fallen tree trunks on the ground are arranged into a seemingly meaningful formation, reminding of stairs that cannot be climbed. In her series which is more a sequence, the author tried to come closer to the scene, but the imaginary ascent does not lead anywhere anyway. This part of the forest has kept its detachment. It can almost not be reached by daylight; the light stays entangled in distant tree crowns that do not seem to belong to the same place. We can feel her firmly encamped body, set on the same axis as the ravine, awaiting a sign of something happening. In this series, body movements are very slight; they are mostly views that are both direct and observing of the situation on the other bank of the Kupa; by only a tiny shift to the one or the other side do they show that behind the bend there is a no-man's-land, a zone where we are unsure as to whether it has been reached by the photographer at all.*

*Photography is a medium that helps us to investigate the effect of time on the individual. By using the symbolic and emotional potential of objects, places, and situations, it mediates universal and personal echoes, while expectations and uncertainties remain part of the intimate process of observation and shooting. Thanks to slight changes of light, the film »Presence, Risnjak – Kupa« (2009) functions as an almost immobile frame, shot at the source of the river that looks like a small lake. As the scene gets darker, we become more aware of the reflection and flickering on the water surface. Gradually, a double image – »mirror« – emerges, on which a leaf moves almost imperceptibly. Its movement suggests an action that we cannot see, same as sound does in the film »Tracking Nature, Dedin, Risnjak« (2009). Of course the persuasiveness of this »action« depends on the symbiosis between the symbolic and the literal, the same as formations in nature encountered by the artist lastly depend on her view, position, and persistence of the camera that remains at the selected place. The images' subjects partly suggest the path she has passed, because »a particular shot, truly [...] does not differ from its referent [...] or at least it does not differ from it immediately and for everyone.«<sup>13</sup> We leave the rest to the inevitability of photography that we are drawn into and which, in an unusual way, remains invisible: what we see is not it.<sup>14</sup>*

(Translation from Croatian: Andy Jelčić)

- 1 Simon Schama, *Landscape and Memory*, London: Harper Perennial 2004, p. 517 / Simon Schama, *Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination*, übers. v. Martin Pfeiffer, München: Kindler 1996, S. 600f.
- 2 Although understandable, this metaphor is not as common in the English language as it is in French, where it was already recorded in the 13th century. The quote is by Croatian writer Sanja Lovrenčić / Die im Französischen schon im 13. Jahrhundert nachgewiesene Redewendung ist im Deutschen (wie im Englischen) etwas weniger gebräuchlich, wird aber durchaus verstanden. Das Zitat stammt von der kroatischen Schriftstellerin Sanja Lovrenčić.
- 3 Pablo Helguera, »How to Understand the Light on a Landscape«, in: Lise Patt (ed.), *Searching for Sebald: Photography after W.G. Sebald*, Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry 2007, p. / S. 117.
- 4 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris: Quadrige – Presses Universitaires de France 1957 (p. / S. 217 in the Croatian edition / in der Kroatischen Ausgabe).
- 5 Pablo Helguera, *ibid.*, p. / ebd., S. 119.
- 6 »The film »Nature Morte – Buffle« was made in the hunting grounds of Bel-Val (Ardennes, France) and in collaboration with the Musée de la Chasse et de la Nature (Paris), following extensive research on human relationship with nature and wilderness.« From the interview with the artist, April 2010 / »Der Film »Nature Morte – Buffle« wurde im Jagdgebiet von Bel-Val (in den französischen Ardennen) und in Zusammenarbeit mit dem Musée de la Chasse et de la Nature (Paris) gedreht, und es gingen ihm ausführliche Forschungen über das Mensch-Natur-Verhältnis voraus.« Aus einem Gespräch mit der Künstlerin im April 2010.
- 7 Both quotations from the interview with the artist, April 2010 / Beide Zitate aus dem Gespräch mit der Künstlerin, April 2010.
- 8 Olivier Debré, quoted in / zitiert nach: Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris: P.O.L. 1988 (p. / S. in the Croatian edition / in der Kroatischen Ausgabe).
- 9 Pablo Helguera, *ibid.*, p. / ebd., S. 119.
- 10 4 x 5 inches / Zoll.
- 11 From the interview with the artist, April 2010 / Aus dem Gespräch mit der Künstlerin, April 2010.

dem Einfluss der Zentripetalkräfte wurden sie zusammengedrückt, haben sich mit Gras, verwelkten Blättern und Zweigen vermischt, so dass sie wie verstreute Nester aussehen, die in ihrer »Kindheit« einmal kurz von Tieren bewohnt waren. Vergessen setzt Erinnerung voraus, was diesen ganzen geistigen Prozess in gewisser Weise abrundet. Aus diesem Grund können wir ihre in den Wäldern gefundenen »Kreisformen« auch als Metaphern für Naturkreisläufe sehen.

Die verschwommenen Ränder der Bilder funktionieren ganz einfach – sie verweisen auf die Ungewissheit dessen, was die Künstlerin gesehen hat und woran sie sich vielleicht erinnert (ein Gedankengang lässt sich nicht vollständig rekonstruieren), wogegen scharfe Konturen direkt auf die Orte verweisen, an denen sie war. Der jeweilige Zeitcharakter spielt in ihrem Werk eine wichtige Rolle. Warten ist nämlich mühsam; es ist zäh, zieht sich fast unmerklich in die Länge, so langsam, dass sich eine Quelle währenddessen in einen See verwandeln kann.

Zur Kupa-Quelle führt ein unheimlicher Weg, der sich tief in die von schlanken Bäumen bewachsenen Berghänge einschneidet (»Presence, Risnjak – Kupa, Untitled 18«, 2009). Irgend etwas geht hier vor, aber wir sehen es nicht – die Fotos sehen aus, als wollten sie ergründen, welche Wirkung die Zeit auf den Menschen hat. Die umgefallenen Baumstämme auf dem Boden sind scheinbar sinnvoll angeordnet, sie erinnern an Stufen, die man aber nicht erklimmen kann. In ihrer Serie – oder eigentlich eher Sequenz – versucht sich die Fotografin der Szene anzunähern, aber ihr Aufstieg führt nirgendwo hin. Dieser Teil des Waldes hat seine Unzugänglichkeit bewahrt. Selbst das Sonnenlicht dringt kaum durch; es bleibt in den hohen Baumkronen hängen, die nicht zum selben Ort zu gehören scheinen. Wir spüren den fest auf der Achse des Hohlwegs stehenden Körper, wie er darauf wartet, dass etwas passiert. In dieser Serie sind die Körperbewegungen sehr reduziert; es sind hauptsächlich Blicke, die sowohl direkt als auch der Situation auf dem anderen Kupa-Ufer zugewandt sind; bei der kleinsten Verschiebung zur einen oder anderen Seite enthüllen sie, dass hinter der Biegung ein Niemandsland liegt, eine Zone, von der nicht feststeht, ob die Fotografin jemals in ihr angelangt ist.

Die Fotografie ist ein Medium zur Untersuchung der Wirkung, die die Zeit auf den Menschen ausübt. Mithilfe des symbolischen und emotionalen Potenzials von Objekten, Orten und Situationen vermittelt sie allgemeine und persönliche Echos, wogegen Erwartungen und Ungewissheiten Teil des intimen Beobachtungs- und Aufnahmevorgangs bleiben. Der Film »Presence, Risnjak – Kupa« (2009), aufgenommen an der wie ein See wirkenden Quelle des Flusses, funktioniert mit seinen langsamen Lichtveränderungen fast wie ein unbewegtes Bild. Mit dem Dunklerwerden des Bildes treten die Spiegelungen und Reflexionen auf dem Wasser deutlicher hervor. Nach und nach erscheint ein Doppel-, ein Spiegelbild, auf dem – fast unmerklich – ein Blatt herumtreibt. Seine Bewegung verweist auf eine Handlung, die wir nicht sehen, ähnlich wie der Ton im Film »Tracking Nature, Dedin, Risnjak« (2009). Die Überzeugungskraft dieser »Handlung« hängt natürlich ab von der Symbiose zwischen dem Symbolischen und dem Buchstäblichen, so wie auch die Formationen, denen die Künstlerin in der Natur begegnet, letztlich auf ihrer Sichtweise, ihrer Position, der Beharrlichkeit ihrer am gewählten Ort aufgestellten Kamera beruht. Die Sujets lassen zum Teil den Weg erkennen, den sie gegangen ist, denn »tatsächlich lässt sich eine bestimmte Fotografie nie von ihrem Bezugsobjekt [...] unterscheiden, wenigstens nicht auf der Stelle und nicht für jedermann«<sup>13</sup>. Den Rest überlassen wir dem Unausweichlichen der Fotografie in die wir hineingezogen werden, und die auf seltsame Weise unsichtbar bleibt: es ist nicht die Fotografie, die man sieht.<sup>14</sup>

(Übersetzung aus dem Englischen: Wilfried Prantner)

- 12 Harald Weinrich, *Lethé: The Art and Critique of Forgetting*, Ithaca, NY: Cornell University Press 2004 (p. 18 in the Croatian edition) / Harald Weinrich, *Lethé: Kunst und Kritik des Vergessens*, München: Beck 2005, S. 17.
- 13 Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York: Hill and Wang 1981 (p. 11 in the Croatian edition) / Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 13.
- 14 Paraphrase of / vgl. Roland Barthes, *ibid.*, pp. / ebd., S. 10–11.