

Hugo Martin

„Die Natur in die Lage versetzen, sich von selbst zu reproduzieren“. Die Paradoxa der Fotografie als natürliche Technik

Eine Fotografie kann verstauben, zerkratzen, ausbleichen oder einreißen. Eine Fotografie kann auch verblassen oder vollkommen weiß werden. Mit dieser Fragilität des Bildträgers arbeiten einige Künstlerinnen und Künstler. Im Folgenden werden Werke von Almudena Romero und Léa Habourdin vorgestellt, die fotografische Bildträger nutzen, um natürliche Wandlungsprozesse sichtbar zu machen. Ein Blick in die Diskurse der Fotografiegeschichte soll zudem die Verwobenheit zwischen dem Medium Fotografie und der Aufzeichnung von Natur verdeutlichen.

Die spanisch-britische Künstlerin Almudena Romero (*1986) lässt ihre Bilder wachsen. Sie kultiviert auf einer Leinwand Brunnenkresse-Samen, deren Chlorophyll auf Licht reagiert, das durch ein Fotonegativ projiziert wird. So erzeugt sie Bilder, genauer Porträts, die welken (Abb. 1). In einer anderen Werkgruppe ihres *Pigment Change*-Projekts ist es der natürliche Prozess der Fotobleichung (d.h. der Verlust der Fluoreszenz eines durch Licht angeregten Moleküls), der Reproduktionen von Händen auf großen Pflanzenblättern entstehen lässt.



Abb 1. Almudena Romero, *The Pigment Change, Family Album, Carle*, 2021, Brunnenkresse-Samen auf Leinwand (© Almudena Romero. BMW Residency).

Die Französin Léa Habourdin (*1985) sammelt Pflanzen, um ihre *images-forêts* oder Anthotypien (Abdrücke von Blumen) zu produzieren. Sie zermahlt Blumen, um das Chlorophyll zu extrahieren, mit dem sie, nachdem es in Form von Saft auf Aquarellpapier aufgetragen und mehrere Stunden oder sogar Tage in der Sonne gelegen hat, die von ihr zuvor fotografierten Waldbilder auf Transparenzen abbildet (Abb. 2). Dabei können die Aufnahmen durch die Reaktion des Chlorophylls auf das Licht völlig weiß werden. Doch nicht allein das, was der Bildträger offenbart – Porträts, Hände, Wälder –, kann ausbleichen. Angesichts dieser Kunstwerke scheint auch etwas von einem alten Traum der Menschheit zu verblassen oder zu verschwinden.

Dieser alte Traum ist der Glaube an Bilder, die nicht von Menschenhand geschaffen wurden. Die Diskurse über die ersten Fotografen lassen diesen Glauben an die Entstehung von Bildern wieder neu



Abb 2. Léa Habourdin, *Images-forêts: des mondes en extension*, 2021, Serigrafie auf Velourspapier, auf Ton gebundene und aus Färberknöterich gewonnene Indigopigmente, 70 x 100 cm (© Adagp, Paris, 2023).

aufleben, schreiben ihn aber der Natur zu. Die Werke von Habourdin und Romero verkörpern das Nachleben dieses ursprünglichen Zusammenhangs zwischen Fotografie und Natur. Da das Wort ‚Natur‘ jedoch nicht mehr dieselben Konnotatio-

nen wie im 19. Jahrhundert hat, verunsichern diese zeitgenössischen Bilder und kehren die traditionellen Werte der Fotografie um.

Die Bedeutung von Natur bei den ersten Fotografen

Um diese Bilder besser zu verstehen, müssen wir zunächst zu den Ursprüngen dieses alten Traums zurückkehren, als die Verbindung zwischen Fotografie und Natur entstand. Im Jahr 1839 wurden auf beiden Seiten des Ärmelkanals die ersten fotografischen Verfahren öffentlich gemacht.¹ Trotz der unterschiedlichen Techniken und nationalen Kontexten – die Daguerreotypie in Frankreich, die Kalotypie in England – betonen die öffentlichen Darstellungen dieser beiden Erfindungen das Geheimnis der Fotografie als einer meist kontaktlosen Darstellung, die sich dem Abbilden von Licht und Natur verschrieben hat. Das liegt zweifellos auch an der Ausbildung oder künstlerischen Herkunft der beteiligten Personen.

Louis Daguerre, der die Arbeiten von Joseph Nicéphore Niépce perfektionierte, um die Daguerreotype zu entwickeln, war zuvor Maler und Dekorateur in der Oper. Besonders bekannt war er für seine Panoramen, jene riesigen, in einer Rotunde aufgehängten 360°-Gemälde, die dem Zuschauer dank eines geschickten Lichtspiels das Gefühl gaben, in eine Landschaft einzutauchen. Ebenfalls vor einem Landschaftsprospekt kam offenbar auch William Fox Talbot die Idee für seine fotografische Forschung. Glaubt man seinem nahezu mythologischen Bericht *The Pencil of Nature* von 1844, versuchte er bereits elf Jahre zuvor am Ufer des Comer Sees mit einem Zeichenstift, den er selbst als „unehrenhaft“ bezeichnete, jene Landschaft auf ein Blatt Papier zu übertragen, die ihm die auf seinen Spaziergängen mitgeführte Camera obscura zeigte. Nun war es aber für jemanden wie ihn, der nicht zeichnen konnte, unmöglich, eine Ansicht auf diese Weise festzuhalten. So rief Talbot mit etwas dandyhafter Pose, die uns daran erinnert, dass fotografische Techniken nicht zuerst von Berufswissenschaftlern, sondern von „impulsiven Erfindern“² entwickelt wurden, aus: „Wie charmant wäre es doch, ließen sich diese natürlichen Bilder von selbst auf dem Papier dauerhaft einprägen und fixieren.“³ (Abb. 3)

Die ‚natürliche Magie‘ der neuartigen Bilder

Während Presseartikel und Korrespondenzen zwischen Wissenschaftlern ab 1839 besonders reich an technischen Details, insbesondere in Bezug auf die Daguerreotypie, sind, haben die veröffentlichten Schriften der Erfinder einen deutlich ideelleren, ja idealistischen Charakter und betonen, dass nun endlich ein alter Traum der Menschheit Wirklichkeit geworden sei: nämlich die Natur durch Licht einzufangen und sich selbst reproduzieren zu lassen. In einer aus dem Jahr 1829 stammenden Notiz erklärt zum Beispiel Niépce die Entdeckung der Heliographie (sprich: das Zeichnen mit der Sonne) folgendermaßen: „[Sie] besteht darin: auf freiwillige⁴ Art (spontanem), durch die Einwirkung des Lichts in der Camera obscura Bilder [...] zu erzeugen.“⁵ 1838 schloss Daguerre den Handzettel, den er zu Werbezwecken zu seiner Erfindung verfasst hatte, mit dem Hinweis, dass seine Methode „kein Instrument [ist], das zum Zeichnen der Natur dient, sondern ein chemisches und physikalisches Verfahren, das sie in die Lage versetzt, sich von selbst zu reproduzieren.“⁶ Talbot seinerseits bezeichnet seine Erfindung gegenüber dem Herausgeber der *Literary Gazette* als „die Kunst des fotogenischen Zeichnens, oder des Formens von Schilderungen und Bildern natürlicher Gegenstände mittels Sonnenlichtes“.⁷ In den einführenden Bemerkungen zu seinem Buch *The Pencil of Nature* präzisiert der Autor weiter, dass der Abdruck der darin enthaltenen Bildtafeln „der Hand der Natur“ zu verdanken sei.⁸

Von der bereits erwähnten Heliografie bis zur Fotografie (sprich: dem Schreiben mit Licht) über Talbots *Sun Pictures in Scotland*, die 1845 veröffentlicht wurden, bis zur Physiotypie (Naturselbstdruck), die wenig Erfolg hatte, hat also die Wortbildung für fotografische Techniken einen gemeinsamen, der Natur verbundenen Ursprung. Nicht selten geht ihre Erwähnung in Wörterbüchern den eigentlichen technischen Erfindungen voraus.

Die alte Traum der Menschheit reicht jedoch noch weiter zurück, und alle Diskurse über natürliche Bilder, die ohne Technik und Kunst geschaffen wurden, schreiben die Fotografie in die

lange Genealogie der nicht von Menschenhand gemachten Bilder ein, die die Griechen als *Acheiro-poeta* bezeichneten. Neben Schatten und Reflexionen, die in unserem Alltag allgegenwärtig sind, finden sich Reliquien wie das Christusbild von Edessa, das Schweißtuch der Veronika oder das Turiner Grabtuch, auf denen das Gesicht und der Körper Christi ihre Spuren hinterlassen haben und die damit paradoxausweise zu Idealbildern wurden.⁹ Als die Fotografen 1896, also zu einem recht späten Zeitpunkt, eine Schutzpatronin suchten, wandten sie sich der heiligen Veronika zu, da „sie, wenn sie das Bild Jesu auf einem Tuch zeigt, einen Abdruck darbietet, der der Fotografie ähnelt, lange bevor diese tatsächlich ‚erfunden‘ wurde.“¹⁰ Dies dürfte einer der Gründe sein, warum die Diskurse über die aufkommende Fotografie oft ein Hauch von „natürlicher Magie“¹¹ (Talbot) umweht.

Dieser magische Hauch gibt Aufschluss über die Aura, die vor fotografischen Bildern wahrgenommen werden kann und von denen der deutsche Philosoph Walter Benjamin sagte: „[...] sie saugen die Aura aus der Wirklichkeit wie Wasser aus einem sinkenden Schiff.“¹² Und er fährt fort mit einer eingehenden Definition der Aura: „Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“¹³ Es sind unzählige Exegesen über diesen Satz verfasst worden. In unserem Zusammenhang ist vor allem das folgende Zitat von Interesse, da die Beispiele, die Benjamin dort für die Aura des Realen anführt, explizit die Natur betreffen, was wiederum ein Zeichen für ihre alte Verbindung mit der Fotografie ist. „An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Entscheidung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“¹⁴ Und genau das, dieser Augenblick oder diese Stunde (die Belichtungszeit einer Daguerreotypie kann über eine halbe Stunde betragen) ist es, was die frühen fotografischen Bilder zu erfassen und zu bewahren suchten (Abb. 4).

Es hatte ebenso technische wie rhetorische und epistemologische Gründe, dass sich die Fotografie zunächst der Landschaft (der Natur im Großen) oder der Botanik (der Natur im Kleinen)

widmete. Insbesondere das Festhalten von Bewegung war eine Schwierigkeit. Entgegen dem, was ein Teil der Geschichtsschreibung behauptet, war das erste Fotobuch nicht das von Talbot im Jahr 1844, sondern jenes von Anna Atkins, einer britischen Botanikerin, die in *Photographs of British Algae* (1843) Zyanotypien von Algen zeigte.¹⁵ Auch Daguerre, der mit der Erfindung der Daguerreotypie den Aufstieg des Porträts als Genre entscheidend vorantrieb, erwähnt noch in seinem Manual von 1838 nur Landschaftsaufnahmen: „[... so] wird man in wenigen Minuten die detailliertesten Ansichten, die malerischsten Schauplätze aufnehmen können.“¹⁶ Politischer ist hingegen die Rede von Dominique François Jean Arago vor der französischen Abgeordnetenkammer, in der dieser die potentielle Bedeutung der Daguerreotypie zur genauen und schnellen Reproduktion von archäologischen, altägyptischen Artefakten sowie bei der Dokumentation historischer Denkmäler in Frankreich herausstellt.¹⁷ Was Talbot betrifft, so ist seine Sicht auf das Kulturerbe und die Natur weniger institutionell; sie ist vielmehr die eines Grundbesitzers, der daran interessiert ist, das Bild seines Herbariums oder seines Hauses auf dem Lande festzuhalten. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die Aufnahmen von Lacock Abbey, von der er stolz und fälschlicherweise behauptet,¹⁸ dass „dieses Gebäude das erste [war], von dem je bekannt wurde, sein eigenes Bild gezeichnet zu haben.“¹⁹

Die Verbindung von Natur und Fotografie gab jedoch auch Anlass für Kritik. Die Landschaftsmaler sorgten sich über den Siegeszug der neuen Technik oder verachteten sie. Baudelaire verspottete die „neuen Sonnenanbeter“, die glauben, dass „auch die Industrie, die uns eine identische Kopie der Natur gibt, [...] den Rang absoluter Kunst [hat]“.²⁰ Er erkannte der Fotografie nur einen Wert für Wissenschaft, Gedächtnis und Kulturerbe zu, wobei man unbedingt verhindern müsse, dass sie sich „auf die Domäne des Geistes und der Phantasie“ ausweite, die der Kunst vorbehalten sein sollte.²¹

Vegetabile Bilder, dialektische Bilder

Die Anfänge der Fotografie bilden, um die Worte Benjamins aufzugreifen, ein „Optisch-Unbewusstes“,²² mit dem die Werke Romeros und Habourdins



Abb 3. William Fox Talbot, *The Bridge of Orleans*, 14. Juni 1843, Bildtafel XII aus: *The Pencil of Nature* (1844), Abzug auf Salzpapier nach Papiernegativ, 15,2 × 20,3 cm, New York, Metropolitan Museum (© Metropolitan Museum, New York).



Abb 4. Southwick and Hawes, *Portrait de George Peter Alexander Healy*, 1845-1861, Daguerreotypie, 8 × 7 cm, Boston, Museum of Fine Arts (© Museum of Fine Arts, Boston).

beladen sind. Die vegetabilen Bilder der beiden Künstlerinnen, die das alte Gefüge zwischen Fotografie und Natur aufgreifen, stellen vor allem den Begriff der Natur in Frage. Aber auch die technischen Ursprünge der Fotografie dienen als Inspiration: Romero gibt an, „sich in einem fast primitiven Verständnis“²³ auf das Medium einzulassen. Habourdin wiederum fertigt Anthotypien an und bedient sich damit eines Verfahrens, das Mary Somerville im Jahr 1842 entwickelte.

Allerdings sprechen wir heute nicht mehr über die Natur wie vor zweihundert Jahren. Die Vorstellung einer „mechanischen Natur, die es dank Wissenschaft und Technik zu beherrschen gilt und die vor allem auch als nicht zum Menschen gehörend dargestellt ist“,²⁴ wurde allmählich verdrängt zugunsten des inklusiveren und weniger dualistischen Konzepts des *vivant*, des Lebendigen.²⁵ Dies genau verkörpern die Bilder von Romero und Habourdin, in denen die klassischen Werte der Fotografie umgekehrt werden: Es sind lebendige Kunstwerke, die ihre eigene Erinnerung schreiben. Sie übertragen Bedeutung, indem sie die wechselnden Zustände des Landschaftsbilds, mit denen sich bereits viele Maler und Fotografen beschäftigt haben, durchlaufen. Die lebendige Qualität dieser Bilder lenkt vom scheinbar ausschließlich reproduzierenden Charakter der Fotografie ab.²⁶ Das projizierte Rasterbild in Form eines Negativs oder eines Transparents mag vervielfältigbar sein, die Werkgenese bei Romero und Habourdin – das Keimen der Brunnenkresse-Samen oder

die Reaktion des Chlorophylls auf das Tageslicht – ist aber wie alles Lebendige einzigartig (Abb. 5).

In den Bildern wird zudem der ökologische, ja antikapitalistische Diskurs ihrer Schöpferinnen deutlich. Habourdin hat zunächst die frugale Welt der Überlebenskünstler untersucht, bevor sie sich den Urwäldern, den unberührten Orten unserer Erde, zuwandte. In diese begleitet sie die wenigen Wissenschaftler, die dort Messungen vornehmen. Romero wiederum macht sich Gedanken, wie eine ökologisch nachhaltige Fotografie aussehen könnte – losgelöst von kommerziellen Logiken der Ausbeutung und der Verschmutzung, die beide der analogen wie digitalen Fotografie durch die Verwendung von Metallen und Mineralien in Geräten sowie den Einsatz von Chemikalien beim Erstellen von Abzügen eigen sind. „Können wir es uns leisten, dass die Fotos sich nicht zersetzen?“, fragt sie und schlägt stattdessen „lebende und im Verschwinden begriffene Fotografien vor, die frei von giftigen Chemikalien, Kunststoffen und Mineralien sind und nur für kurze Zeit existieren.“²⁷ Hier wird deutlich, dass die Wahl alter und natürlicher Drucktechniken für Habourdin und Romero nicht allein künstlerischen Ambitionen entspringt, sondern vielmehr auf der Vereinbarkeit von ökologiekritischem Denken und einem Verfahren beruht, das diesem in ethischer wie ästhetischer Hinsicht am besten Gestalt verleiht.

Das Bewusstsein, vergängliche Bilder zu produzieren, kehrt die historische Logik der



Abb 5. Almudena Romero, *The Pigment Change, Leaf Print*, 2020, Druck auf Pflanzenblatt (© Almudena Romero).

Fotografie um, die auf dem Dictum von Aufnehmen und Fixieren beruht. Natürlich variierten die ersten fotografischen Bilder, die unter handwerklichen Bedingungen mit noch nicht ausgereiften Techniken hergestellt wurden, von Abzug zu Abzug. Talbot entschuldigte sich bei seinen Lesern, und Jules Janin schrieb über die Daguerreotypie, dass „keine dieser Darstellung[en], nach demselben Verfahren vollzogen, der vorher gegangenen [gleicht].“²⁸ Auch verändern sich diese alten Abzüge mit der Zeit – man spricht von Rotstich oder Vergilbung, wie bei welkender Brunnenkresse. Dennoch kommt Benjamin nahezu hundert Jahre nach der ‚Erfindung‘ der Fotografie zu dem Schluss: „Alles an diesen frühen Bildern war angelegt zu dauern.“²⁹

Was genau ist allerdings die ‚Dauer‘ von auf Pflanzenbasis entstandenen Bildern? Es ist gewiss nicht, wie wir erfahren haben, ihre konservatorische Langlebigkeit im Sinne ‚traditioneller‘

Formen von Fotografie, sondern es ist eine ganz andere Dauer, eine singuläre Zeit. Einerseits ist es die Zeit, die Habourdin benötigt, um die Färbepläne zu suchen, zu beobachten, zu benennen und zu pflücken, ohne dabei zwischen Wild- oder Unkraut und Nutzpflanzen für ihre Anthotypien zu unterscheiden: eine lange Dauer. Andererseits ist es die Beobachtungszeit dieser vergänglichen Bilder, die die Künstlerin hinter einem zu hebenden Vorhang schützt, und uns, die Betrachtenden, die Verantwortung für einen Blick lässt, der umso mehr zerstört, je intensiver er wird: eine kurze Dauer. Eine spezifische Zeit, in der also die lange Dauer der Vorbereitung und ‚Entwicklung‘ jene der Malerei nachspielt, in der aber das Augenblickliche der ursprünglichen Aufnahme – ein Wald, eine Hand, ein Gesicht – mit dem kurzen und erzwungenen Augenblick seiner Beobachtung zusammenfällt. Insgesamt eine dialektische Zeit, die vielleicht weniger eine Inversion als eine Involution im Hinblick auf die Geschichte der Fotografie ist.

Aus dem Französischen von
Beate Susanne Hanen

Endnoten

1. Für zusätzliche Informationen und Dokumente zu diesem Thema siehe François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris 2012 sowie Steffen Siegel, *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn 2014.
2. Die Bezeichnung stammt von Jules Janin, dem Autor von *Die Beschreibung des Daguerreotype*, im August 1839, abgedruckt in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 241.
3. William Fox Talbot, *Brève esquisse historique de l'invention de l'art photographique*, in: *Le crayon de la nature*, Paris 2014, S. 23.
4. Niépce unterstreicht hier die Bedeutung des Wortes „freiwillig“. In: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 288.
5. Ebd.
6. Ebd., S. 40.
7. Ebd., S. 111.
8. William Fox Talbot, *Remarques liminaires*, in: *Le crayon de la nature*, Paris 2014, S. 22.
9. François Leclercle, *De la relique à l'image: la promotion du Saint Suaire de Turin*, in: *Symboles de la Renaissance III*, hg. v. Daniel Arasse u.a., Paris 1990, S. 95–112.
10. Daniel Grojnowski, *Véronique, patronne des photographes*, in: *Études*, Bd. 416 (H. 3), 2012, S. 367–376.
11. William Fox Tablot, *Fotogenisches Zeichnen. An den Herausgeber der Literary Gazette*, 2. Februar 1839, in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 111.

12. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* [1931], Berlin 2023, S. 36.
13. Ebd.
14. Ebd.
15. *Science/Fiction, Une non-histoire des plantes*, hg. v. Victoria Aresheva und Clothilde Morette, Leipzig 2024, S. 72. Siehe in diesem Zusammenhang auch den Roman über Anna Atkins von Simone Scharbert, mit dem sie ihre Reihe weiblicher Biografien fortsetzt. Simone Scharbert, *Für Anna. Eine Belichtung*, Berlin 2025.
16. Louis Jacques Mandé Daguerre, *Daguerréotype, Handzettel, wohl zweite Hälfte 1838*, in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 39.
17. Siehe Dominique François Jean Arago, *Fixierung der Bilder, die sich im Brennpunkt einer Camera obscura formen, Protokoll der Sitzung vom 7. Januar 1839, Académie des Sciences*, in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 53.
18. „Tatsächlich hatte bereits Nicéphore Niépce den Innenhof seines Hauses in Le Gras aufgenommen; und zwar beinahe ein ganzes Jahrzehnt vor Talbot.“ Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 119.
19. William Henry Fox Talbot, *Ein Bericht über die Kunst der fotogenischen Zeichnung, oder: Das Verfahren, durch das natürliche Gegenstände dazu gebracht werden, sich selbst ohne Zutun des Zeichenstiftes eines Künstlers abzubilden (basierend auf einem Bericht, verlesen am 31. Januar 1839 vor der Royal Society, London)*, in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 131.
20. Charles Baudelaire, *Die Fotografie und das moderne Publikum (aus dem Salon von 1859)*, in: *Theorie der Fotografie*, hg. v. Wolfgang Kemp, München 1980, Bd. 1, S. 110–113, Zitat S. 110.
21. Ebd., S. 112.
22. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Berlin 2010, S. 62.
23. Wortlaut Almudena Romero bei der Präsentation ihres *Pigment Project* während der Rencontres d'Arles 2021 (5. Juli).
24. Catherine Larrère, *La nature est morte, vive le vivant*, in: *Sésame*, Bd. 11 (H. 1), 2022, S. 48–50.
25. Hierzu äußerte sich der Philosoph Baptiste Morizot in dem Artikel *Le "vivant" n'est pas un slogan, c'est une carte pour s'orienter*, der am 22. September 2021 in der Zeitung *Le Monde* erschien, folgendermaßen: „Es ist ein Konzept, das die Betonung auf unsere Interdependenzen legt und es ermöglicht, zum Wohle unserer Beziehungen zu den Ökosystemen zu arbeiten, ohne die Interessen der Menschen und die der ‚Natur‘ von vornherein und immer gegeneinander auszuspielen.“
26. Léa Habourdin, spezialisiert auf Druckgrafik und Multiples, hat ihre *images-forêts* in Serigräfen festgehalten, die jedoch in sehr geringer Auflagenzahl erscheinen. Aufgrund ihrer monochromen Farbigkeit und Körnung wirken diese Arbeiten wie verschleiert.
27. Wortlaut Almudena Romero bei der Präsentation ihres *Pigment Project* während der Rencontres d'Arles 2021 (5. Juli). Siehe die Webseite der Künstlerin: <https://www.almudenaromero.co.uk/>.
28. Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 70.
29. Benjamin 2023, *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 22.

Autor

Hugo Martin ist Kunsthistoriker und Dozent an der École nationale supérieure de création industrielle (Ensci-Les Ateliers, Paris). In der Tradition der Anthropologie der Bilder konzentriert sich seine Forschung auf die sinnliche Erkenntnis, auf die von Affekten, Formen und Gesten getragenen Kenntnisse. Seine Arbeiten zu diesem Thema wurden in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht und umfassen unter anderem die Anthropologie von Nastassja Martin (*Critique*, Nr. 918), die *Histoire des sensibilités* von Hervé Mazurel (*Critique*, Nr. 931), die Gesten der Arbeit bei Chardin und Chaplin (*Images du travail, travail des images*, Nr. 18), das politische Kino von Florence Lazar (*Les Cahiers de l'École de Blois*, Nr. 22) und die Dichte als ästhetische Eigenschaft (*Nouvelle Revue d'esthétique*, Nr. 33).

Titel

Hugo Martin, „*Die Natur in die Lage versetzen, sich von selbst zu reproduzieren*“. Die Paradoxa der Fotografie als natürliche Technik, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 23–28, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113769>.