

setzbewegung von der traditionellen Atelierfotografie und den Wunsch, neue Möglichkeiten der Porträtkunst auszuprobieren.

Aber erst nach 1918 führte dieses Unbehagen am alten Modell des Porträts zu radikalen Veränderungen. Im Umkreis der fotografischen Avantgarde wurden gänzlich neue Zugänge in



Willy Zielke, Arbeitslos. Ein Schicksal von Millionen / Die Wahrheit. Ein Film von dem Leidensweg des Deutschen Arbeiters, 1933. Album mit ausbleichteten Kadervergrößerungen, 1933, 12 x 17 cm. Courtesy: Galerie Berinson, Berlin.

der Darstellung von Körper und Gesicht ausprobiert. Die Ausstellung *Faces: Die Macht des Gesichts* beleuchtet am Beispiel der deutschen und österreichischen Fotografie der 1920er- und 1930er-Jahre dieses visuelle Feuerwerk an fotografischen Experimenten. Die Vorgeschichte dieses folgenreichen Umbruchs erzählt die Ausstellung nicht, dafür aber buchstabiert sie in aller Breite die zahlreichen Untersuchungen und Bildlösungen aus, die mit dieser radikalen Umdeutung des Körpers einhergingen. Die Schau zeigt eindrücklich, dass die Erforschung des Gesichts beileibe nicht auf die Fotografie beschränkt war. Letztere lernte besonders viel vom Film, der ab Mitte der 1920er-Jahre mit radikalen Schnitten, Großaufnahmen und anderen Mitteln experimentierte. Zahlreiche Medien griffen um 1930 produktiv ineinander und befruchteten sich wechselseitig: Fotografie, Film, illustrierte Presse, Fotobuch und Ausstellung. In allen diesen Bereichen lassen sich die Spuren des neuen Porträts verorten.

Wie eng die Verbindung zwischen Film und Fotografie war, zeigt die Ausstellung anschaulich und ausführlich am Beispiel von Helmar Lerski (1871 – 1956), der ab 1915 als Kameramann und Techniker an legendären Stummfilmen (unter anderem Fritz Langs *Metropolis*, 1927) mitarbeitete. In mehreren berühmt gewordenen Porträtserien, die er in der späten Weimarer Republik begann und nach seiner Emigration in Palästina fortsetzte, verwendete er mithilfe von Licht und Schatten das eng angeschminkte Gesicht in eine Art Bühnenkonstruktion. Auf dieser Bühne erscheint nicht mehr, wie in der traditionellen Porträtfotografie, die Idee des einzelnen Individuums, des bürgerlichen Subjekts. Vielmehr wurden, wie im Labor, mögliche gesellschaftliche Identitäten durchgespielt und aneinandergereiht. Aus dem einen individuellen Antlitz wurden in diesen Serien viele Gesichter, die zur Überblendung aufrufen. Lerski hat die Entindividualisierung des Porträts mit empanzipatorischen (und zionistischen) Ideen verbunden. Die Ausstellung zeigt aber auch, wie schmal der Grat zwischen der humanistischen Typisierung des Gesichts (Helmar Lerski, August Sander) und ihrer völkischen Indienstnahme (Erna Lendvai-Dirksens, Erich Retzlaff, Rudolf Koppitz) letztlich war.

Es gehört zu den Vorzügen dieser Schau, dass neben bereits ausgiebig gezeigten Positionen der modernen Porträtfotografie der Zwischenkriegszeit (etwa von Umbo, August Sander, László Moholy-Nagy, Lotte Jacobi, Lucia Moholy, Marta Astfalck-Vietz, Trude Fleischmann, Aenne Biermann, Erwin Blumenfeld und anderen) auch Neuentdeckungen und weniger bekannte Positionen zu sehen sind. Zu nennen sind beispielsweise die Arbeiten von Ilse Salberg, Kurt Kranz oder Elfriede Stegemeyer. Die enorme Bandbreite der gezeigten fotografischen Arbeiten verdankt sich einem breiten Netzwerk an Kooperationen und an Leihgeber*innen. Während große Teile der Lerski-Bilder aus dem Museum Folkwang in Essen stammen, kommen die am wenigsten bekannten Arbeiten nicht zufällig aus Galerien, die seit Jahren zur avantgardistischen Fotografie der Zwischenkriegszeit sammeln. Die Berliner Galerie Berinson etwa hat in kleineren Galerieausstellungen immer wieder unbekannte Preziosen aus ihrer Sammlung gezeigt und macht nun schöne Beispiele aus diesem Fundus für diese Ausstellung zugänglich.

Eine zentrale These der Schau, dass nämlich das Gesicht um 1930 zunehmend auch zur Projektionsfolie gesellschaftlicher und politischer Positionen wird, lässt sich an einigen Beispielen gut nachvollziehen. Das Gesicht von Arbeitslosen, das vor und um 1930 in mehreren Fotoprojekten (Helmar Lerski, Willy Zielke und anderen) zur Bühne serieller Erkundungen gesellschaftlicher Not wurde, verschwand nach 1930



Gertrud Arndt, Maskenselbstbildnis Nr. 22, 1930. Silbergelatine-Abzug, 22,9 x 17 cm. Courtesy: Museum Folkwang, Essen. Copyright: Bildrecht, Wien 2021.

rasch aus der Öffentlichkeit. Stattdessen rückten typologisierte Porträts in den Mittelpunkt, die den sozialen und sozialkritischen Gedanken durch den völkischen ersetzten. Nicht mehr das Schicksal der Armut zeichnete sich nun in den Gesichtern ab, sondern die nationale Gemeinschaft. Erich Retzlaffs Bildband *Menschen am Werk* (1931) und Erna Lendvai-Dirksens *Das deutsche Volksgesicht* (1932) bildeten wichtige Wendepunkte in diese Richtung. Nach 1933 wurde in Deutschland vor allem das »deutsche Gesicht« gefeiert. Leni Riefenstahls Film *Triumph des Willens* (1935) fügte diese national codierten »deutschen« Körper in eine suggestive, völkisch untermauerte Propagandaerzählung ein.

Eines fällt auf: Die Neuvermessung des menschlichen Gesichts in der Zwischenkriegszeit wird vorzugsweise am jugendlichen Körper entwickelt. Gewiss, es gibt auch Ausnahmen: August Sander hat beispielsweise ältere Menschen porträtiert und ausnahmsweise fotografierte Helmar Lerski die Furchen eines greisen Gesichts. Auch Erich Retzlaff und Rudolf Koppitz führten knorrige Alte als geerdete Vertreter der Scholle vor. Das Gros der gezeigten Gesichter und Gesichtsausschnitte verweist aber auf junge Menschen. Dieser Kult der Jugend, der den durch Sport und Arbeit gestählten männlichen Körper ebenso feiert wie das selbstbewusste, teils verträumte, teils laszive weibliche Gesicht, baut auf stark verankerte Geschlechterrollen auf. Es wäre spannend, diese sozialen und gesellschaftlichen Implikationen des fotografischen Blicks auf den menschlichen Körper noch weiter aufzufächern. Man müsste dann wohl auch auf den fotografischen Mainstream zu sprechen kommen, der in den 1920er- und 1930er-Jahren andere, viel weniger spektakuläre Bilder hervorgebracht hat. Das wäre aber ein ganz anderes Ausstellungsprojekt.

Anton Holzer ist Fotohistoriker, Publizist und Ausstellungenskurator in Wien (AT). Er arbeitet an Forschungsprojekten, Publikationen zur Fotografie- und Mediengeschichte, seit 2001 ist er Herausgeber der Zeitschrift *Fotogeschichte* (AT).

Timm Rautert und die Leben der Fotografie

Museum Folkwang, Essen, 19. 2. – 16. 5. 2021

Bombas Gens Centre d'Art, Valencia, April – Juli 2023

von Moritz Schepers

Iglo, Reken. Ich kenne das Bild und bin fast sicher, dass es so heißt. Eine komplexe Fertigungsarchitektur aus verchromtem Stahl, Schläuchen und Pumpen, ganz auf ihren unsichtbaren Zweck ausgerichtet, verstellt den Blick mehr, als dass sie sich ihm darbietet. Der Kopf einer jungen Frau mit Haarnetz ragt verloren aus der Struktur, ihr Blick kreuzt für einen Augenblick den der Kamera. Vielleicht ist mir deswegen ausgerechnet dieses Bild von Timm Rauterts hundert Aufnahmen aus dem Arbeitsleben im Gedächtnis geblieben, harren diese Informations- und Materialflusssysteme doch ansonsten ihrer Eigenlogik, für welche visuelle Kommunikation nicht vordringlich ist. Der Titel des Einzelbildes tut eigentlich nichts zur Sache, denn in der Essener Werkschau geht es auf in der eindrücklichen Doppelprojektion *Gehäuse des Unsichtbaren* (2020). Im Dunkeln großformatig an die Wand geworfen, treffen sich die Projektionen in der Raumecke und lassen in eigenwilligem Rhythmus Aufnahmen heraus, welche im Laufe der 1980er-Jahre bei unzähligen Firmen, darunter MBB, IBM, ERCO, Volkswagen und natürlich Porsche entstanden sind. Um zu beschreiben, was genau man auf den Bildern sieht oder auch nicht sieht (von den zahllosen Serverschränken einmal abgesehen), bräuhete es wohl ein Ingenieursstudium. Laien fehlt schlicht das Vokabular zum Ausbuchstabieren dieser Welt, wir stehen davor wie die Romantiker vor den Alpen, erschlagen von der Größe und Kraft. Und genau das scheint der Punkt zu sein: Die ganze Inszenierung der Projektion, inklusive der über die Bilder wabernden abstrakten Drone-Sounds von Stefan Goldmann, kreiert eine eigenartige Wie-



Timm Rautert, Fraunhofer Institut für Mikroelektronik, Duisburg, 1986, aus: *Gehäuse des Unsichtbaren*, 2020. Digitalprojektion, variable Größe. Copyright: der Künstler.

derholung der Autorposition, Zeuge des wunderbaren technischen Fortschritts zu sein, jedoch ohne dessen faustische Geschäftigkeit erfassen zu können. Die Frage, was auf den Bildern eigentlich produziert wird, verkommt schnell zu einer der Produktionsästhetik. Immerhin kompiliert Rautert hier zahlreiche seiner Aufnahmen als Fotokünstler und Fotojournalist – einige davon ikonisch – unter anderen medialen und kontextuellen Voraussetzungen hin zu einer deutlichen inhaltlichen Zuspitzung.

Um eines direkt vorzuschicken: Jede*r wird in der Ausstellung ihren oder seinen Rautert finden. Apolet*innen der »Bildanalytischen Photographie« den medien- und selbstreflexiven Bildanalytiker, andere den ambitionierten und sozialkritischen Dokumentaristen, und auch die Defätist*innen werden sich darin bestätigt fühlen, dass Rauterts Beweglichkeit zwischen zahlreichen Betätigungsfeldern zu viele Bausteinen offengelassen hat. Die Ausstellung bestätigt diese Lesarten allesamt, einfach weil das *Cuvre* sich aus der permanenten Friktion von Autonomie und Heteronomie speist. Nicht umsonst ist er ein großartiger Porträtist, gehen im fotografischen Porträt doch die Anforderungen von Magazinjournalismus und kunstgeschichtlichem



Timm Rautert und die Leben der Fotografie. Hrsg. von Museum Folkwang, Essen, und Bombas Gens Centre d'Art, Valencia.

Mit einer Einleitung von Thomas Seelig, Textbeiträgen von Bertram Kaschek, Nicole Mayer-Ahuja, Jürgen Müller, Gisela Parak, Steffen Siegel, Ulf Erdmann Ziegler und einer kommentierten Biografie von Sophie-Charlotte Opitz. Steidl, Göttingen 2021. 520 Seiten, 17 x 24 cm, 120 SW- und 208 Farbabbildungen € 48,- / ISBN 978-3-95829-928-3 (ger.) ISBN 978-3-95829-906-1 (eng.)

Subgenre ein beinahe symbiotisches Verhältnis ein. Eventuell lässt sich die als Projektion aktualisierte Form von *Gehäuse des Unsichtbaren* als Versuch werten, die Deutungshoheit über heteronomes Material in seinem Archiv zu gewinnen, nachdem Rautert mit seinem Ruf an die HGB Leipzig im Jahr 1993 die Auftragsfotografie als Erwerbsarbeit drangegeben hat.

Ein weiteres exzellentes Beispiel dafür sind die Arbeiten aus der Serie *Der zweite Blick* (2012), für die Rautert jeweils zwei übereinandergeschobene Negative aus seinen bekannten Komplexen *New York* (1969) und *Osaka* (1970) belichtet, was trotz der materialibidinosen Fixierung angenehm instabile Bilder nach sich zieht. Die Grenze zwischen Brotjob und brotlos scheint allerdings nie sonderlich starr gewesen zu sein, was wiederum *Die Hutterer* (1978) zeigt, eine der bekanntesten Arbeiten des Fotografen, allerdings im Auftrag des Magazins *GEO* entstanden. In der Ausstellung wird die Serie als Diaprojektion gezeigt, deren weiche Farblichkeit Rauterts Anleihen bei der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, insbesondere bei Jean-François Millet, herausstellt. Diese Referenzen auf eine vorindustrielle Zeit und sein Interesse an Gemeinschaften wie den Amish (*Die Amish*, 1974) oder den Hutterern, die sich von der modernen Welt und ihren technischen Innovationen abgekapselt haben, lässt ein künstlerisches Projekt erkennen, das grob als Darstellung des Rückzugs der Supermoderne aus der Sichtbarkeit – und aus dem Menschen – beschrieben werden könnte.

Moritz Schepers ist Direktor des Neuen Essener Kunstvereins (DE). Als freier Autor schreibt er unter anderem für *frieze* (GB), *Mousse* (IT) und *ArtReview* (GB).

Alwin Lay: Prego

Museum für Photographie Braunschweig, 20. 3. – 23. 5. 2021

von Mira Anneli Naß

Unmittelbar verdeutlicht der Titel die Ortsspezifität und Medienreflexivität der ersten musealen Einzelausstellung Alwin Lays: *Prego* hieß eine Anfang der 1990er-Jahre eingeführte Kompaktkamera von Rollei. Sie zielt die Billboards

des Museums für Photographie und führt von außen in die Überblicksausstellung ein. Über Jahrzehnte hinweg war das Unternehmen Rollei Aushängeschild der Braunschweiger Fotoindustrie. Sein Ruhm gründete auf der ab 1928 produzierten zweiaugigen Rollei, die bis heute Kultstatus hat. In *The Rise* (2020) begegnet sie uns gleich zu Beginn der Ausstellung. Diese für Braunschweig produzierte Fotoarbeit zeigt die berühmte Kamera auf der Treppe des nächtlichen Museums und nimmt so Bezug auf den institutionellen Ort ihrer Präsentation. Doch etwas stimmt in dieser hyperrealistischen Aufnahme nicht: Statt das spärliche Licht im Inneren des Kamerakörpers zu bündeln, strahlt dieses von innen heraus. Wie ist das möglich? Einem Filmprojektor gleich wirft die Rollei ihren Lichtstrahl an eine Wand außerhalb des Bildrahmens. Das verweist darauf, dass diese Kamera heute statt Neues zu schaffen, vor allem aus ihrer eigenen Geschichte schöpft, wie es für die Selbstreferenzialität nostalgischer Objekte üblich ist.

In Abgrenzung von der Rollei, die die titelgebende Amateurlinse *Prego* (2021) dagegen als Sinnbild für einen sozioökonomischen Strukturwandel gelten: Komplex aus Plastik wurde sie als Auftragsarbeit vom koreanischen Konzern Samsung produziert, der das verschuldete Braunschweiger Unternehmen 1995 übernahm. Möglicherweise spielt auch *The Fall* (2020) auf diese Historie an: Aus einer geöffneten Dachluke fallen unzählige Rolleifilme die ausgezogene Scherentreppe entlang in den leeren Ausstellungsraum. Auch sie sind Relikte einer rein



Alwin Lay, *Prego*, 2021. C-Print auf Großflächenplakat, 252 x 356 cm. Courtesy: Galerie Nathalia Hug, Köln, und untitled projects, Wien. Copyright: der Künstler und Bildrecht, Wien 2021.

analogen Vergangenheit der Fotografie, deren Paradigmenwechsel sich mit ihrer stetigen Digitalisierung in etwa zeitgleich zum Niedergang Rolleis als deutsches Traditionsunternehmen vollzog.

Häufig umkreisen vor allem auch die früheren Arbeiten Lays auf diese Weise ihre eigene Medialität wie beispielsweise die endlose Bewegung der Cutter-Rolle im Video-Loop *Endless* (2016). Stets thematisieren diese Werke ihre Entstehungsbedingungen, die Instrumente und Materialien ihrer Produktion: Als wandfüllende Nahaufnahme zeigt *Olfa Black Edition* (Fuji Crystal Archive) (2015) beispielsweise den Schnitt einer Klinge in strahlend blaues Fotopapier. Das erinnert an Lucio Fontanas Schnittbilder und spiegelt sich in der gegenüberliegenden Installation *Paper Cut / Papierschnittwunde* (2017) wider. Dort sind die Rollen vertauscht, das blaue Fotopapier schneidet in eine bereits blutende Fingerkuppe. Doch das evoziert weniger die längst zur abgedroschenen Phrase verkommene avantgardistische Forderung nach Kunst, die wehtun muss. Vielmehr präsentiert Lay absurd-ironisch

sche Bildwelten, die sich über die Ernsthaftigkeit vieler ihrer Akteur*innen und die tradierten Erwartungshaltungen ihrer Betrachter*innen amüsieren. Häufig weisen Lays skulpturale Bilder dabei stilistische Ähnlichkeit mit einer aufwendig inszenierten Produkt- oder Sachfotografie auf. Doch stets unterläuft der Künstler deren Warenförmigkeit durch die Dysfunktionalisierung oder Autodestruktion seines Gegenstandes. Etwa, wenn sich eine Siebträgermaschine in der mehrteiligen Serie *mod. CLASSIC* (2019) langsam in ihrer Vitrine selbst mit Kaffee ertränkt. In *ZIP TIE (s)* (2017) wirft ein knallgelber, für den Gebrauch viel zu kurzer Kabelbinder den Schatten einer Gabel auf den kühlblauen Untergrund. Das kann als historische Referenz an André Kertész' berühmte Fotografie *Die Gabel, Paris* (1928) gelesen werden, muss es aber nicht. Vielmehr erzeugen solch surrealistische Kompositionen eine visuelle Komik, die durch Momente der Irritation zur reflexiven Distanznahme einlädt. Auf diese Weise formulieren Lays Fotografien trotz ihrer Albernheit eine radikale Bildkritik, die die Absurdität fotografischer Indexikalitätsansprüche mithilfe magischer Bildwelten offenlegt.

Mira Anneli Naß ist Kunst- und Fotohistorikerin. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin arbeitet sie an der Universität Bremen (DE).

Europe: Ancient Future

HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz,
23. 4. – 15. 8. 2021

by Max L. Feldman

“Modernism is our antiquity,” runs T. J. Clark's adage in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (p. 3). According to Fredric Jameson in *The Ancients and the Postmoderns*, however, Alexander Kluge puts it slightly differently—modernism is our classicism, he said, apparently (p. 3). These claims are subtly but significantly different. If modernism is our antiquity, it is no longer *ours*; if it is our *classicism*, it still provides what Wittgenstein called the “depth grammar” for the visual and conceptual language of contemporary art. The shared point is this: though it might only be a century or so old, modernism is distant enough that its great works seem like ruins to us, as mysterious and uninhabited as any site of archaeological interest.

This explains part of the starting point for *Europe: Ancient Future*, but only part. It helps to make sense of the *ancient future* dynamic more than the *Europe* bit, unless this is taken to mean that the concept of Europe needs to be decentred, made strange to itself, just as the possibilities of modernism are no longer self-evident to us.

This is clearest in three sets of works. There are, firstly, those that directly refer to classical art and architecture: James Welling's four photographs of the Acropolis and Athenian Agora and Shahrar Nashat's blocks of gray and black marble pedestals on pink palettes with wheels, *Mother on Wheels (Nero Marquina 1 + 2)* (both 2016). Then there are those which deviate from classical techniques while either showing us or questioning the ideals of proportion and harmony: *Reclining Pan* and *Sleeping Boy* (both 2021). Oliver Laric's classical-looking sculptures using ultra-contemporary materials and

techniques, contrasted with Barbara Kapusta's work using disembodied hands. The Europe focus is crystallized, finally, in Franz Kapfer's disturbing installation *At My Back, the Ruins of Europe* (2019–21).

It begins, however, before you even step inside the building, where Sandro Droschl, curator and director of the just renamed HALLE FÜR KUNST Steiermark, has arranged for the building's façade to be temporarily masked by the *Temple of Europa*. It is an Ionic temple porch: six columns made from steel and Styrodur with a relief of Europa, the Phoenician consort of Zeus, riding a bull. The effect is double: it makes the building look like it's in costume—like a guest



Oliver Laric, *Reclining Pan*; *Sleeping Boy*, both 2021. Installation view at HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz, 2021. Photo: kunst-dokumentation.com.

at a toga party—and at the same time it looks like postmodern historicist architecture, in which contemporary styles refer to those of the past, introducing if not reflecting the ancient futurity at work in Welling, Laric, and Kapusta.

James Welling's photographs, *Head of a Goddess*, *Acropolis Museum*, *Karyatid*, *Erechtheion*, *North Porch*, and *Torso of a Youth* (all 2019), were all made on aluminum composite paneling using a UV printer. By integrating layers of paint onto the images, Welling reimagines these objects in color, as they would have been all those centuries ago, further disenchanting them. *Acropolis Museum*. *Karyatid* shows us the intricate hair and back of one of the canephors—a caryatid holding a basket on her head, possibly carrying sacred objects used during the feasts of Athena and Artemis—from the Acropolis Museum in Athens. The colors look warped, murky, like a pixelated screen. *Torso of a Youth* shows an image of anatomical perfection splattered with flecks of black, orange, yellow, and blue digital ink. Unlike the other three images, Welling used analogue techniques, specifically oil pigment, to produce *Head of a Goddess*, a head with broken nose, lips, eye, and hairline, that seems not only to be floating in midair, but appears also to be crying.

Where Welling's photographs are digitally distorted *representations* of ancient Greek religious art, Laric's sculptures are one-to-one

scale *reproductions* of sculptures from the Renaissance that return to the forms and ideals of the ancient world—*Reclining Pan* reconfigures a sculpture of a human-goat hybrid by Francesco da Sangallo (ca. 1535), but the provenance of *Sleeping Boy* is unclear. More obvious is Laric's attempt to undermine the stable relationship between copy and original, a staple of both European art theory since Plato, but also part of the romantic concept of genius that contemporary art still grapples with. This is because they are made by measuring and copying the originals using the most advanced technical capacities currently available to form parts of the originals with advanced materials. Not only does this challenge classical ideals about proportion and harmony, since the different body parts—Pan's head, body, and hooves, the boy's head, torso, thighs, calves, and feet—look like they've been sutured together from other sculptures, producing subtle but noticeable contrasts in color and tone. It also destabilizes ideals about skill and craftsmanship, because, in principle, anybody can produce and distribute their own versions of these works, since access to the digital code is free.

Barbara Kapusta, meanwhile, offers six porcelain sculptures—*Absorbing Body*, *Anxiously Leaking*, *Body Liking It*, *Damp Being*, *Leaking Body*, and *Open Body* (all 2020)—and a six-minute video, *Empathic Creatures* (2018). In each of the sculptures, hands (or fragments of hands) paw at the open space with no pedestal to support them. And without the rest of a body—or, in the case of *Anxiously Leaking*, *Body Liking It*, and *Open Body*, even a wrist or arm—to give them context, the viewer has no idea what kind of physique they belong to: human or alien, suffering or acting heroically, subjugated or in a position of power, living or dead. Though, like the sculptures, *Empathic Creatures* shows us incorporeal limbs, here they belong to four different liquefied bodies, freely flowing in a simulated landscape, combining and recombining at will to produce new, previously unimaginable forms.

At My Back, the Ruins of Europe by Franz Kapfer, however, offers a completely different take on an ancient future. The work consists of dozens of frightening wooden shields showing symbols of various European far-right groups, including the black sun and various crossed swords, and riffs on the two-barred cross (Byzantine in origin, ironically) dangling from the ceiling by rusty chains. There is one light source, a single unshaded bulb, allowing the shields to throw eerie shadows on the floor and walls of the white cube, whose powers of de- and recontextualization make it look less like a dungeon for ideas with no merit and more like a political message of its own, however ingenious: that fascist ideologists recycle “ancient” symbols, giving them a false antiquity to promote an idea of Europe rooted in blood and soil and not frail, imperfect democratic institutions.

Whatever we make of the uneven relationship between the two “sides” of the curatorial concept, there is a clear problem that goes unacknowledged. It's hard for any “ancient future” to not be conservative. If “ancient” imagery is left alone to be organized or reproduced outright using “futuristic” technology, as in Welling, Laric, and Kapfer (but unlike Kapusta), then it says nothing about how to make something substantially new, only ever more sophisticated-looking heritage pieces, let alone how to rethink a concept as big as Europe.

Max L. Feldman, born 1988 in London (GB), is a writer, art critic, and educator based in Vienna (AT).

Luce Lebart and Marie Robert (eds.), Une histoire mondiale des femmes photographes

Les éditions textuel, Paris 2020

by Christin Müller

“For me, the vision of a male photographer will never be the only way to see the world.” This quote by Elisabeth Hase (1905–1991) frames the issues explored in the impressive compendium by Luce Lebart and Marie Robert. *Une histoire mondiale des femmes photographes* (A World History of Women Photographers) gives insight into the life and work of 300 women photographers. Instead of highlighting a specific female gaze or deconstructing existing reference works, the editors view their book as a necessary addition. It shows how women have contributed to the development of photography as a medium since it was invented in the mid-nineteenth century—on all five continents—through both their work and their dedicated activity as lecturers, collectors, curators, theorists, and publishers.

The two-year research project for this book began in 2018. That same year, the French daily newspaper *Libération* published an open letter to Sam Stourdzé, director of Rencontres de la photographie at the time, criticizing the giant disparity between women and men photographers in the festival's exhibitions in Arles. Though in 2019 the share of women photographers had risen, the concomitant demand of opening up the field for non-Western photographers had hardly been addressed at all (see e.g. *Camera Austria International* No. 147). Then, in late 2020, this world history of women photographers was released with the support of the Arles festival; it was published by Les éditions textuel solely in French, and the first edition sold out immediately in early 2021 (a second edition was reprinted directly).

With their book, the editors position themselves in the tradition of reframing the history of photography, an endeavor that has been going on for forty years already and to which they provide a visual counterpart on the cover of their book taking the form of an embossed, rotated picture frame. What is more, the woman by Pushpamala N. found there takes aim at the viewer, paying tribute to the stark seriousness of the book project. With the aim of addressing the long history of discrediting female and non-Western photographic artists, Lebart and Robert invited 164



Une histoire mondiale des femmes photographes. Ed. by Luce Lebart and Marie Robert.

Les éditions textuel, Paris 2020 (fre.). 504 pages, 25 x 28, numerous b/w and color illustrations. € 69.– / ISBN 978-2-84597-843-0



Spread from: Luce Lebart and Marie Robert (eds.), *Une histoire mondiale des femmes photographes*, 2020, pp. 234–35.

female authors from all over the world to pen contributions about well-known, unrecognized, and forgotten women photographers. At just 400 words each, the texts are relatively short, each illustrated by an image and sometimes augmented by a quote by the respective photographer. The presentation of the texts' content and language is remarkable. Instead of stringing together facts in a lexical way, an essayistic approach is taken to describing the interests of these women photographers, their life circumstances, and the challenges associated with their work and its reception. In places, questions about the respective work remain open, such as in the case of Olga Spoliaris (b. 1895–96, d. 1969): “Wasn't exaggeration a means of repressing the fears that female sexuality arouses (in each of us)?” (p. 145) At times it becomes poetic: the photographs by Sarah Moon (b. 1941), for example, are described with the words: “Her pictures are like pieces of music that caress us with their gentle touch.” (p. 323)

The contributions are arranged according to the birth year of the photographers and divided into five sections featuring collections of photographs, each covering around two to three decades. This chronology goes beyond simply detailing the development of the medium; it also shows how the artworks and the working conditions change based on shifting social conditions and how certain topics reemerge again and again. As a teaser for the contributions, all of which are worth reading, here are several details discovered while going through the book. It begins with Anna Atkins (1799–1871), who created the first photobook, published under the title *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* from 1843 to 1853. The oldest photograph in Lebart and Robert's book was taken in 1843 by Constance Talbot (1811–1880), whose contribution to the development of photography, as so frequently the case for other women as well, disappeared behind the work of men. As an assistant to her husband William Henry Fox Talbot, the founder of the positive-negative process, she was presumably the first woman to ever produce a photograph. The Chinese Empress Cixi

(1835–1908), the first non-Western woman photographer to appear in the book, was fully aware of the power of this new pictorial medium as a means of visual, cultural, and political emancipation. Although she didn't snap the shutter-release button herself, she did in fact compose the images and assist in their development. The first known woman photographer in New Zealand was Elizabeth Pulman (1836–1900); in Argentina, it was Josefina Oliver (1875–1956), and in West Africa it was the Ghanaian Felicia Ansah Abban (b. 1935).

Mary Dillwyn (1816–1906) was interested in how lighting conditions changed seasonally, and she was presumably, in 1853, the first to photograph a snowman being built. Eliza Withington (1825–1877) already published her essay “How a Woman Makes Landscape Photographs” in 1876. An early camera-toting globetrotter was Isabella Bird (1831–1904). Alice Schalek (1874–1956), in turn, was one of Austria's first war correspondents, documenting the front during the First World War, while Maria Chroussachi (1899–1972) worked as a nurse during the Second World War and photographed activity behind the Greek front lines, and Tsunekio Sasamoto (b. 1914) was the first Japanese photojournalist to document wartime events in Japan. Naciye Suman (1881–1973), the first woman photographer in the Ottoman Empire, ran a photo studio for women in Constantinople as of 1919 and thus lucratively closed a gap, for Muslim women were not allowed to pose for men. Thérèse Bonney (1894–1978) was a mediator and disseminator between the United States and France, and in 1923–24 she had the idea to establish a photo agency for the American press. Lucia Moholy (1894–1989), for her part, recognized early on the potential of microfilm for the contexts of science and education. In 1946, after the founding of UNESCO, she was responsible for its cultural-historical archive and thus ended up being a pioneer of digitalization. In 1971, *Artforum* featured a picture of Diane Arbus (1923–1971) on its cover and also printed five of her photographs inside; it was