

Übersetzt von Clemens Ruthner

Im Sommer 2021, auf einer Fähre nach Athen, fuhr ich an der Insel Euböa vorbei, wo zu jener Zeit Waldbrände wüteten. Angefacht durch starke Winde, brannte das Feuer länger als zehn Tage lang. Glut lag in der Luft – es regnete Asche, gräuliche Flecken bedeckten die Meeresoberfläche. Instinktiv griff ich nach meinem Handy, um den unheimlichen Anblick festzuhalten, aber die Kamera konnte ihn nicht einfangen. Der ätherische Staub widersetzte sich der Visualisierung. Ich fragte mich: Was sagt uns ein solches Nicht-Bild über die Art und Weise, wie Klimaphänomene abgebildet werden können? Was verraten diese flüchtigen, rauchenden Überreste darüber, was in den fotografischen Ausschnitt Zugang findet und was nicht?

Anais Tondeurs Versuch, ähnlich flüchtige Phänomene festzuhalten, weist darauf hin, wie fotografisches Engagement uns helfen könnte, die Umwelt visuell und materiell anders zu imaginieren. Im Vordergrund ihrer Praxis stehen schwer fassbare Phänomene des Klimas (aber auch unser selbst), nämlich radioaktive Spuren, Rußpartikel, vergehende Pflanzen, ein prähistorischer Geruch, menschliche Tränen. Sie alle verweisen auf die komplizierte Untrennbarkeit unserer Körper und der Welt, angetroffen an Orten des Spätindustrialismus: verfallende Infrastrukturen wie ehemalige Fotofabriken, nukleare Sperrzonen, verschmutzte Himmel und planetarische Räume, in denen Ruinen nicht reglos, sondern lebendig erscheinen, mit Rückständen, die unerwarteterweise voller Potenzial sind. Durch solche Orte entstehen in Tondeurs Werk neuartige Bezüge, die auf alternative Formen von (toxischen) Beziehungen und fotografischen Materialitäten verweisen.

Für *Carbon Black* (2017–2018) ging Tondeur Giftstoffen in der Luft nach. In Zusammenarbeit mit einem Team von Atmosphärenforscher*innen und mithilfe eines sorgfältig erstellten Protokolls spürte sie schwebende Rußpartikel am Himmel auf, um dann Bilder von ihnen, aber auch mit ihnen zu produzieren. Ruß ist ein Luftschadstoff und Nebenprodukt der unvollständigen Verbrennung von Kohlenwasserstoffen. Sein pechschwarzer Farbton und die pulverförmige Beschaffenheit machen ihn zu einem hervorragenden Mittel für Pigmente und Druckfarben. Mit dem Wind gelangt er an Orte, die weit vom ursprünglichen Emissionsort entfernt sind. Man findet den Ruß sogar in der Arktis, wo er auf das Eis fällt und einen dünnen schwarzen Belag bildet, der die Sonnenstrahlen anzieht und das Schmelzen des Eises beschleunigt. Er strömt auch durch unseren Körper, da er durch Einatmen aufgenommen werden kann.

Die Künstlerin atmete die Luft auf Fair Isle (einer abgelegenen schottischen Insel) ein, wo sie mit ihrer Kamera Rußpartikel verfolgte, die ursprünglich mehr als achthundert Meilen entfernt ausgestoßen worden waren. Jeden Tag nahm sie »ein Porträt des Himmels« auf und teilte dem wissenschaftlichen Team ihre geografischen Koordinaten mit. So folgte Tondeur dem Weg der Partikel bis zu ihrem Ausgangspunkt im englischen Folkestone. Sie trug eine FFP2-Maske und extrahierte die Rußpartikel, die die Luft in ihrer Umgebung durchsetzten, um daraus fotografische Tinte herzustellen. Die mit dieser selbstgebrauten Tinte gedruckten elementaren Schwarz-Weiß-Porträts haben eine dramatische Qualität, die an die dunklen Himmelsstürme der Sintflutgemälde der Renaissance erinnert. Das Chiaroscuro der Wolken ist direkt proportional zu der

In the summer of 2021, while on a ferry to Athens, I was passing by the island of Euboea, where at that time wildfires were raging. Fueled by strong winds, the blaze burned for more than ten days. There were embers in the air—it was raining ash, grayish speckles blanketing the sea's surface. Instinctively, I grabbed my phone to seize the eerie sight, but the camera could not capture it. The ethereal dust resisted visualization. What does such a non-image tell us about the ways climate phenomena can be visualized, I wondered? What do these fleeting, smoking remnants expose about what can and cannot enter the photographic frame?

Anais Tondeur's capturing of similarly fleeting phenomena gestures toward how photographic engagement might help us to imagine the environment otherwise, visually and materially. At the foreground of her practice are elusive elements of the climate (but also of us), namely, radioactive traces, soot particles, waning plants, a prehistoric scent, human tears—all pointing to the intricate inextricability of our bodies and the world. And all encountered in sites of late industrialism: decaying infrastructures such as former photographic factory sites, nuclear exclusion zones, polluted skies, and planetary spaces where ruins are not inert, but alive with residues unexpectedly full of potential. It is through such places that Tondeur's work breeds novel engagements, pointing to alternative forms of (toxic) relationalities and photographic materialities.

To make *Carbon Black* (2017–18), Tondeur chased toxic trouble in the air. In cooperation with a team of atmospheric scientists and through a carefully established protocol, she located floating particles of carbon black in the sky to then produce images of them, but also with them. An air pollutant and by-product of incomplete hydrocarbon combustion, carbon black's pitch-black hue and powdery texture make it an excellent agent for pigments and printing inks. It breezes through the wind to places far away from where it was initially emitted. It can be found even in the Arctic, where it falls onto the ice, forming a thin black pellicle which attracts the sun rays, accelerating its melting. It also breezes through our bodies, since it can be ingested via inhalation—breathing.

The artist breathed the air on Scotland's far-flung Fair Isle, where she followed particles of carbon black, initially emitted more than eight hundred miles away, with her camera. Taking "a portrait of the sky" each day while sharing her geographical coordinates with the scientific team, Tondeur traveled the path of the particles all the way back to their initial emission point of Folkestone, England. Wearing an FFP2 mask, she extracted the specks of carbon black that permeated the surrounding air, with the aim of making photographic ink. Printed in this self-concocted ink, the resulting elemental black-and-white portraits possess a dramatic quality, evoking the dark-sky storms of Renaissance deluge paintings. The chiaroscuro hue of the clouds is directly proportional to the amount of carbon black in the sky that day. As the art historian Hubert Damisch put it, "Cloud is a body without a surface but not without substance." The higher the concentration of the toxic substance floating in the sky, the starker the contrast of the clouds. In *Carbon Black*, the celestial drama lies not in scripture but in chemical haze, in the industrial debris in the sky, in the (artist's) body. As a breather, actively absorbing the world, Tondeur attends to the invisible materiality of the air by turning it into a photographic tool. Breathing allows us to see that, along with the air, bodies—human and nonhuman—are also absorbing the excesses of capitalism.



Breathing is, however, also “a prescient thing. It can warn that something stinging, harmful, or lovely is forthcoming.”² It helps us apprehend environments and their invisible toxicities. It guides our bodies through sensorial paths that register, sometimes with ghastly precision, oftentimes with unequal effects, the suffused substances of late industrialism. Central figures in Tondeur’s practice are the ultimate breathers on Earth, those who breathe *for* us: plants. To make *Chernobyl Herbarium* (2011–ongoing), the artist laid plant specimens from the radioactive zone in Ukraine onto photosensitive plates to create haunting autoradiographs of vegetal shadows. The traces of the plants are simultaneously traces of radioactivity, as vegetation sucks up toxicants from the air and soil, becoming a storage site for excess nuclear matter. Michael Marder, a vegetal philosopher and longtime collaborator of Tondeur, has suggested breathing as the place where everything is shared. Drawing on Heraclitus’s definition of breathing as a root tethering us to our surroundings, he speaks of it as a shared ground between humans and plants, in a constant exchange of air, which would be “impossible without a true sharing between the inside and the outside.”³ In a forthcoming installation for the Natural History Museum of Neuchâtel in Switzerland, Tondeur is recreating prehistoric smells, for instance the odor of edible plants digested by a Plateosaurus whose skeleton was found nearby. In this paleo-olfactory investigation, sharing a past smell becomes sharing a breath in the present.

The artist’s interest in plants, however, does not end at the nose. Her 2023 solo exhibition *Un pli du bord du monde* (A Fold from the Edge of the World) at the Musée de La Poste in Paris included a series of photographic installations inspired by French postal history. Tondeur printed photographs with the organic compound phenol that she collected from chestnut tree leaves near the museum’s front doorstep; a mix of this locally sourced phenol with sodium carbonate and acetic acid (vitamin C) replaced the chemical bath customarily used in photographic processing. Akin to the *Carbon Black* photographic protocol, this self-made mixture altered traditional photographic processes and opened more circular ways of making images, ultimately pointing toward photography as a toxic medium in and of itself.

While these projects engage photographic materiality through altered photographic processes either by repurposing toxic materials or by replacing them with less toxic ones a more recent work emphasizes how the photography industry itself is a source of environmental violence. For *Soils Testimony* (2023), Tondeur made images out of the contaminated grounds of the former Kodak factory in Vincennes, just outside of Paris, subsequently used as a primary school. The soil is contaminated with silver, an essential component of photographic film manufacturing, as well as with numerous solvents and bromide. The site witnessed confrontations between the local community and the state after the appearance of cases of child cancer in 1999. This triggered a series of environmental-toxicological studies and the temporary closure of the premises. Local mobilizations ensued, questioning the validity of expert medical-environmental knowledge and challenging epistemic hierarchies.⁴

It is against a background of such controversy over pollution that Tondeur exposed paper to the contaminated Kodak soils through the process of chromatography. Historically used to separate different-colored pigments medleyed together, chromatography results in the visible differentiation of colors through stripes printed on the paper. Discovered by the Russian botanist Mikhail Tsvet in 1906, today it is used for measuring soil health. The artist has been experimenting with it for some time now and in various capacities, most recently as a guest professor in the “Mining, Sustaining, Resisting” seminar at the Karlsruhe University of Arts and Design (HfG) in Germany.⁵

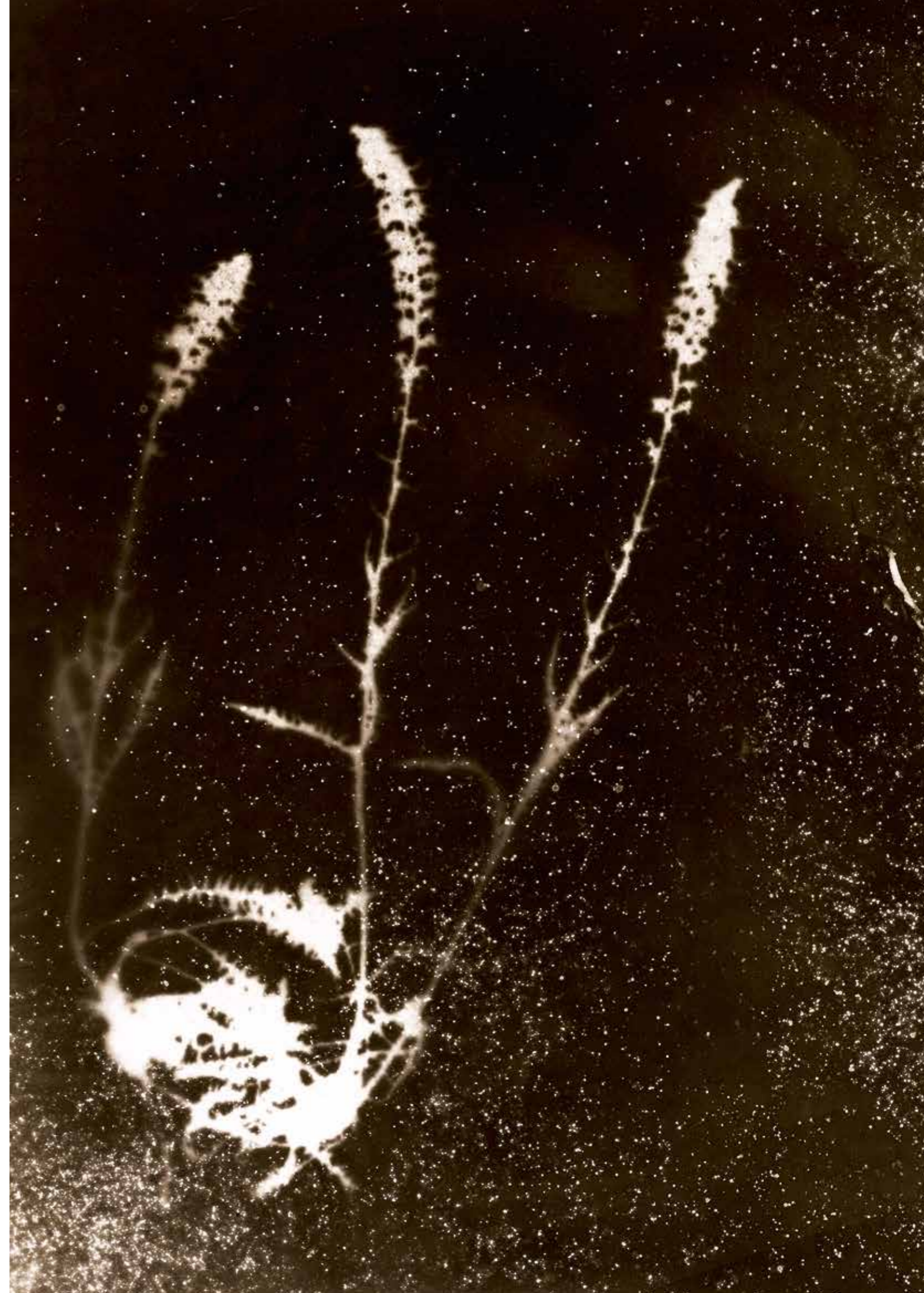
To make *Soils Testimony*, Anais Tondeur put into contact 750 cm long photosensitive paper to a mixture composed of the soils molecules, water and sodium hydroxide. Inhabited by agile forms, the resulting abstract images resist ocular-centric desires to “see pollution” and recall highly abstracted versions of geological cores, whereby different-colored rings indicate the movements of deep time. More textile than photograph, the chromatographs, printed over protracted

Rußmenge am Himmel an diesem Tag. Der Kunsthistoriker Hubert Damisch formulierte es so: »Die Wolke ist ein Körper ohne Oberfläche, aber nicht ohne Substanz.«¹ Je höher die Konzentration der giftigen Substanz wird, die am Himmel schwebt, desto stärker ist der Kontrast der Wolken. In *Carbon Black* liegt das himmlische Drama nicht in der Schrift, sondern im chemischen Dunst, in den industriellen Rückständen am Himmel, im (Künstlerinnen-)Körper. Als Atmende, die die Welt aktiv in sich aufnimmt, widmet sich Tondeur der unsichtbaren Materialität der Luft, indem sie diese zu einem fotografischen Werkzeug macht. Das Atmen lässt uns erkennen, dass neben der Luft auch – menschliche wie nicht-menschliche – Körper die Auswüchse des Kapitalismus in sich aufnehmen.

Atmen ist jedoch auch »eine vorausschauende Sache. Es kann davor warnen, dass etwas Schädliches oder Schönes bevorsteht.«² Es hilft uns, die Umgebung und ihre unsichtbaren Giftstoffe zu erfassen. Es führt unseren Körper über sensorische Pfade, die manchmal mit grausiger Präzision, oft aber auch mit ungleicher Wirkung die durchsetzten Substanzen des Spätindustrialismus registrieren. Zentrale Figuren in Tondeurs Praxis sind die ultimativ Atmenden der Erde, diejenigen, die *für* uns atmen: die Pflanzen. Für *Chernobyl Herbarium* (seit 2011) legte die Künstlerin Pflanzenproben aus der radioaktiven Sperrzone in der Ukraine auf lichtempfindliche Platten, um eindringliche Autoradiografien pflanzlicher Schatten zu erstellen. Die Spuren der Pflanzen sind gleichzeitig Spuren der Radioaktivität, da die Vegetation Giftstoffe aus der Luft und dem Boden aufnimmt und so zu einem Speicher für überschüssige nukleare Stoffe wird. Michael Marder, ein Pflanzenphilosoph und langjähriger Mitarbeiter Tondeurs, hat den Atem als den Ort vorgeschlagen, an dem alles geteilt wird. In Anlehnung an Heraklits Definition des Atems als Wurzel, die uns an unsere Umgebung bindet, spricht er von einer gemeinsamen Grundlage der Menschen und Pflanzen in einem ständigen Luftaustausch, der »ohne eine echte gemeinsame Nutzung von Innen und Außen nicht möglich wäre.«³ In einer geplanten Installation für das Naturhistorische Museum von Neuchâtel in der Schweiz stellt Tondeur prähistorische Gerüche nach, zum Beispiel von essbaren Pflanzen, die von einem Plateosaurus verdaut wurden, dessen Skelett in der Nähe gefunden wurde. Bei dieser paläo-olfaktorischen Untersuchung wird das Teilen eines Geruchs aus der Vergangenheit zum Mit-Teilen eines Atems in der Gegenwart.

Das Interesse der Künstlerin an Pflanzen endet jedoch nicht bei der Nase. Ihre Einzelausstellung *Un pli du bord du monde* (Eine Falte vom Rande der Welt) im Pariser Musée de La Poste im Jahr 2023 umfasste eine Reihe von fotografischen Installationen, die von der französischen Postgeschichte inspiriert waren. Tondeur erstellte Fotografien mit der organischen Verbindung Phenol, die sie aus den Blättern von Kastanienbäumen in unmittelbarer Nähe des Museums extrahierte; eine Mischung dieser lokal gewonnenen Substanz mit Natriumcarbonat und Essigsäure (Vitamin C) ersetzte das für die fotografische Entwicklung übliche chemische Bad. Ähnlich wie das fotografische *Carbon Black*-Protokoll veränderte diese selbst hergestellte Mischung die traditionellen fotografischen Prozesse und eröffnete zirkuläre Weisen der Bildherstellung, die letztlich auf die Fotografie als ein toxisches Medium an und für sich verweisen.

Während sich diese Projekte mit der Materialität der Fotografie durch veränderte fotografische Prozesse auseinandersetzen, indem sie giftige Materialien entweder wiederverwenden oder durch weniger giftige ersetzen, betonen neuere Arbeiten, wie sehr die Fotindustrie selbst eine Quelle der umweltbezogenen Gewalt ist. Für *Soils Testimony* (2023) fertigte Tondeur Bilder auf dem kontaminierten Gelände der ehemaligen Kodak-Fabrik in Vincennes bei Paris an, die später als Grundschule genutzt wurde. Der Boden ist mit Silber, einem wesentlichen Bestandteil der Fotofilmherstellung, sowie mit zahlreichen Lösungsmitteln und Bromid verseucht. Nachdem 1999 Fälle von Krebs bei Kindern aufgetreten waren, wurde der Standort Schauplatz von Auseinandersetzungen zwischen der örtlichen Community und dem Staat. Dies führte zu einer Reihe von umwelttoxikologischen Studien und zur vorübergehenden Schließung der Anlage. Es kam auch zu lokalen Initiativen, die die Gültigkeit des medizinischen und umweltbezogenen Expertenwissens und epis-





stretches of paper that is pliable and appears thick, stitch together what Tondeur calls “soil portraits,” or what we might consider geo-figurations of sorts: the earth drawing itself.

With its dissipation of earthly substances, chromatography infuses soil with creative agency and troubles anthropocentric approaches to image-making. It pays heed to the political ecology of artistic matter, because in *Soils Testimony*, all sorts of contested and repressed stories are revealed: tales of sickness and contamination, but also of fights for environmental justice. The work shows us how the ground, that literal foundation from which we breathe, however toxic, also breathes; and which we also sometimes suffocate. Practices of cultural and material suffocation, from agricultural expansion to predatory land grab, writes Achille Mbembe, “begin by taking away breath”; breath is “both ungrounded and our common ground.”⁴ Access to that common ground of breathing, however, is unevenly distributed across populations and shaped by factors including race, class, and geography. The air is not always breathable.

The Plateau de Saclay, southwest of Paris, sometimes referred to as Europe’s Silicon Valley, is currently such a ground of cultural and material suffocation. Planned in the frame of an ongoing expansion of Paris, the last traces of swampy grounds, mostly drained since the Middle Ages, are soon to utterly vanish so as to allow the relocation of the five grandes écoles campuses (French higher education institutions) from Paris. The few native plants that remain are bound to disappear. Tondeur’s photographic series *Terrachromies* (2021–ongoing) compiles pictures of the site under construction and samples of soil chunks from each photographed spot. Each year, Tondeur returns to the same spots and reproduces the same protocol, capturing traces of the disappearing landscape. She prints the images through a mixture employing that same soil – *terra chromie*, the earth turning colors into images. Each picture captures an industrial landscape in the process of transformation – and, just like the vanishing of the actual land, the image dissolves over the course of the exhibition, as the colors gradually fade owing to their sensitivity to light. By establishing a tautological relationship between ground and image what we see being made by what we see, both disappearing *Terrachromies* reframes the hitherto indisputable divide between visuality and materiality.

This interest in the materiality of the visual is one that Tondeur shares with a growing list of artists who are questioning the dependency of photography on extraction. The itinerant group exhibition *Mining Photography* (2022–ongoing), in which the artist participates, has been a catalyst for these discussions. The exhibition comes on the heels of a burgeoning body of literature on image eco-materialities, from media studies to the history of photography and film, based on the simple yet under-explored fact that the very practice of photography is premised on extraction. In *Mourning the Infinite* (2022), Tondeur weaves all this together through another bodily function: crying. The site she engaged with in Melle, France, is one of the oldest silver mines in the world, and the creative agent is none other than human tears. In this series, photographs of the extractive underground were made from lacrimal remains and silver gathered inside the mine. By staging the photograph as a site of encounter between human and nonhuman materialities, *Mourning the Infinite* underscores a mode of visuality that is also embodied – a way of seeing that is about proximity, not distance, about what Donna Haraway thinks of “as a becoming-with or being-with, as opposed to surveying-from.”⁵ Here, a mode of visuality that also becomes an act of grief, as shedding tears embeds within the photographic process. Similar to breathing, crying to make an image is, for Tondeur, a way to refigure photography, its dependency on extractivism, its perpetuation of environmental violence, and its ominous realism.

Like the tiny cinders I saw but could not capture on that boat in the Aegean Sea, it is often something in the air that prompts environmental consciousness. Attending to invisible materialities of the air and the climate through abstract pictures of soil, of fleeting climate entities, of toxic residues, Tondeur catches images at the interstices of bodies and environments. Because if images have been,

temische Hierarchien infrage stellten.⁴ Vor dem Hintergrund dieser Kontroverse über die Umweltverschmutzung hat Tondeur die kontaminierten Kodak-Böden mit dem Verfahren der Chromatografie zu Papier gebracht. Die Chromatografie wird seit jeher eingesetzt, um verschiedene Pigmente voneinander zu trennen, und führt zu einer sichtbaren Unterscheidung der Farben durch auf das Papier gedruckte Streifen. 1906 von dem russischen Botaniker Michail Zwet entdeckt, wird sie heute zur Messung der Bodengesundheit eingesetzt. Die Künstlerin experimentiert schon seit einiger Zeit auf verschiedene Weise damit, zuletzt als Gastprofessorin im Seminar »Mining, Sustaining, Resisting« an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (HfG) in Deutschland.⁵

Für *Soils Testimony* hat Anaïs Tondeur ein 7,50 Meter langes lichtempfindliches Papier mit einer Mischung aus Bodenmolekülen, Wasser und Natriumhydroxid in Kontakt gebracht. Die daraus resultierenden abstrakten Bilder mit ihren beweglichen Formen widersetzen sich dem auf die Augen zentrierten Wunsch, »Verschmutzungen« zu sehen, und erinnern an stark abstrahierte Versionen geologischer Kerne, bei denen verschiedenfarbige Ringe die Veränderungen über lange Zeitspannen sichtbar machen. Die Chromatografien, die mehr Textil als Fotografie sind und über lange Bahnen biegsamen und scheinbar dicken Papiers gedruckt werden, fügen zusammen, was Tondeur »Bodenporträts« nennt, oder was wir als eine Art Geofiguration betrachten könnten: die Erdzeichnung selbst.

Durch die Zerstreung irdischer Substanzen verleiht die Chromatografie dem Boden eine schöpferische Kraft und stellt anthropozentrische Ansätze der Bilderzeugung infrage. Sie beachtet die politische Ökologie der künstlerischen Materie, denn in *Soils Testimony* kommen alle möglichen strittigen und verdrängten Geschichten zum Vorschein: Erzählungen von Krankheit und Verschmutzung, aber auch von Kämpfen für Umweltgerechtigkeit. Das Werk zeigt uns, wie der Boden – jenes buchstäbliche Fundament unseres Atems – selbst atmet, so giftig er auch sein mag; und dass wir ihn manchmal auch ersticken. Praktiken der kulturellen und materiellen Erstickung, von der landwirtschaftlichen Expansion bis zur räuberischen Landnahme, so Achille Mbembe, »beginnen damit, dass der Atem geraubt wird«; der Atem ist »sowohl unbegründet als auch unsere gemeinsame Grundlage«.⁶ Der Zugang zu dieser gemeinsamen Basis ist jedoch ungleich über die Bevölkerungen verteilt und von Faktoren wie Ethnie, Klasse und Geografie geprägt. Die Luft ist nicht immer atembar.

Das Plateau von Saclay im Südwesten von Paris, das manchmal auch als das Silicon Valley Europas bezeichnet wird, ist derzeit ein solcher Ort der kulturellen und materiellen Erstickung. Im Rahmen der laufenden Erweiterung von Paris sollen die letzten Reste des seit dem Mittelalter größtenteils trockengelegten Sumpfgebiets bald vollständig verschwinden, um die Verlagerung der fünf Grandes Écoles (französische Hochschulen) aus Paris zu ermöglichen. Die wenigen einheimischen Pflanzen, die noch vorhanden sind, werden zwangsläufig verschwinden. Tondeurs Fotoserie *Terrachromies* (seit 2021) stellt Bilder des Baugeländes und Bodenproben von jedem fotografierten Ort zusammen. Jedes Jahr kehrt Tondeur an dieselben Orte zurück und folgt demselben Protokoll, um die Spuren der verschwindenden Landschaft festzuhalten. Sie fertigt die Bilder mit einer Mischung an, die dieselbe Erde verwendet – *terra chromie*, Erde, die Farben in Bilder verwandelt. Jedes Bild fängt eine Industrielandschaft ein, die sich im Prozess der Transformation befindet – und genau wie das Verschwinden des tatsächlichen Landes löst sich das Bild im Laufe der Ausstellung auf, da die Farben aufgrund ihrer Lichtempfindlichkeit allmählich verblassen. Indem sie eine tautologische Beziehung zwischen Boden und Bild herstellen – das, was wir sehen, wird von dem gemacht, was wir sehen, und beides verschwindet –, definieren die *Terrachromies* die bisher unbestreitbare Kluft zwischen Visualität und Materialität neu.

Dieses Interesse an der Materialität des Visuellen teilt Tondeur mit einer wachsenden Zahl von Künstler*innen, die die Abhängigkeit der Fotografie vom Rohstoffabbau hinterfragen. Die Wanderausstellung *Mining Photography* (seit 2022), an der die Künstlerin beteiligt ist, hat diese Diskussionen angestoßen. Sie folgt einer im





← Fair Isle (Harbour), 26.05.2017, concentration of carbon black (PM2.5): $12,2 \mu\text{g}/\text{m}^3$; Fair Isle (Lighthouse), 23.05.2017, concentration of carbon black (PM2.5): $2,1 \mu\text{g}/\text{m}^3$, both from the 15-part series: Carbon Black, 2017–18. Carbon ink prints, 100×150 cm each.
 ← Edinburgh, 30.05.2017, Concentration of carbon black (PM2.5): $8,18 \mu\text{g}/\text{m}^3$, from the 15-part series: Carbon Black, 2017–18. Carbon ink print, 100×150 cm; View of the expedition and particles filtering, PLACE, YEAR. Photo: XXXXXX.

Fair Isle, 2017. Photo: Maeva Blandin

← Linum usitatissimum, Exclusion Zone, Chernobyl, Radiation level: $1,7 \mu\text{Sv}/\text{h}$, from the 37-part series: Chernobyl Herbarium, 2011–ongoing. Rayogram, pigment print on rag paper, 36×24 cm.

← Detail from: Chromatography of the former Kodak's factory's soil, Vincennes, France, 2023, from the 3-part project: Soils Testimony, 2023. Chromatography of soil, 35×750 cm.

← The Soils Testimony, 2023. Installation view of the exhibition *Là où naissent les images de la terre et du ciel*, Bag Gallery, Bordeaux, 2023. Photo: XXXXXX. Photo: Anaïs Tondeur

← Production photo of Phenol developer, 2023; Anaïs Tondeur in her studio, 2023. Photos: Thierry Debonnaire.

← Here Grew the Hawthorn; Here Grew the Willowherb; Here Grew the Tansy; Here Grew the Fumitory, all from the series: Terrachromies, 2021–ongoing. Terrachromic prints with soil of the Plateau de Saclay, France, 20×28 cm each; Into the Geologic Depths, silver mines of the Frankish Kings Melle, France, 2022. Photo: André Schreuders.

Mourning the Infinite, 2022. Human salt and silver print, SIZE.

45 x 90 cm

and still are, loyal allies of any environmental action, as more than seventy years of environmental mobilization have shown us, then rethinking the medium's own contradictions requires rethinking the medium itself.

- 1 Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, trans. Janet Lloyd (1972; repr., Stanford, CA: Stanford University Press, 2002), p. 137.
- 2 Chloe Ahmann and Alison Kenner, "Breathing Late Industrialism," *Engaging Science, Technology, and Society* 6 (2020), pp. 416–38, esp. p. 424.
- 3 Luce Irigaray and Michael Marder, *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives* (New York: Columbia University Press, 2016), p. 133.
- 4 Marcel Calvez und Sarah Leduc, "L'usine Kodak de Vincennes," in *Des environnements à risques: Se mobiliser contre le cancer* (Paris: Presses des Mines, 2011), pp. 69–124, esp. p. 87.
- 5 For a manual of soil chromatography, see the beautiful zine *My sustainable photography zine* (self-published, 2023), p. 32. A sustainable photographic recipe book of sorts, it was produced by Roza Velkei, a student in the 2022–23 seminar "Mining, Sustaining, Resisting" at the Karlsruhe University of Arts and Design (HfG), a course jointly run by Anaïs Tondeur and Susanne Kriemann. I was a guest speaker at the seminar in February 2023.
- 6 Achille Mbembe, "The Universal Right to Breathe," trans. Carolyn Shread, *Critical Inquiry* 47 (2021), pp. S58–S62, esp. p. S61.
- 7 "Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Donna Haraway in Conversation with Martha Kenney," in *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. Heather Davis and Etienne Turpin, from the series *Critical Climate Change* (London: Open Humanities Press, 2015), pp. 255–70, esp. p. 258.

Kyveli Mavrokordopoulou is a curator and historian of modern and contemporary art, specializing in the relationship between art and science with an emphasis on nuclear technologies. She was awarded her PhD from the École des hautes études en sciences sociales, Paris (FR, 2021) as an Onassis Foundation scholar and is currently working on an exhibition about the atomic age at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris (opening in the fall of 2024). Forthcoming publications on image materialities will appear in *Environmental Humanities* (US) and *Transbordeur* (CH). Mavrokordopoulou is a postdoctoral fellow at Vrije Universiteit Amsterdam (NL), funded by the Dutch Research Council, working on a transnational art history of uranium extraction.

At the intersection of natural sciences and anthropology, alternative sustainable photography and new materialities, **Anaïs Tondeur** creates speculative protocols and narratives for experimenting with other conditions of being in the world. In this sense, she has turned to photography to explore the power of images to act. She thus seeks to create a laboratory of attentions and perceptions through which she researches ways images can contribute to the construction of new imaginaries, leading to a change of scale and to profound transformations in the way we inhabit the world. Trained in the College of Art and Design at Central Saint Martins and at the Royal College of Art, both in London (GB), Tondeur is the recipient of the Prix Photographie & Sciences (2023), the Award Art of Change 2021, and the Ars Electronica Honorary Mention (2019). She has presented her work in institutions such as the Centre Pompidou, Paris (FR), MAMAC – Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice (FR), Kröller-Müller Museum, Otterlo (NL), and the Nam June Paik Art Center, Seoul (KR).

Entstehen begriffenen Literatur über die Ökomaterialität von Bildern, von den Medienwissenschaften bis hin zur Geschichte der Fotografie und des Films, die auf der einfachen, aber wenig erforschten Tatsache beruht, dass die Praxis dieser Medien selbst auf der Gewinnung von Rohstoffen beruht. In *Mourning the Infinite* (2022) verwebt Tondeur all dies mit einer anderen Körperfunktion: dem Weinen. Der Ort, mit dem sie sich in Melle, Frankreich, befasst hat, ist eine der ältesten Silberminen der Welt, und ihr schöpferisches Mittel ist nichts anderes als menschliche Tränen. In dieser Serie wurden Fotografien des unterirdischen Abbaus aus Tränenresten und dem in der Mine gesammelten Silber angefertigt. Indem das Projekt die Fotografie als Ort der Begegnung zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Materialität inszeniert, unterstreicht *Mourning the Infinite* einen Modus der Visualität, der zugleich auch körperlich ist – eine Art des Sehens, bei der es um Nähe und nicht um Distanz geht, um das, was Donna Haraway als »ein Mit-Werden oder ein Mit-Sein im Gegensatz zu einer Inspektion« bezeichnet.⁷ Hier wird ein Modus der Visualität auch zu einem Akt der Trauer, da das Vergießen von Tränen in den fotografischen Prozess eingebettet ist. Ähnlich wie das Atmen ist das Weinen bei der Aufnahme eines Bildes für Tondeur eine Möglichkeit, die Fotografie, ihre Abhängigkeit vom Rohstoffabbau, ihre Perpetuierung der Gewalt gegen die Umwelt und ihren unheilvollen Realismus zu überdenken.

Wie die winzigen Aschepartikel, die ich auf dem Boot in der Ägäis sah, aber nicht einfangen konnte, ist es oft etwas in der Luft, was das Umweltbewusstsein anregt. Mit abstrakten Bildern von Erde, flüchtigen Klimagebildern und giftigen Rückständen nimmt Tondeur die unsichtbare Materialität der Luft und des Klimas in den Blick und fängt Bilder in den Zwischenräumen von Körpern und Umgebungen ein. Denn wenn Bilder treue Verbündete des Umweltaktivismus waren und sind, wie uns mehr als siebzig Jahre ökologischer Mobilisierung gezeigt haben, dann erfordert ein Überdenken der eigenen Widersprüche ein Überdenken des Mediums selbst.

- 1 Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*, übers. von Janet Lloyd (1972). Wiederabdruck Stanford, CA: Stanford University Press 2002, S. 137. (Übers. C. R.)
- 2 Chloe Ahmann und Alison Kenner, »Breathing Late Industrialism«, in: *Engaging Science, Technology, and Society* 6 (2020), S. 416–438, hier S. 424. (Übers. C. R.)
- 3 Luce Irigaray und Michael Marder, *Through Vegetal Being. Two Philosophical Perspectives*, New York: Columbia University Press 2016, S. 133. (Übers. C. R.)
- 4 Marcel Calvez und Sarah Leduc, »L'usine Kodak de Vincennes«, in: *Des environnements à risques. Se mobiliser contre le cancer*, Paris: Presses des Mines 2011, S. 69–124, hier S. 87.
- 5 Für eine Anleitung zur Bodenchromatografie siehe das schöne Zine *My sustainable photography zine*, Eigenverlag, 2023, S. 32. Es ist eine Art nachhaltiges fotografisches Rezeptbuch und wurde von Roza Velkei, einer Studentin des Seminars »Mining, Sustaining, Resisting« (2022–2023) an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (HfG), erstellt – einem Kurs, der gemeinsam von Anaïs Tondeur und Susanne Kriemann geleitet wird. Im Februar 2023 war ich Gastrednerin bei dem Seminar.
- 6 Achille Mbembe, »Das allgemeine Recht aufs Atmen«, übers. von Christine Pries, in: *Rotary Magazin für Deutschland und Österreich*, 1. 6. 2020, <https://rotary.de/gesellschaft/das-allgemeine-recht-aufs-atmen-a-16091.html>.
- 7 »Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. Donna Haraway in Conversation with Martha Kenney«, in: *Art in the Anthropocene. Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, hg. von Heather Davis und Etienne Turpin, London: Open Humanities Press 2015 (Reihe *Critical Climate Change*), S. 255–270, hier S. 258. (Übers. C. R.)