



BĚLA KOLÁŘOVÁ
EMILA MEDKOVÁ



Photography: The In-Between / Fotografie: das Dazwischen

What is photography's allure as a medium, particularly in the context of women artists and photographers working in Central and Eastern Europe over the past century? This question becomes pleasingly complicated given that the English word "medium" can be unpacked to reveal three distinct meanings, each offering its own path for inquiry: medium as communication (as in "the media"); a medium as material within which something emerges or moves (for instance, growing plants or bacteria in a medium); and a medium as someone who claims the ability to channel spectral interventions from the beyond (a spiritualist medium). Thinking of these distinctions could give us a speculative three-fold approach to photography's gravitational pull, each with its own resonances: process/announcement; matter/technique; magic/knowledge. But at the same time, the origins of the word "medium"—from the Proto-Indo-European and Latin terms for "middle"—point toward its inherently *mediating* nature: intermediate, between. It is this dialogical character, the mobility it affords, that gives both the idea of "medium" and its clairvoyant embodiment in photography an elusive, digressive aspect: adaptive, belonging to the liminal, the cross-border, and the bilingual. For all the eloquent definitions of photography, none ever seem quite complete in the face of photography's ability to shift across and within multiple contexts and meanings. Whatever its technical origins and innumerable applications, as a process and attitude photography in many ways stands closer to the shifting characteristics of poetic language, inner experience or wandering journeys than it does to the formal structures of factual or aesthetic expression.

Small wonder, then, that photography should have been an intuitive choice for makers whose own social, cultural, economic, or political positions mirrored this instability or plurality. Under the multiple conditions of marginalization, repression, and underrepresentation experienced by Central and Eastern European women artists and photographers over the twentieth century, photography offered a means to work in and with the

E
A

Worin besteht der Reiz des Mediums Fotografie, vor allem im Zusammenhang mit den Künstlerinnen und Fotografinnen, die im vergangenen Jahrhundert in Mittel- und Osteuropa tätig waren? Diese Frage erweist sich als erfreulich komplex, da das Wort „Medium“ im Englischen drei verschiedene Bedeutungen haben kann, von denen jede ihren eigenen Weg zur Untersuchung bietet: Medium als Kommunikation (wie in „die Medien“); ein Medium als Nährboden, in dem etwas entsteht oder sich bewegt (zum Beispiel wachsende Pflanzen oder Bakterien); und ein Medium als eine Person, die den Anspruch auf die Fähigkeit erhebt, geisthafte Interventionen aus dem Jenseits (als spiritistisches Medium) zu lenken. Denkt man über diese Unterscheidungen nach, so eröffnet uns das einen dreifachen spekulativen Zugang zur Anziehungskraft der Fotografie, wobei jeder seinen eigenen Nachhall findet: Prozess / Ankündigung, Material / Technik, Magie / Wissen. Doch gleichzeitig verweisen die Ursprünge des Wortes „Medium“ – das sich von den indogermanischen und lateinischen Begriffen für „Mitte“ ableitet – auf seine inhärent vermittelnde Natur: intermediär, dazwischen. Es ist dieser dialogische Charakter, die Beweglichkeit, die er bietet, was der Vorstellung vom „Medium“ und seiner hellseherischen Verkörperung in der Fotografie einen schwer fassbaren, abschweifenden Charakter verleiht: anpassungsfähig, dem Liminalen, dem Grenzüberschreitenden und dem Bilingualen zugehörig. Trotz der beredten Definitionen der Fotografie scheint keine davon ganz vollständig zu sein im Hinblick auf deren Fähigkeit, sich durch vielfältige Kontexte und Bedeutungen hindurch und innerhalb selbiger zu bewegen. Was auch immer ihre technischen Ursprünge und unzähligen Anwendungen sein mögen, als Prozess und Haltung steht die Fotografie in vielerlei Hinsicht den wechselnden Merkmalen der poetischen Sprache, der inneren Erfahrung oder einer Irrfahrt näher als den formalen Strukturen faktischen oder ästhetischen Ausdrucks.

Kein Wunder also, dass die intuitive Wahl derjenigen auf die Fotografie gefallen sein soll, deren eigene gesellschaftliche, kulturelle, wirtschaftliche oder politische Positionen diese Instabilität oder Pluralität widerspiegeln. Unter den vielfältigen Bedingungen von Marginalisierung, Unterdrückung sowie Unterrepräsentation, die Künstlerin-

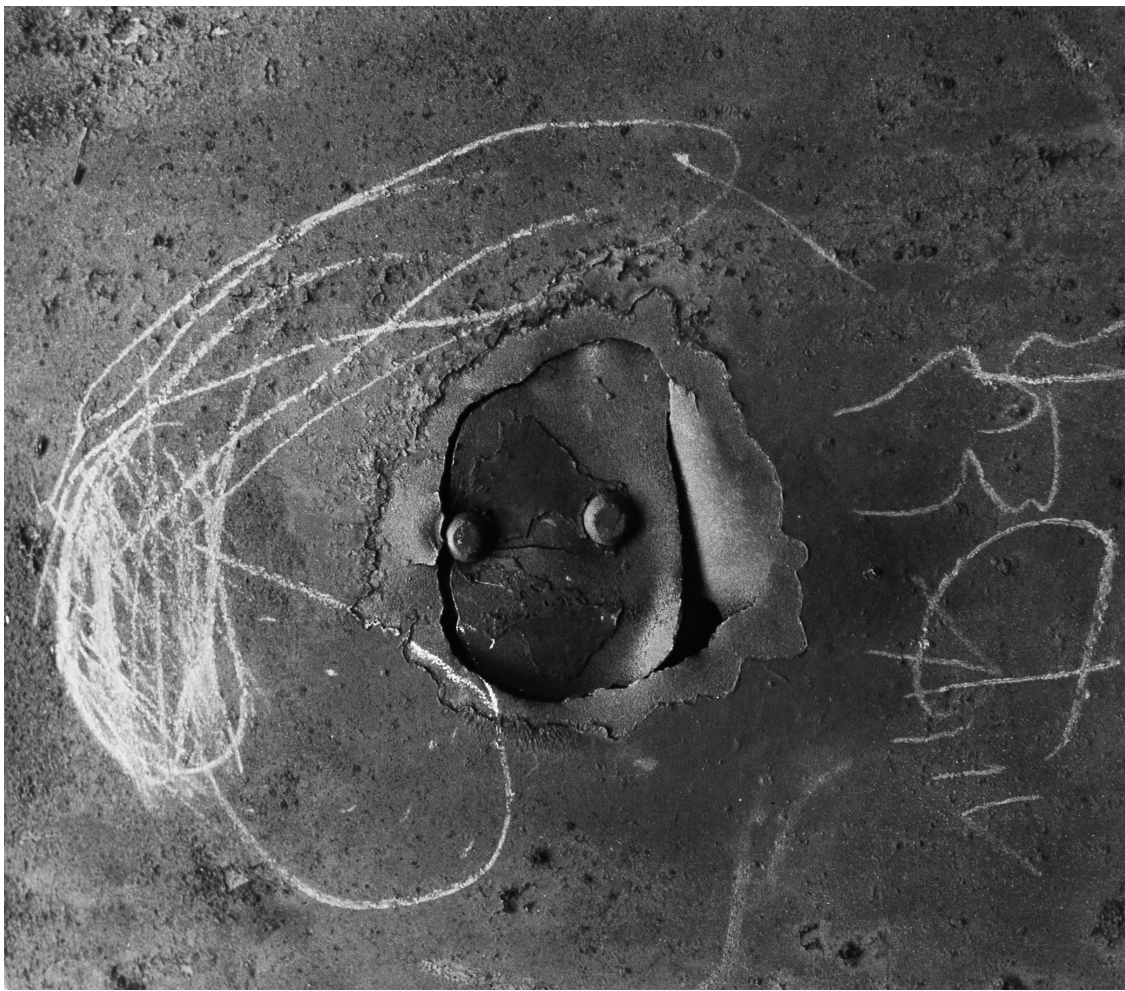


Běla Kolářová, *V jedné ulici* (In a Street / Auf der Strasse), 1956
Gelatin silver print / Silbergelatineabzug, 38.1 × 28.8 cm

in-between, to both evade dominant ideologies and explore new relationships and readings.¹ Of course, a defining dimension of photography is that it operates in the domain of the visible. Given that historically the regimes of making and viewing images have for the most part been formed and controlled by patriarchal structures and ideas, the realm of the visible remains a battleground over gender and freedom: Who generates the visible, who is visible, and under what conditions? Luce Irigaray and Laura Mulvey theorize the condition of women as caught in the othering gaze of the male subject, denied identity and autonomy except as a powerless figure in a mirror or on a screen.² Catherine de Zegher, in contrast, figures pioneering women artists—many of whom include photography in their practice—as working “inside the visible,” in her exhibition and book project that takes its epigraph from Chilean artist and poet Cecilia Vicuña: “inside the visible / impulse of the possible.”³ De Zegher seeks those ambiguous, ephemeral, composite works representing “artistic experience that is folded into visibility”—works that counter the invisibility imposed by patriarchal cultures and histories, and engage other paths within and against regimes of vision. Such practice promises to expose and remap the structures of subject, self, and other—a renegotiation of alterity that de



nen und Fotografinnen in Mittel- und Osteuropa im Laufe des 20. Jahrhunderts erfahren haben, bot die Fotografie ein Mittel, in und mit dem Dazwischen zu arbeiten, sich vorherrschenden Ideologien zu entziehen und neue Beziehungen und Lesarten zu erkunden.¹ Natürlich ist eine bestimmende Definition der Fotografie, dass sie im Bereich des Sichtbaren agiert. Angesichts der Tatsache, dass die Formen der Bildproduktion und -betrachtung traditionellerweise zum grössten Teil durch patriarchalische Strukturen und Vorstellungen geprägt waren, bleibt das Reich des Sichtbaren ein Schlachtfeld für Geschlecht und Freiheit: Wer erzeugt das Sichtbare, wer ist sichtbar und unter welchen Bedingungen? Luce Irigaray und Laura Mulvey haben die Theorie formuliert, dass die Frau in dem alterisierenden Blick des männlichen Subjekts gefangen ist, ihr Identität und Autonomie verweigert werden, ausser als machtlose Figur in einem Spiegel oder auf einem Bildschirm oder einer Projektionsfläche.² Catherine de Zegher hat im Gegensatz dazu bahnbrechende Künstlerinnen – von denen viele auch die Fotografie in ihr Schaffen einschliessen – im Rahmen ihres Ausstellungs- und Buchprojekts, das seinen Titel von der chilenischen Künstlerin und Dichterin Cecilia Vicuña ableitet, als „im Sichtbaren“ tätig präsentiert: „Im Sichtbaren / Impuls des Möglichen“.³ De Zegher sucht nach solchen mehrdeutigen, vergänglichen, zusammengesetzten Werken, welche die „künstlerische Erfahrung, die in Sichtbarkeit verpackt ist“ repräsentieren, Werke, die der von patriarchalen Kulturen und Geschichten auferlegten Unsichtbarkeit entgetreten und andere Wege innerhalb von visuellen Systemen und gegen diese gerichtet beschreiben. Eine solche Praxis verspricht, die Strukturen des Subjekts, des eigenen Ich und von anderen, offenzulegen und neu zu kartieren – ein erneutes Aushandeln von Alterität, das de Zegher zufolge besonders relevant in politisch repressiven Umfeldern ist.⁴ Wie das Werk der Künstlerin und Theoretikerin Bracha Lichtenberg Ettinger nahelegt, begannen wichtige, aber häufig nicht beachtete Künstlerinnen im 20. Jahrhundert, offene, spekulative Praktiken zu nutzen – insbesondere linsenbasierte Medien –, um über binäre Strukturen von Gleichheit und Differenz hin zu Matrixstrukturen zu gelangen, die von intersubjektiver und grenzenloser Erfahrung durchdrungen sind.⁵ Im Zuge dessen, dass sie über neue Wahrnehmungen von Fotografie nachdenkt, welche die Binarität von menschlicher und mechanischer Handlungsmacht infrage stellt, betrachtet Joanna Zylińska dies zugleich unter dem Gesichtspunkt der Verschiebung von der Kontrolle eines „männlichen“ Blicks hin zur „Wahrnehmung als eine stärker verkörperte, immersive und in sich verschränkte Form der Bild- und Weltgestaltung“.⁶ Wir könnten die Art und Weise, wie Emila Medková und Běla Kolářová in der Tschechoslowakei der 1950er- und 1960er-Jahre Nahaufnahmen der Dokumentarfotografie nutzten, um Objekte, Materialien und Räume innerhalb von ergebnisoffenen Bilderzyklen eingehend zu untersuchen und zu verfremden, als Ausdruck dieser Zwischenwelt der Fotografie sehen. Deren Flexibilität innerhalb vielfältiger Wechselbeziehungen befördert eine fließende Identität und Alterität sowie Netzwerke in einem Emanzipationsprojekt, das die miteinander verwobenen Betrachtungs- und Wissensmuster ergründet.



Emila Medková, *Strach*
(Fear / Angst), 1960
Gelatin silver print /
Silbergelatineabzug,
22,5 × 29 cm

Zegher notes is particularly relevant in politically repressive environments.⁴ As the work of artist and theorist Bracha Lichtenberg Ettinger proposes, during the twentieth century key but often neglected women artists began to use open, speculative practices—especially lens-based media—to move beyond binary structures of sameness and difference toward matrixial structures imbued with inter-subjective and borderless experience.⁵ Thinking of new perceptions of photography that challenge binaries of human versus mechanical agency, Joanna Zylińska likewise sees this as a shift from controlling “masculinist” vision toward “perception as a more embodied, immersive and entangled form of image and world formation.”⁶ We might see the way in which Emila Medková and Běla Kolářová used close-up documentary photography in 1950s and 1960s Czechoslovakia to scrutinize and defamiliarize objects, materials, and spaces within open-ended image cycles as speaking to this in-between-ness of photography, its mobility within multiple interrelations encouraging a fluidity of identity and alterity, fermenting networks in an emancipation project scanning the interwoven patterns of seeing and knowing.

PROCESS / ANNOUNCEMENT

The conditions under which Medková and Kolářová worked—where making, publishing, or exhibiting had to be negotiated, with public forums liable to censorship—would have lent their approach to the photographic medium as communication a very particular



PROZESS / ANKÜNDIGUNG

Die Bedingungen, unter denen Medková und Kolářová arbeiteten – wonach künstlerisches Schaffen, Publizieren und Ausstellen stets neu ausgehandelt werden mussten und öffentliche Foren der Zensur unterworfen waren – haben ihrer Herangehensweise an das Medium Fotografie als Mittel der Kommunikation eine ganz besondere Struktur eingeschrieben. Das war in einer Zeit, als die physikalischen Prozesse der Fotografie noch vertraulich bleiben konnten: Nachdem eine Reihe von Fotos zu Hause oder in einer ruhigen Strasse aufgenommen worden waren, konnte man sie in der eigenen Dunkelkammer entwickeln und abziehen, Freund*innen und Kolleg*innen zeigen oder unter diesen herumgehen lassen oder darüber hinaus auch versenden. Selbst unter diesen Einschränkungen verleihen die Reproduzierbarkeit und die Variabilität fotografischer Abzüge ihnen einen generativen, gar promiskuitiven Charakter, der frei zwischen privatem oder halböffentlichem Publikum oszilliert: Es ist eine Zone ebenso wie eine Aktivität. Bei dieser Verfügbarkeit ist es häufig die Entwicklung einer ganzen Bildsequenz (im Gegensatz zu dem bekannten patriarchalischen Beharren auf einem einzigartigen Ausdruck, einem „Meisterwerk“), die den Schlüssel für Medková und Kolářová darstellt: das Erarbeiten einer Recherche mittels einer grossen Anzahl von Bildern als sich erweiterndes Archiv. Wie de Zegher konstatiert, war ein zentraler Aspekt im Werk von Künstlerinnen in dieser Zeit ihre Fähigkeit, „Inhalt durch seinen formalen ikonografischen Prozess [offenzulegen]“ und Netze und Netzwerke „nicht aus einem apriorischen Bild heraus, sondern über die Arbeitsprozesse selbst“ zu gestalten.⁷ Bei dieser kontinuierlichen Entwicklung

texture. This was still an era when the physical processes of photography could remain intimate: having taken a set of photographs, at home or in a quiet street, they could be developed and printed in one's own darkroom, shown or circulated among friends and colleagues, or posted further afield. Even under these restrictions the reproducibility and variability of photographic prints affords them a generative, even promiscuous character, floating freely between private or semipublic audiences: a zone as much as an activity. In this availability it is often the unfolding of a sequence of images (counteracting the familiar patriarchal insistence on unique expression, on a "masterpiece") that holds the key for both Medková and Kolářová: the elaboration of an inquiry across an array of images as an expanding archive. As de Zegher suggests, a central aspect of work by women artists in this era is its ability to "[reveal] content through its formal iconographic process," to cast webs and networks "not from any a priori image but through the working processes themselves." In this continual evolution, the edges and endpoints of this image-sequence-as-zone are constantly under review, boundaries and outlines become leaky or porous. In Medková's street photography, for example, a question that keeps returning is where to establish the border of the image (which, with her Rolleiflex slung against her chest, means not only how to judge enlargements in the darkroom later on, but right now how close should the body get to this wall, to this sign?). What's in frame, and what isn't, becomes not just a metaphor for the endless political and cultural scrutiny of the visual, one over which women traditionally have had little control, but the very conditions under which hidden meanings suddenly snap into focus—where a hole or patch of paint on a wall, for example, only divulge their Rorschach-blot messages from one specific viewpoint.

This emphasis on navigating and reframing the spatial configurations of the world is often seen as a central part of the problem of photography, a conceptual and metaphoric space (inside/outside, public/private, etc.) that is also a particularly contested domain for women and for citizens under ideological control. Siegfried Kracauer, for example, considers how photographs constitute a "spatial inventory"; unlike memory, which is always selective and incomplete, photography's distinction is to deal with surfaces, to "[grasp] what is given as a spatial (or temporal) continuum." This distinctive quality of the photographic image to rethink space extends to the ways in which the photograph dwells in multiple locations at once: where the artwork, created in an artist's studio, traveling only to the enclosure of a museum, gallery or another room, must remain *placed*, the photograph—to adopt Kracauer's understanding of how photographic representation is untethered from the lost historical realities it once surveyed—remains a "homeless" image unmoored from the security but also the strictures of place, it's an everywhere and nowhere allowing access to what Griselda Pollock, writing of the promise and

werden die Grenzen und Endpunkte dieser als Zone ausgewiesenen Bildsequenz fortwährend überprüft, da die Grenz- und Umrisslinien undichte Stellen bekommen oder durchlässig werden. In Medkovás Strassenfotografie beispielsweise stellt sich immer wieder die Frage, wo die Grenze des Bildes gezogen werden soll (was, mit ihrer Rolleiflex vor der Brust, nicht nur bedeutet, wie man später in der Dunkelkammer Vergrößerungen bewertet, sondern jetzt gleich, wie nahe der Körper dieser Wand, diesem Zeichen kommen sollte). Was im Bild ist und was nicht, wird nicht nur zu einer Metapher für die endlose politische und kulturelle Überprüfung des Visuellen, über die Frauen üblicherweise nur wenig Kontrolle hatten, sondern auch für die eigentlichen Bedingungen, unter denen verborgene Bedeutungen plötzlich in den Fokus rücken – indem zum Beispiel ein Loch oder ein Farbfleck an einer Wand ihre Rorschach-Klecks-Botschaften nur von einem spezifischen Standpunkt aus preisgeben.

Dieser Schwerpunkt auf der Steuerung und Umdeutung der räumlichen Gestaltungen der Welt wird häufig als zentraler Teil des Problems der Fotografie, als ein konzeptueller und metaphorischer Raum (innen / aussen, öffentlich / privat usw.) betrachtet, der auch eine besonders umstrittene Sphäre für Frauen und Bürger*innen unter ideologischer Kontrolle ist. Siegfried Kracauer zum Beispiel befasste sich damit, wie Fotografien ein „räumliches Inventar“ darstellen; im Gegensatz zur Erinnerung, die immer selektiv und unvollständig ist, beschäftigt sich die Fotografie mit Oberflächen, um „das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum [zu erfassen]“.⁸ Diese charakteristische Qualität des fotografischen Bildes, den Raum neu zu denken, reicht bis zu der Art und Weise, wie die Fotografie an mehreren Orten gleichzeitig zu verweilen vermag: Wo das in einem Künstleratelier geschaffene Kunstwerk, das lediglich in den abgezielten Raum eines Museums, einer Galerie oder einer anderen Lokalität weiterreist, *an einen Platz gebunden* bleiben muss, bleibt die Fotografie – um Kracauers Auffassung aufzugreifen, dass die fotografische Darstellung von den verlorenen historischen Wirklichkeiten, die sie einst genau überblickte, losgelöst ist – ein gleichsam heimatloses Bild. Unabhängig von der Sicherheit, aber auch von den Einschränkungen des Ortes, ist es ein überall und nirgendwo, das den Zugang zu dem gewährt, was Griselda Pollock, wenn sie von dem Versprechen und dem Widerstand der Frauenkunst schreibt, als „ein Jenseits“ innerhalb des Sichtbaren bestimmt.⁹

Bekanntermassen hinterfragt das Medium Fotografie natürlich auch die Zeit. Fotografie als einen Prozess zu betrachten, als eine sequenzielle Entwicklung oder als ein Werden, verbindet einen Erfahrungsbereich und -austausch eher mit Morphologien und Verschiebungen als mit vermeintlich objektiven Gewissheiten: Jeder Bildvorschlag markiert nur einen Moment – entscheidend oder nicht – in einem verknoteten Kontinuum. In diesem Sinn steht eine Fotografie somit weniger im Einklang mit der visuellen Kultur als mit einer Poetik der Naturwissenschaften: Schatten, Echos, Wachstumsprozesse, dies ganz in Entsprechung zur Auffassung von Zylinska, welche die Fotografie im Hinblick auf die tiefe Zeit der Versteinerung umdeutet: Es ist „eine vorübergehende Stabilisierung, die einen Zeiteinschnitt signalisiert“.¹⁰ Dieser Eingriff in die Zeit inszeniert das Mysterium der zeitlichen

resistance of women's art, thinks of as "a beyond" within the visible.¹¹

Most famously, of course, the photographic medium also interrogates time. Thinking of photography as process, as a sequential unfolding or becoming, connects a zone of experience and exchange with morphologies and shifts rather than supposedly objective certainties: each image-proposal is just one moment—decisive or not—in a knotted continuum. In this sense a photograph is thus less aligned with visual culture than with a poetics of the natural sciences: shadows, echoes, growth processes, just as Zylinska reframes photography in terms of the deep time of fossilization: "a temporary stabilization which signals a cut in time."¹² This intrusion into time stages the mystery of temporal sequence every time a photo, taken right now, the very epitome of presentness, becomes in that instant an imprint of a past. Eva Fuková's 1953 photograph of a corner of a rural funfair *Lost Entertainers* picks up a subject dear to the 1920s Czech avant-garde, but now its specificity in historical time feels short-circuited, the invitation to an old-fashioned "happy zone" for children (*veselé pásmo*) countered by the authority of a modern loudspeaker horn. Each promise comes with a reminder; past and future happiness has its price in the missing present. For Kracauer, "photography is a function of the flow of time"; each image, registering the soon outmoded "exteriority" of that moment, not its true experience, becomes a ghost. He pictures young girls looking at old photos of their grandmother: "They laugh, and at the same time they shudder."¹³ We might look beyond the hints of condescension in Kracauer's scene, and think about our sensitivity to this breach in time, of what it might mean in opening up a possibility beyond the mechanical, "masculinist" time of capital's regime to a realm of feminized or gender fluid ghosts that both haunt the world and challenge its assumptions, noticing how this evokes both anxiety and pleasure.

MATTER / TECHNIQUE

Alongside this disturbance of time and sequence is photography's ability to align with the present and the emergent, to seem continually on the side of "progress" even as it freezes and transforms it into the past. The association of photography with modernity's promises of change as it proliferated through print and advertising media must surely be one reason why the gap it opened for new practitioners in the 1920s and 1930s was so quickly filled by women. In an era when routes into artistic professions were still largely blocked to them, here was a novel visualizing practice that eluded gender conventions, above all by side-stepping the problem of art in a playful and skillful engagement with technique. At a time when professional women painters were still few, the number of prominent women photographers in Western Europe between the wars is telling: Germaine Krull, Florence Henri, Ilse Bing, Laure Albin Guillot, Lucia Moholy, Dora Maar, Lee Miller,

Abfolge jedes Mal, wenn ein Foto, das gerade jetzt aufgenommen worden und somit der Inbegriff von Gegenwärtigkeit ist, in just diesem Augenblick zum Abdruck der Vergangenheit wird. Eva Fuková's 1953 entstandene Fotografie *Verlorene Entertainer*, die eine Ecke eines ländlichen Jahrmarkts zeigt, greift ein bei der tschechischen Avantgarde der 1920er-Jahre beliebtes Sujet auf, doch nun erscheint seine Spezifität der historischen Zeit wie kurzgeschlossen, da die Einladung zu einer altmodischen „Glückszone“ für Kinder („veselé pásmo“) auf die autoritäre Ausstrahlung eines modernen Lautsprechertrichters trifft. Jedes Versprechen geht mit einer Erinnerung einher; das vergangene und künftige Glück hat in der abhandgekommenen Gegenwart seinen Preis. Für Kracauer „ist [...] die Photographie eine Funktion der fließenden Zeit“; jedes Bild, das die bald überholte „Äußerlichkeit“ dieses Moments erfasst und nicht die wirkliche Erfahrung des selbigen, avanciert zu einem Gespenst. Als Illustration dient ihm die Aufnahme junger Mädchen beim Betrachten alter Fotos ihrer Grossmutter: „Sie lachen und zugleich überläuft sie ein Gruseln.“¹¹ Wir könnten über die Spuren einer herablassenden Haltung in Kracauer's Szene hinwegsehen und über unsere Sensibilität für diesen Bruch in der Zeit nachdenken, darüber, was es bedeuten könnte, jenseits der mechanischen, „masculinistischen“ Zeit des Kapitalregimes eine Möglichkeit für ein Reich feminisierter oder genderfluider Geister zu eröffnen, die durch die Welt spuken und deren Annahmen anfechten und dabei bemerken, wie dies sowohl Angst als auch Vergnügen hervorruft.

MATERIAL / TECHNIK

Neben dieser Beeinflussung von Zeit und Abfolge verfügt die Fotografie auch über die Fähigkeit, sich auf die Gegenwart und das, was kommt, auszurichten, scheinbar ständig auf der Seite des „Fortschritts“ zu stehen, selbst wenn sie erstarrt und diesen in etwas Vergangenes verwandelt. Die Assoziation der Fotografie mit den Verheissungen der Moderne von Veränderung, die durch die Print- und Werbemedien stark zunahm, muss sicher einer der Gründe dafür gewesen sein, warum die Lücke, die sie in den 1920er- und 1930er-Jahren für die neu in diesem Metier Tätigen eröffnete, so schnell von Frauen gefüllt wurde. In einer Ära, in der ihnen der Zugang zu künstlerischen Berufen noch weitgehend verwehrt war, gab es hier eine neuartige Visualisierungspraxis, die sich Geschlechterkonventionen entzog, vor allem indem man das Problem der Kunst durch eine spielerische und gekonnte Beschäftigung mit Technik umging. In einer Zeit, in der professionelle Malerinnen noch selten zu finden waren, ist die Zahl prominenter Fotografinnen im Westeuropa der Zwischenkriegsjahre aufschlussreich: Germaine Krull, Florence Henri, Ilse Bing, Laure Albin Guillot, Lucia Moholy, Dora Maar, Lee Miller, Denise Bellon – sie alle gehörten zur aufstrebenden europäischen Avantgarde zu Zeiten des Surrealismus oder zwischen Surrealismus und Neuer Sachlichkeit und publizierten und präsentierten ihre Werke auf einem annähernd ähnlichen Niveau wie ihre männlichen Kollegen.

Es ist kein Zufall, dass in diesen Jahrzehnten und darüber hinaus der Surrealismus und die Neue Sachlichkeit die führenden Optionen für eine Perspektive auf die Betonung einer



Eva Fuková, *Lost Entertainers* (Verlorene Entertainer), 1953
Gelatin silver print /
Silbergelatineabzug,
43.5 × 39 cm

spekulativen und utopischen Vision der Moderne waren, ideale Taktiken für jeden, dessen Status und Möglichkeiten am Rande sozialer Strukturen angesiedelt waren. Zur gleichen Zeit versprach die Fotografie eine Gelegenheit zu kritischen Eingriffen in die vorherrschenden Betrachtungsweisen der Gesellschaft insgesamt – vor allem in diejenigen, die den weiblichen Körper und die weibliche Identität als Standardindikatoren für Perfektion und Verführung zur Schau stellten. Eine beträchtliche Anzahl von Fotogra-

and Denise Bellon all participated in the emerging European avant-garde within or between Surrealism and New Objectivity, publishing and exhibiting on something approaching level terms with their male peers.

It's no coincidence that throughout and beyond these decades Surrealism and New Objectivity were the leading options for a perspective on modernity's emphasis on a speculative and utopian vision, ideal tactics for anyone whose status and possibilities lay on the margins of social structures. At the same time, photography promised an opportunity for critical incursions into the viewing regimes of society at large—especially those that presented the female body and feminine identity as default markers of perfection and seduction. A significant number of women photographers chose this concern, but it's notable that in the Czech context both Kolářová and Medková began their practice with staged images of the body, but soon abandoned this figurative theme only to rediscover it at one remove in their later work (arrays of personal and domestic objects, faces and torsos found on mottled walls). As an inquiry into the place and status of the human in the world, their approaches might fall under Zylinska's notion of "nonhuman photography,"



finnen widmete sich diesem Ansinnen, doch es ist bemerkenswert, dass im tschechischen Kontext sowohl Kolářová als auch Medková mit inszenierten Bildern des Körpers begannen, dieses figurative Sujet bald aber aufgaben, nur um es dann in ihrem späteren Werk wiederzuentdecken (in Arrangements persönlicher und häuslicher Gegenstände, von Gesichtern und Torsi, die auf fleckigen Wänden angebracht waren). Als Recherche zu Platz und Status des Menschen in der Welt könnten ihre Herangehensweisen mit Zylinskas Begriff der „nicht-menschlichen Fotografie“ gefasst werden, der umsichtige Nutzer*innen, mechanische Apparate und die Sphäre von Objekten oder Räumen, insbesondere Ruinen, in einem Reich zusammenführt, in dem bedeutsame gesellschaftliche Beziehungen und Identitäten durch umfassende technische und ideologische Systeme, vor allem unter totalitären Bedingungen, untergraben wurden. Dies birgt zugleich auch eine Problematisierung von Subjekt und Objekt, die wir weitgehend mit der surrealistischen Forschung identifizieren können – mit Medková, die sich der tschechischen Surrealisten-Gruppe der Nachkriegszeit anschloss, während Kolářová und Fuková in Verbindung zu der an den Surrealisten orientierten Gruppe 42 der 1940er-Jahre und deren Erbe standen.¹²

Eine bemerkenswerte Veränderung innerhalb dieser sich von der Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute erstreckenden Geschichte besteht in dem offenkundigen Verlust



Alena Kotzmannová,
from the series *An
Attempt at Regaining
Reality V* / aus der Serie
*Der Versuch, die Realität
wiederzuerlangen V*, 2016
Gelatin silver print /
Silbergelatineabzug,
54 × 60 cm

bringing together wary operators, mechanical apparatuses, and the domain of objects or spaces, particularly ruins, in a realm where meaningful social relationships and identities were becoming eroded by sweeping technical and ideological systems, particularly under totalitarian conditions. This is also a problematization of subject and object that we can broadly identify with Surrealist research—with Medková joining the postwar Czechoslovak Surrealist group while Kolářová and Fuková both had links to the 1940s Surrealist-oriented Skupina 42 and its legacies.¹⁴

One noticeable shift in this story from mid-century to today is the apparent loss of the materiality of the photographic experience, where our own images are more likely to be taken and received in the context of digital screens and platforms. The classic analogue camera, whether cumbersome or discreet, not only retained its object status but could be perceived as a chamber, a vessel for capturing pictures (which to begin with, in the form of undeveloped film, live inside it and can only be allowed out in special conditions), a container as much as an instrument. In its appeal to those standing on the sidelines of official culture, the analogue camera thus evoked not just a specialized apparatus but a domesticized, embodied form, held with and against the body, its crystal lens an analogue of eyesight, to form a “vision machine” (to borrow designer Frederick Kiesler’s resonant term) capable of merging technical, biological and psychic processes and needs. Mobile and easily grasped, a playful and interactive extension of the body (the antithesis of the vehicles of control and intrusion characterizing, for



der Materialität des fotografischen Erlebnisses, indem unsere eigenen Bilder eher im Kontext von digitalen Bildschirmen und Plattformen aufgenommen und erfahren werden. Die klassische analoge Kamera – gleich ob eher sperrig oder von handlichem Format – bewahrte nicht nur ihren Objektstatus, sondern konnte auch als eine Kammer, ein Behältnis zum Einfangen von Bildern (die zunächst in Form des unentwickelten Films darin existieren und nur unter bestimmten Bedingungen daraus entlassen werden können), als ein Gefäß wie auch als ein Instrument wahrgenommen werden. Mit ihrer Anziehungskraft auf diejenigen, die am Rande der offiziellen Kultur standen, beschwor die analoge Kamera nicht nur einen für spezielle Zwecke bestimmten Apparat, sondern eine domestizierte, verkörperte Form herauf, die mit dem und an den Körper gehalten wurde, und ihre Kristalllinse ein Gegenstück zum Sehvermögen, indem sie eine „Sehmaschine“ (in Anlehnung an den klangvollen Begriff des Gestalters Frederick Kiesler) ausbildete, die in der Lage war, technische, biologische und psychische Prozesse und Bedürfnisse miteinander zu verschmelzen. Mobil und leicht zu handhaben, eine spielerische und interaktive Erweiterung des Körpers (das Gegenteil von Instrumenten für die Kontrolle und das Eindringen, für die beispielsweise moderne Haushaltsgeräte oder medizinische Verfahren charakteristisch sind), verheißt die Kamera als Objekt eine frische Perspektive auf die Strukturen und Erwartungen des Kapitals, indem der für sie erforderliche Arbeitsaufwand minimal erscheint und der zweifelhafte Tauschwert eines unbegrenzt reproduzierbaren Bildes durch einen Gebrauchswert, der eine Neubestimmung von Ideen und Bedeutungen verspricht, in den Hintergrund gedrängt wird.

example, modern household appliances or medical procedures) as an object the camera promises a fresh perspective on the structures and expectations of capital, where labor appears minimal and the dubious exchange value of an indefinitely reproduceable image is eclipsed by a use value that promises to reshape ideas and meanings.

MAGIC/KNOWLEDGE

Above all, it was the principal task of mid-twentieth century photography, epitomizing the advanced creative currents of the time, to reassess knowledge and understanding of the world in the face of those cultural and political constructs keeping ideas under guard. Among these currents, particularly in Central and Eastern Europe after World War II, it was above all Surrealism and its legacies that took this turn from showing to asking, in a movement noted for its openness both to photography and to women participants. For writer and theorist Vratislav Effenberger, with Surrealism's exploration of the irrational "artistic creation ceases to be an end in its own right and becomes the means of an ontological approach."¹⁵ Recounting the trauma of breakdown and incarceration triggered by global conflict, Surrealist artist and writer Leonora Carrington proposed a critical envisioning between visibilities: "To possess a telescope without its other essential half – the microscope – seems to me a symbol of the darkest incomprehension. The task of the right eye is to peer into the telescope, while the left eye peers into the microscope."¹⁶ Documentary photography above all, accessing an "evidence" that is forever made strange, considers the borders and margins of knowing, where objectivity (and thus in turn subjectivity) is constantly reassessed.¹⁷ Contemporary artist Alena Kotzmannová's photographic cycles *An Attempt at Regaining Reality* (2011–18), for instance, are each prompted by a found image around which she gathers a disparate archive of her photographs; together they set up speculative meanings that blend and dissolve perceptions of the real, in her words, "as evidence that pictures always represent reality in a new way, depending on the context."¹⁸

This speculative aspect has been productive for many women photographers, and it is the divergent, porous qualities of knowledge that are significant here, questioning assumptions and generating new ones. Here, we could reframe the emerging technology of early photography within the field of spectacles, illusions, and phantasmagoria fueling the nineteenth-century popular imagination.¹⁹ As a critical and playful "misdirection," gesturing at one thing to hide the arrival of another, photography continues to work in the vicinity of illusions and stage magic—a marginal realm, lacking supposedly serious qualities, yet accessible and familiar: exactly a domain, one might suggest, open to historic women practitioners. In particular, the process of photography borders on the logic of the mirror (from the early twentieth century, cameras

MAGIE / WISSEN

Vor allem war es in der Mitte des 20. Jahrhunderts die Hauptaufgabe der Fotografie, welche die fortschrittlichen schöpferischen Strömungen der Zeit verkörperte, das Wissen und Verständnis der Welt angesichts solcher kulturellen und politischen Konstrukte, die Ideen unter Kontrolle hielten, neu zu bewerten. Unter diesen Strömungen, speziell in Mittel- und Osteuropa nach dem Zweiten Weltkrieg, waren es insbesondere der Surrealismus und sein Erbe, die diese Wende vom Zeigen zum Fragen vollzogen, als Teil einer Bewegung, die für ihre Aufgeschlossenheit gegenüber der Fotografie und weiblichen Mitstreiterinnen bekannt war. Für den Schriftsteller und Theoretiker Vratislav Effenberger hört mit der Erforschung des Irrationalen im Surrealismus „das künstlerische Schaffen auf, ein Selbstzweck zu sein, und wird zum Mittel eines ontologischen Ansatzes“.¹³ Bei der Schilderung des durch globale Krisen ausgelösten Traumas von Zusammenbruch und Einkerkung schlug die surrealistische Künstlerin und Schriftstellerin Leonora Carrington die kritische Vergegenwärtigung von Sichtbarkeiten vor: „Ein Teleskop ohne seine andere unverzichtbare Hälfte – das Mikroskop – zu besitzen, scheint mir ein Zeichen dunkelsten Unverständnisses zu sein. Die Aufgabe des rechten Auges ist es, in das Teleskop zu schauen, während das linke in das Mikroskop schaut.“¹⁴ Vor allem die Dokumentarfotografie, die auf einen für immer verfremdeten „Beweis“ zugreift, befasst sich mit den Grenzen und Randbereichen des Wissens, wo die Objektivität (und damit wiederum die Subjektivität) ständig neu bewertet wird.¹⁵ Die zwischen 2011 und 2018 entstandenen, mit *An Attempt at Regaining Reality* betitelten Fotozyklen der zeitgenössischen Künstlerin Alena Kotzmannová zum Beispiel basieren jeweils auf einem vorgefundenen Bild, um das herum sie ein disparates Archiv ihrer eigenen Fotografien versammelt hat; zusammen evozieren sie spekulative Bedeutungen, die Wahrnehmungen der Wirklichkeit miteinander vermengen und auflösen, „als Beleg dafür, dass Bilder die Wirklichkeit immer, abhängig vom Kontext, auf eine neue Art und Weise präsentieren“, um mit Kotzmannová's Worten zu sprechen.¹⁶

Dieser spekulative Aspekt war für viele Fotografinnen zielführend, und es sind die divergierenden, durchlässigen Wissensqualitäten, die hier von Bedeutung sind, Hypothesen hinterfragen und neue hervorbringen. Hier könnten wir die sich entwickelnde Technologie der frühen Fotografie im Bereich der Spektakel, Illusionen und Phantasmagorien, welche die Vorstellungskraft des Volkes im 19. Jahrhundert befeuerten, einer neuen Deutung unterziehen.¹⁷ Als eine kritische und spielerische „Irreführung“, die auf eine Sache deutet, um die Ankunft einer anderen zu verbergen, bewegt sich die Fotografie weiterhin in der Nähe von Illusion und Bühnenzauber – einem Randbereich, dem es an vermeintlich „seriösen“ Qualitäten mangelt, der aber dennoch zugänglich und vertraut ist: eben genau ein Bereich, so könnte man meinen, der den historischen Schöpferinnen offenstand. Der fotografische Prozess der Fotografie streift insbesondere die Logik des Spiegels (vom frühen 20. Jahrhundert an waren Kameras zunehmend mit zwei- und einäugigen Spiegelreflexmechanismen ausgestattet, sodass die Fotograf*innen ihr Objekt zuerst in einem Spiegel sahen), eine Vorstellung,

increasingly incorporated twin- or single-lens reflex mechanisms so that the photographer first viewed her target in a mirror), a figure that several critical theorists align with gender identity.²⁰ With its virtual, reflective qualities, reversed once in the viewfinder, again when printing negative to positive, analogue photographic images responded to those resonances that, as Pierre Mabile argues, align “mirror” with mirage, miracle, *mirabilia*, a space of questions over reality and identity in an “inverted, fugitive world.”²¹ Anyone who has stood in an analogue darkroom watching an image surge from a blank sheet of paper in a bath of liquid (the “gelatin silver” process somewhere between chemistry and alchemy) might be prone to this line of thought. Seen in this half-light, as a form of the arts of scrying or catoptromancy (divination using a mirror), photography resembles a channel to secret or occult knowledge, a kind of prophecy of the past and present.²²

It is in its in-between-ness that photography withholds and reveals at the same time, affirming and disrupting (a laugh and a shudder), helping us grasp its availability for the questions of women photographers in Central and Eastern Europe. Photographic images proliferate in today’s world to the degree that they might obscure lived experience. This prospect may dismay us, but it also masks the extent to which—just as scientific observations of solar eclipses have been the means by which to understand the sun—the value of a kind of “photo-eclipse,” overlaying the physical world for a moment with its similar but not identical image, could be a strategy to temporarily block conceptual assumptions, and perceive that unexpressed excess or absence of the actual, its invisible auras and coronas, from which liberating thinking might flow. As an in-between, photography stands between each subject and the world to mediate an emancipating dialogue between them.

-
- 1 As will be clear, this short essay makes no claim to be definitive on the specific conditions of Central and Eastern Europe, and if my examples are all from Czech contexts, I am neither trying to suggest these represent a special case, nor that they characterize the whole of this territory. I’d like here to thank Rachel and Sylvie Fijalkowska for their comments as I thought through this writing.
 - 2 Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian Gill (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985); Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–18.
 - 3 Cited in M. Catherine de Zegher, ed., *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art in, of, and from the Feminine* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994), p. 3.
 - 4 De Zegher, *Inside the Visible*, pp. 19–21. With the word “regime” I’m hinting toward Jonathan Crary’s explorations of the dominant modes of the visual realm from the nineteenth century onward.
 - 5 Bracha Lichtenberg Ettinger, “The With-In-Visible Screen,” in de Zegher, *Inside the Visible*, pp. 89–113.
 - 6 Joanna Zylińska, *Nonhuman Photography* (Cambridge, MA: MIT Press, 2017), p. 8.
 - 7 For a specifically feminist reading of Medková’s work, see Victoria Carruthers and Donna Roberts, “Emila Medková: A Female Photographer of Prague,” *Australian and New Zealand Journal of Art* 15, no. 2 (2015): 195–209.
 - 8 De Zegher, “Introduction,” in *Inside the Visible*, p. 21.
 - 9 Siegfried Kracauer, “Photography,” in *The Mass Ornament*:

die einige Theoretiker*innen mit der Geschlechtsidentität in Verbindung gebracht haben.¹⁸ Mit ihren virtuellen, reflektierenden Eigenschaften, die sich einmal im Sucher umkehrten und dann noch einmal, wenn vom Negativ ein Positivabzug angefertigt wurde, reagierten die analogen fotografischen Bilder auf jene Resonanzen, die, wie Pierre Mabile behauptet, „Spiegel“ mit einem Trugbild, mit Wundern, *Mirabilia*, einem Raum voller Fragen zur Realität und zur Identität in einer „auf den Kopf gestellten, flüchtigen Welt“ gleichsetzen.¹⁹ Jeder, der schon einmal in einer analogen Dunkelkammer gestanden und beobachtet hat, wie ein Bild auf einem weissen Blatt Papier in einem Flüssigkeitsbad auftaucht (im Silbergelatine-Verfahren, das irgendwo zwischen Chemie und Alchemie angesiedelt ist), könnte zu diesem Gedankengang neigen. In diesem Dämmerlicht betrachtet, ähnelt die Fotografie als eine Form der Wahrsagekunst oder Katoptromantie (Wahrsagerei mithilfe eines Spiegels) einem Zugang zu geheimem oder okkultem Wissen, einer Art von Prophezeiung der Vergangenheit und der Gegenwart.²⁰

Mit diesem Dazwischen-Sein verhüllt und offenbart die Fotografie zugleich, indem sie bekräftigt und spaltet (ein Lachen und ein Schaudern), wodurch sie uns hilft, ihre Verfügbarkeit für die Fragen von Fotografinnen in Mittel- und Osteuropa zu ergründen. Fotografische Bilder verbreiten sich in unserer heutigen Zeit in einem Mass, dass sie die gelebte Erfahrung verschleiern könnten. Diese Vorstellung mag Bestürzung in uns hervorrufen, doch sie verbirgt auch, inwieweit – genau wie wissenschaftliche Beobachtungen von Sonnenfinsternissen das Mittel zum Verständnis der Sonne waren – der Effekt einer Art von „Fotofinsternis“, welche die physische Welt für einen Augenblick mit einem ähnlichen, jedoch nicht identischen Bild überlagert, eine Strategie dafür sein könnte, konzeptuelle Hypothesen vorübergehend zu blockieren und das unausgesprochene Übermass oder die Absenz des Tatsächlichen, dessen unsichtbare Aura und unsichtbaren Strahlenkranz wahrzunehmen, woraus ein befreiendes Denken erwachsen könnte. Als ein Dazwischen steht die Fotografie zwischen jedem Subjekt und der Welt, sodass sie einen emanzipatorischen Dialog zwischen ihnen in Gang zu setzen vermag.

-
- 1 Wie klar sein dürfte, erhebt dieser Essay keinen Anspruch darauf, das letzte Wort zu den spezifischen Bedingungen in Mittel- und Osteuropa haben zu wollen, und wengleich meine Beispiele alle aus dem tschechischen Umfeld stammen, versuche ich weder zu behaupten, dass sie einen Sonderfall darstellen, noch dass sie für das gesamte Gebiet charakteristisch sind. Ich möchte hier Rachel und Sylvie Fijałkowska für ihre Kommentare danken, als ich über diesen Text nachdachte.
 - 2 Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt am Main 1980; Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, 16, 3, 1975, S. 6–18.
 - 3 M. Catherine de Zegher, „Introduction“, in: *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of the 20th Century Art. In, of and from the Feminine*, hrsg. von ders., Ausst.-Kat. Kanaal Art Foundation, Kortrijk; Institute of Contemporary Art, Boston, Gent und Cambridge, Massachusetts, 1994, S. 3.
 - 4 Ebd., S. 19–21. Mit dem Wort „System“ spiele ich auf Jonathan Crarys Untersuchungen zu den dominierenden Verfahrensweisen im visuellen Bereich seit dem 19. Jahrhundert an.
 - 5 Bracha Lichtenberg Ettinger, „The With-In-Visible Screen“, in: Ausst.-Kat. Kortrijk / Boston 1994 (wie Anm. 3), S. 89–113.

- Weimar Essays, ed. and trans. Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), pp. 50 and 61.
- 10 Kracauer, *The Mass Ornament*, p. 340.
- 11 Griselda Pollock, "Inscriptions in the Feminine," in de Zegher, *Inside the Visible*, 85.
- 12 Zylinska, *Nonhuman Photography*, p. 7.
- 13 Kracauer, "Photography," p. 49.
- 14 Alice Motard et al., *Běla Kolářová* (London: Raven Row, 2013), p. 105; Josef Moucha, *Eva Fuková* (Prague: Fototorst, 2007), p. 7. Gloria Orenstein, for example, notes the tendency of women artists connected to Surrealism to prioritize "the theme of Woman as Subject rather than as Object," and their multiple identities in adopting the symbolic personae of visionary feminine archetypes ("Art History and the Case for the Women of Surrealism," *Journal of General Education* 27, no. 1, (1975): 34–35.
- 15 Vratislav Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu* (Prague: Odeon, 1969), pp. 221–22.
- 16 Leonora Carrington, "Down Below," in *The House of Fear: Notes from Down Below* (London: Virago, 1989), p. 175.
- 17 For film historian and theorist Elizabeth Cowie, for example, what characterizes the documentary mode is that it operates between the known, the unknown, and the not-yet-known (*Recording Reality, Desiring the Real* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2011), p. 3).
- 18 Alena Kotzmannová, *An Attempt at Regaining Reality* (London: Eastern Front, 2021), p. 199.
- 19 See, for example, Barbara Maria Stafford and Frances Terpak, *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen* (Los Angeles: Getty Publications, 2001).
- 20 The mirror is a focus for the construction of identity and gender in the psychoanalytic theories of Jacques Lacan around the "mirror" phase of child development; see also the extended critique of gender and the mirror in Irigaray, *Speculum of the Other Woman*.
- 21 Pierre Mabilie, *Le Miroir du merveilleux* (Paris: Minuit, 1962), pp. 22–24.
- 22 While space is lacking here to explore this line of argument, I'd like to point to the extent to which female Surrealist artists and writers have particularly been aligned with these aspects of magical, occult, and mythical thought, identity, and knowledge.

Author

KRZYSZTOF FIJAŁKOWSKI is professor of visual culture and senior lecturer in fine art at Norwich University of the Arts, United Kingdom. As a writer, his focus is the history, theory, and practices of the international Surrealist movement; recent areas of particular interest include Surrealism's engagement with photography, design, and the object, as well as its histories in Central and Eastern Europe. His publications include (with Michael Richardson and Ian Walker) *Surrealism and Photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days* (2013) and chapters in *Surrealism and Film After 1945* (2021) and *The Routledge Companion to Surrealism* (2022) and essays for the exhibition catalogues *Le Surréalisme* (Centre Pompidou, 2024) and *Surrealism Beyond Borders* (The Metropolitan Museum of Art/Tate, 2021). With Kristoffer Noheden, he is currently working on the research project "Documentary Surrealism" funded by the Swedish Research Council.

- 6 Joanna Zylinska, *Nonhuman Photography*, Cambridge, Massachusetts, 2017, S. 8.
- 7 De Zegher 1994 (wie Anm. 3), S. 21.
- 8 Siegfried Kracauer, "Die Photographie," in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1963, S. 21–39, hier S. 38, 25.
- 9 Griselda Pollock, "Inscriptions in the Feminine," in: Ausst.-Kat. Kortrijk / Boston 1994 (wie Anm. 3), S. 85.
- 10 Zylinska 2017 (wie Anm. 6), S. 7.
- 11 Kracauer 1963 (wie Anm. 8), S. 29, 23.
- 12 Vgl. *Běla Kolářová*, hrsg. von Alice Motard u. a., Ausst.-Kat. Raven Row, London, 2013, S. 105; Josef Moucha, *Eva Fuková*, Prag 2007, S. 7. Gloria Orenstein zum Beispiel weist auf die Tendenz von Künstlerinnen des Surrealismus, „das Thema der Frau als Subjekt statt als Objekt“ zu priorisieren, ebenso hin wie auf ihre vielfältigen Identitäten, indem sie die symbolischen personae visionärer weiblicher Archetypen übernahmen; siehe Gloria Orenstein, „Art History and the Case for Women of Surrealism“, in: *Journal of General Education*, 27, 1, 1975, S. 31–54, hier S. 34 f.
- 13 Vratislav Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu* [Künstlerische Erscheinungsformen des Surrealismus], Prag 1969, S. 221 f.
- 14 Leonora Carrington, „Down Below“, in: dies., *The House of Fear. Notes from Down Below*, London 1989, S. 163–214, hier S. 175.
- 15 Für die Filmhistorikerin und -theoretikerin Elizabeth Cowie beispielsweise zeichnet sich der Dokumentarfilm dadurch aus, dass er zwischen dem Bekannten, dem Unbekannten und dem Noch-nicht-Bekanntem operiert; siehe Elizabeth Cowie, *Recording Reality, Desiring the Real*, Minneapolis, Minnesota, 2011, S. 3.
- 16 Alena Kotzmannová, *An Attempt at Regaining Reality*, London 2021, S. 199.
- 17 Vgl. *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, hrsg. von Barbara Maria Stafford und Frances Terpak, Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Los Angeles 2001.
- 18 Der Spiegel ist ein Fokus für die Konstruktion von Identität und Geschlecht in den psychoanalytischen Theorien von Jacques Lacan rund um die „Spiegel“-Phase der kindlichen Entwicklung; siehe auch die umfassende Kritik von Geschlecht und Spiegel in: Irigaray 1980 (wie Anm. 2).
- 19 Pierre Mabilie, *Le Miroir du merveilleux*, Paris 1962, S. 22–24.
- 20 Auch wenn hier der Platz fehlt, um diese Argumentationslinie zu untersuchen, möchte ich doch darauf verweisen, wie sehr surrealistische Künstlerinnen und Schriftstellerinnen besonders mit diesen Aspekten des magischen, okkulten und mythischen Denkens, der Identität und des Wissens in Verbindung gebracht wurden.

Autor

KRZYSZTOF FIJAŁKOWSKI ist Professor für Visuelle Kultur und Hochschuldozent für Kunst an der Norwich University of the Arts in Grossbritannien. Als Autor liegt sein Fokus auf der Geschichte, Theorie und den Praktiken der internationalen Surrealisten-Bewegung. Sein jüngeres Forschungsinteresse gilt der Beschäftigung der Surrealisten mit Fotografie, Design und dem Objekt sowie deren Geschichte in Mittel- und Osteuropa. Seine Publikationen umfassen unter anderem: *Surrealism and Photography in Czechoslovakia. On the Needles of Days* (2013; zusammen mit Michael Richardson und Ian Walker), verschiedene Kapitel in *Surrealism and Film After 1945* (2021; herausgegeben von Megan Leitch und Kristoffer Noheden) sowie *The Routledge Companion to Surrealism* (2022; herausgegeben von Kirsten Strom) und Essays für die Ausstellungskataloge *Le Surréalisme* (Centre Pompidou, Paris, 2024) und *Surrealism Beyond Borders* (The Metropolitan Museum of Art, New York, und Tate Gallery, London, 2021). Zusammen mit Kristoffer Noheden arbeitet er derzeit an dem Forschungsprojekt *Documentary Surrealism*, das vom Schwedischen Forschungsrat finanziert wird.