

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Rubrik: Collaborations Franz Gertsch, Thomas Ruff

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

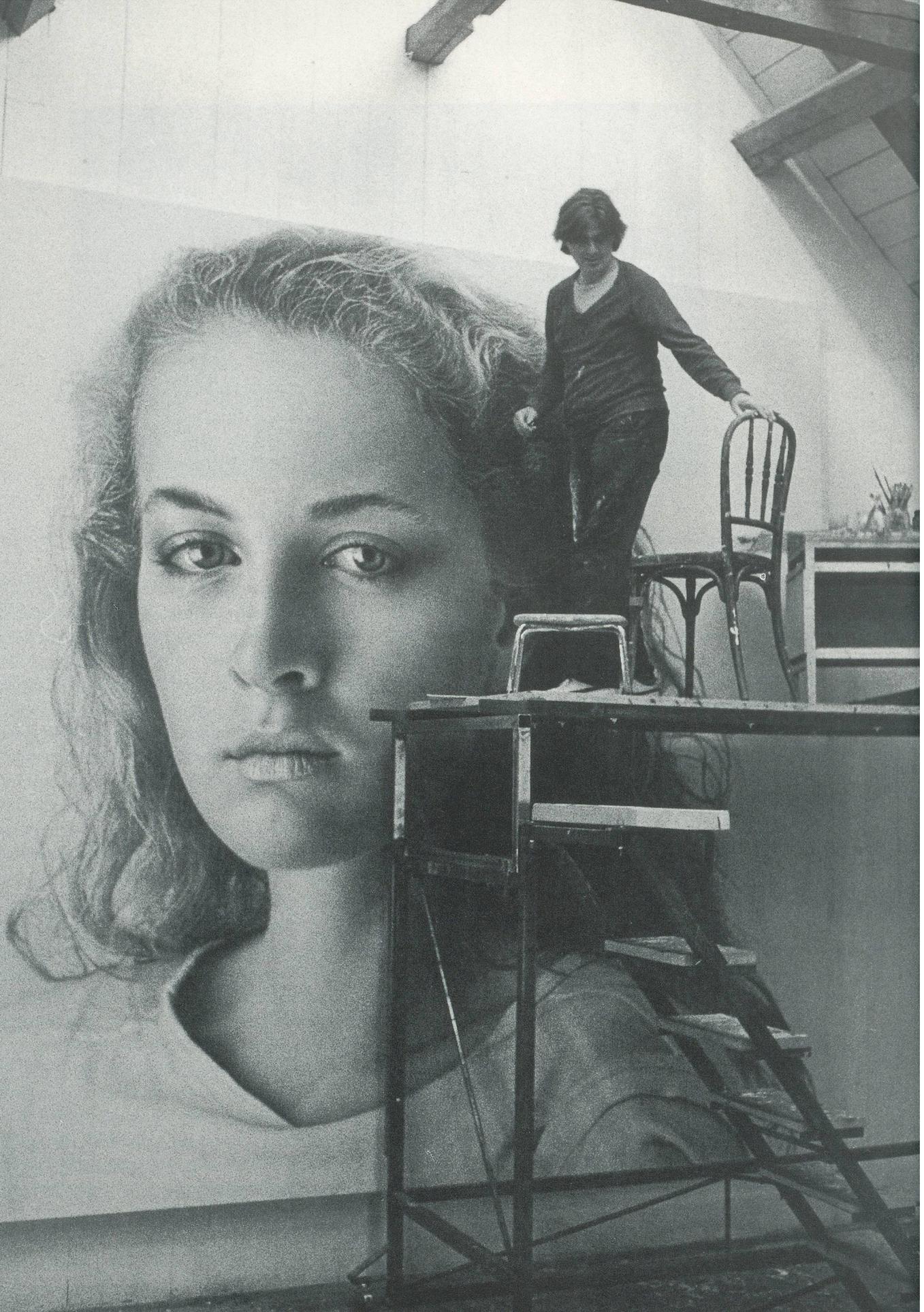
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

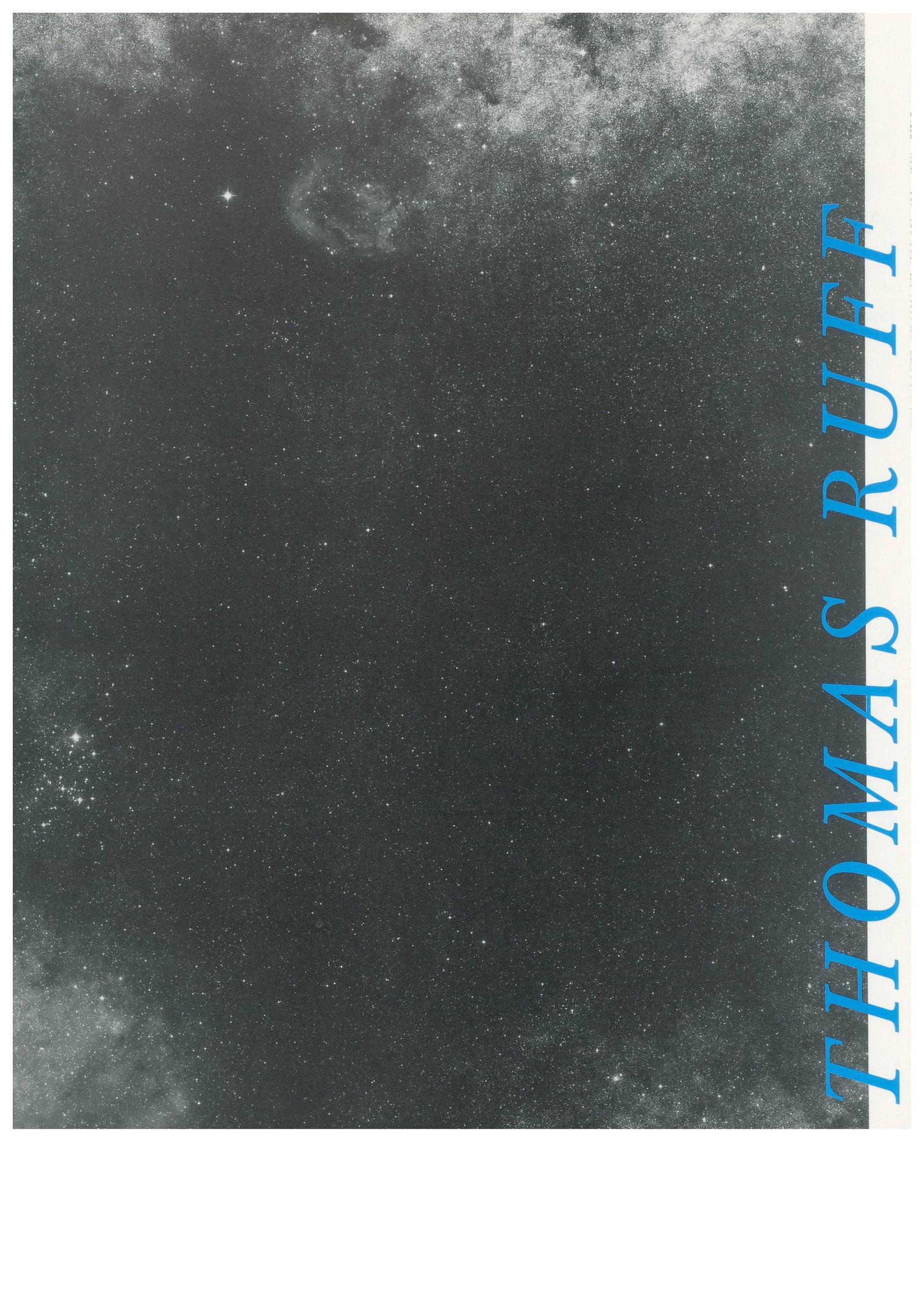
Download PDF: 28.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FRANZ GERTSCH MIT WITTH JOHANA I, 1983.

FRANZ GERTSCH



The background of the entire page is a deep, dark blue-black space filled with numerous small, bright white stars. In the upper right portion of the image, there is a large, diffuse, and glowing nebula with a complex, filamentary structure. The overall effect is that of a vast, star-filled galaxy or a deep field of stars.

THOMAS RUFF

WIRKLICHE, MONOCHROME BILDER – ZU DEN MONUMENTALEN HOLZSCHNITTEN VON FRANZ GERTSCH

Zweierlei Betrachtungsebenen durchdringen sich in den grossformatigen Holzschnitten des Franz Gertsch: die der monochromen Farbfläche und die des photographisch genauen Abbildes. Zwei Sehweisen also, die sich prinzipiell ausschliessen, sind in diesen Arbeiten gleichberechtigt angelegt und fordern zum Dialog zwischen unterschiedlichen Gestaltungs- und Bildvorstellungen heraus.

Rastet der Blick beim «Bild» ein, wird er von der Darstellung, vom Abbild gefesselt; dann wird er konsequenterweise immer weiter in die Details vordringen, aus denen sich das Bild konstituiert. Die Betrachtung der Arbeiten als monochrome Farbflächen ergibt sich hingegen aus der Zusammenschau mehrerer Bilder, die in einer bestimmten, festgelegten Folge von Farben und Helligkeitsabstufungen angelegt sind. Detail und Ordnung, Ausschnitt und Reihe, Holzschnitt und Druck, aber auch Körper und Fläche, Konkretion und Abstraktion, aus diesen Spannungen bauen sich die monumentalen Holzschnitte von Franz Gertsch auf. Sie

behandeln darin implizit aktuelle Positionen des Bildens und deuten eine Überwindung fundamentaler Kluften an. Die Aufspaltung der Bildprinzipien in den 10er Jahren unseres Jahrhunderts führte zu getrennten Wegen der unterschiedlichen Bildmethoden. Expression, Abstraktion, Surreales und Dadaistisches entfalteteten ihre Möglichkeiten ebenso wie der extreme Realismus. Die Erfahrung und Auseinandersetzung mit der Photographie, ihrer abbildenden Dimension spielen hier eine wesentliche Rolle, aber auch die fundamentale Einsicht in die Diskontinuität, die Fragmentierung und die Unanschaulichkeit des «Realen», welche die Naturwissenschaften und die Technik durch ihre Erkenntnisse mit sich brachten. In der Folge von Einstein und Rutherford, aber auch von Lilienthal wird das Kontinuum geschlossener statischer Räume und unmittelbarer Erfahrungen aufgegeben zugunsten einer unanschaulichen, abstrakten, aber beweisbaren und funktionierenden Realität. Die Folge der unterschiedlichen Wege des Bildes ist bekannt. Es handelt sich prinzipiell um Fächerungen primär verwobener Zustände.

Realismen in der bildenden Kunst bleiben kontinuierlich erhalten, seien es die Readymades von

HELMUT FRIEDEL ist Direktor des Lenbachhaus in München, wo vom 3.7.–1.9.91 eine Franz Gertsch-Ausstellung stattfindet.



ATELIER VON FRANZ GERTSCH MIT CHRISTINA, 1983/

FRANZ GERTSCH'S STUDIO WITH CHRISTINA, 1983. (PHOTO: BALTHASAR BURKHARD)

Marcel Duchamp über den Nouveau Réalisme eines Arman oder Spoerri bis zu Joseph Beuys' Assemblagen und Warhols BRILLO-BOXES oder in der Einbeziehung der Photographie als Bildvorlage bei den Malern von der neuen Sachlichkeit, wie zum Beispiel Christian Schad, bis zur Pop Art oder genauer bis zu den Künstlern, die heute ohne den medialen Umweg photographische Bilder präsentieren. Ein Christian Schad wendet in seiner Malerei ein Höchstmass an gegenstandsorientierter Detailtreue an, während er in seiner photographischen Arbeit durch die Unmittelbarkeit des Photogramms den Gegenstand sich selbst abbilden lässt, was einen grösseren Grad an Abstraktion des Bildes zeitigt als die Malerei.

Die Verwendung der Photographie als Bildvorlage, unmittelbar im Siebdruck übertragen etwa bei Warhol oder projiziert auf die Leinwand, hat auch Franz Gertsch in seiner Malerei bis zum Beginn der 80er Jahre eingesetzt. Auch heute geht Gertsch von photographischen Aufnahmen aus. Er sucht und entwickelt selbst seine Motive, die klassischen Bildthemen Portrait und Landschaft, und erobert sich zunächst durch die photographische Aufnahme eine Sicherung des Gegenstandes. Das grossformatige Diapositiv garantiert die maximale Schärfe des

Abbildes, das Gertsch auf die Holztafel projiziert. Mit dieser Tafel sind die Masse, wie auch indirekt das Material seiner Bilder angelegt. In der Grössenentfaltung setzt Gertsch auf Monumentalität in den Portraits, aber auf Verkleinerung in den Naturausschnitten. Gesicht und Landschaft werden vergleichbar und einander um so ähnlicher, je näher der Standpunkt des Betrachters an das Bild heranrückt.

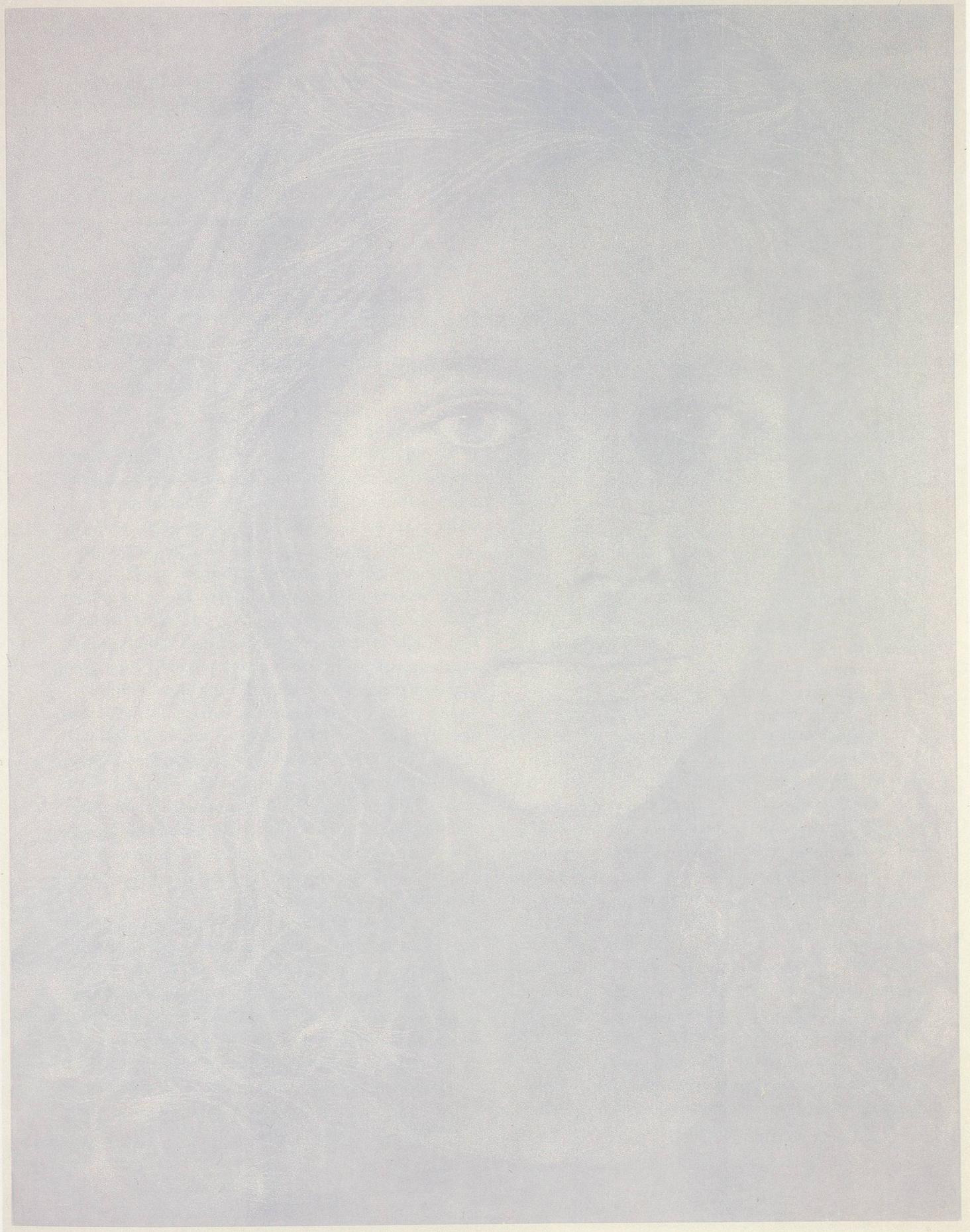
Die Entscheidung von Franz Gertsch, seit 1986 seine Bilder über den Holzschnitt zu entwickeln, schafft eine Trennschicht zwischen photographischer Aufnahme, ihrer Projektion und dem endgültigen Bild. Gertsch bearbeitet am Holzstock nicht unmittelbar das Bild, sondern dessen Matrix. Die Sperrigkeit, Spröde und Härte des Holzes stellen weitere Anforderungen an das Bilden, das dadurch verlangsamt und in entsprechendem Mass auch anstrengender wird. Franz Gertsch überträgt also die Lichtstrahlen seiner Bildprojektionen punktwise durch Aushub aus der glatten Holzplatte, die er aus Gründen der Übersichtlichkeit blau eingefärbt hat. Jedem Lichtpunkt, das heisst jeder «Fehlstelle» des Diapositives, entspricht virtuell ein Aushub aus dem Holz. Das bedeutet, gedruckt werden später nur die Schattenelemente des Bildes, während die lichten

Partien in der Farbe des Papiers erscheinen. Während des Arbeitsprozesses dient die Projektion der Kontrolle, der Standortbestimmung und Orientierung im Bild; während der konkreten Arbeit des Ausstechens und Schneidens im Holz aber muss der Künstler sich aus der Erinnerung auf der einfarbigen Fläche der Platte zurechtfinden.

Der Prozess des «Lichtbildens» auf dem Holzstock führt hin zum Problem des Bildes selbst. Während der Holzschnitt gewöhnlich die Konturen eines Gegenstandes umreißt, bleibt Gertsch bei einer gleichmässigen Verteilung von positiven und negativen Anteilen in seinen Bildflächen. Dennoch möchte er seine Methode keinesfalls als Holzstich verstanden wissen, vielmehr sieht er die stehenden Grate, da sie später seine Farbe aufnehmen und abdrucken, als die das Bild konstituierenden Elemente an. Hieraus spricht deutlich der Maler, der während der «trockenen» Arbeit am Holz stets die Farbe als Ziel vor Augen hat. Aus der Nähe betrachtet entwickelt Gertsch eine Struktur aus millimetergrossen Ausübungen, die in dichter Folge in der homogenen Fläche stehen. Im Detail betrachtet ergibt sich ein klares Verhältnis von nebeneinanderliegenden hellen und dunklen Flächen. Aus der Entfernung hingegen, und diese fordert die Grösse seiner Holzschnitte unweigerlich heraus, verdichten sich die einzelnen «Lichtpunkte» zu Helligkeiten, die in Kontrast zu den farbigen, dunkleren Partien als Beleuchtungen des Gegenstandes gesehen werden. So wird aus dem flächigen Nebeneinander der ins Holz geschnittenen Struktur ein körperhaft plastisch erscheinendes Hintereinander des Bildes. Der Gegenstand, obschon nicht wirklich, da die Köpfe enorm vergrössert sind, erscheint dennoch körperlich real. Bei aller Psychologisierung des Blickes und Individualität der Person erscheint diese doch soweit anonym, dass dem Betrachter nicht einmal die Gewissheit bleibt, ob die Vorlage zu diesem Bild ein realer Mensch oder gar eine Skulptur gewesen ist. Die Wahl der Farbe spielt eine zusätzliche Dimension bei der Lösung des Motivs von der Realität. Der Gegenstand erscheint im Kontrast zwischen Druck- und Papierfarbe plastisch. Dies lässt sich besonders gut an der ersten Folge von NATASCHA IV (1987/88) beobachten. Durch Reduktion der Helligkeitsdifferenz wird die Plastizität des

Gegenübers zu einer unfassbaren Erscheinung. Man erkennt dies am deutlichsten in der Arbeit DOMINIQUE (1988). Wird also im einen Fall trotz gleicher Gestaltungsprinzipien ein reales körperhaftes Gefühl unmittelbar angesprochen, so vermittelt im anderen Beispiel das Bild ein Erlebnis von unwirklicher Erscheinung. Gertsch hat seine «Gesichtslandschaften», in denen er Schönheit ohne individuelle «biographische» Aspekte darstellt, verlassen und sich seit 1988/89 zunächst einem Gartenausschnitt, 1990 dann in CIMA DEL MAR einer Küstensituation und 1991 in «Schwarzwasser» einer stillen Wasserfläche zugewandt. Dabei ist die zwingende Notwendigkeit des Bildes, die in einem Gesicht weitgehend gegeben ist, einer zunehmenden Freiheit des Gegenstandes gewichen. Steine, Wolken und Wellen sind Körper, die in ihrer Beliebigkeit, ihrer Ausdehnung und Formung ein gesteigertes Mass an Potentialität besitzen. Indem Wolken und Wellen ihren Zustand ständig ändern und auflösen, zeigen sie eine nicht bloss beliebige, sondern auch eine nur momentane körperhafte Stabilität. Obschon etwas abgebildet ist, wird es so gezeigt, dass es auch anders sein könnte. Der Bildgegenstand drängt somit hin zum Ungegenständlichen und nähert sich damit dem rein malerischen Prinzip dieser Arbeiten. Waren die Gesichter anonyme Schönheiten, so entfalten sich die Landschaften zunehmend zu unräumlichen Situationen, die entfernt an Dantes Schilderungen des Inferno erinnern könnten.

Während nach langer und überlegter Motivsuche die Aufnahme nur eine Frage des Momentes darstellt, gestaltet sich die Bild-Erarbeitung als monatelanger, mühevoller Prozess. Gertsch arbeitet mit einem einzigen Werkzeug «unbestechlich» an der nur wenig strukturierten Holzplatte. Er baut ein zeichnerisches System durch Hell-Dunkel-Kontraste auf. Nach mehr als halbjähriger Arbeit mit dem Eisen im Holz folgt die «Malerei» in einer raschen Folge von farbigen Abzügen dieser Platte. Auch hier geht Gertsch äusserst umsichtig und planvoll vor. Er fertigt keine Auflagedrucke eines Holzschnittes, wie dies bei gewöhnlichen Verfahren üblich wäre, sondern konzentriert seine Arbeit auf eine streng festgelegte Folge von Farben. Während bei NATASCHA I-III noch mehrere Drucke von einer Farbe entstan-





FRANZ GERTSCH AN DER ARBEIT AN NATASCHA IV/
WORKING ON NATASCHA IV, 1987. (PHOTO: Balthasar Burkhard)

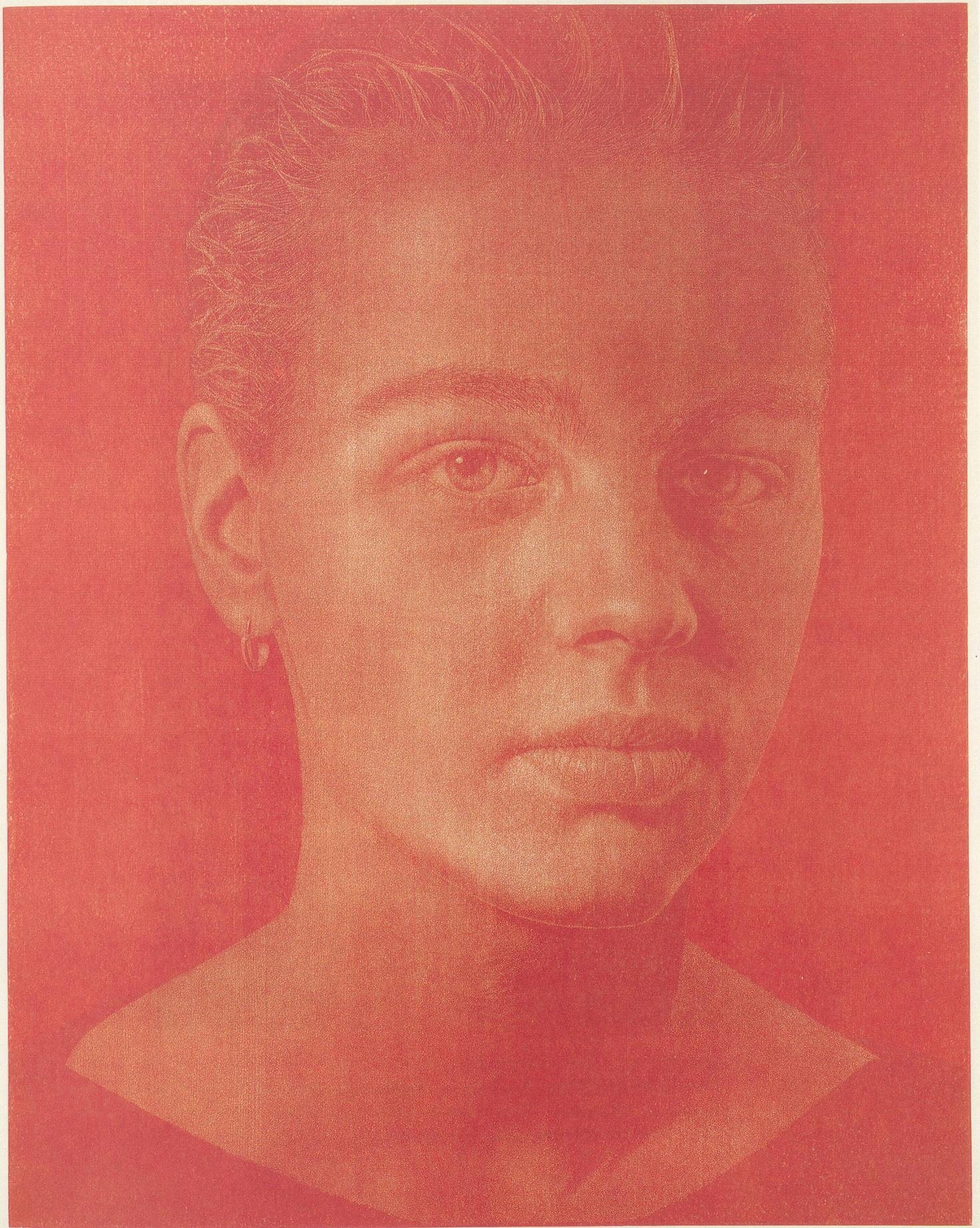
den, verfolgt Franz Gertsch bei NATASCHA IV in drei Serien unterschiedliche Gestaltungsprinzipien: eine Folge von acht Blättern aus dem Farbkreis von Gelb über Orange, Rot, Weinrot, Violett, Blau, Türkis bis Grün; darauf eine weitere Serie von sieben Blättern in Blau, von hell nach dunkel, und schliesslich eine Reihe von drei Blättern, Rot-Hellblau-Rot. Damit wird deutlich, dass nicht das einzelne Blatt den Bildgedanken wiedergibt, sondern erst die Akkumulation durch mehrere Facetten des Ähnlichen. Diesen Weg der Serien beschreitet Gertsch konsequent in DOMINIQUE von 1988 und in RÜSCHEGG I von 1988/89 sowie in DORIS von 1989, wobei Helligkeits- und Farbfolgen die Bildidee erkennen lassen. Bewegte den Maler Gertsch in den ersten Holzschnitten noch die Idee der «Farbverdichtung» durch Schichtung der Farbe, denn NATASCHA I-IV war aus jeweils drei Holzstöcken aufge-

baut, so verlässt Gertsch sich nun allein auf die Farbfolge. Damit wird mehr und mehr deutlich, dass die Reihung erst ein Bild ergibt. Gertsch stellt sich hier der Idee des Bildes, die sich erst durch Wiederholung und Variation konstituiert. Man denkt hier an die Variationen über ein Quadrat bei Hans Albers oder aber an die unausweichliche Konsequenz eines Roman Opalka, der erst in der kontinuierlichen Ausführung eines einzigen Bildgedankens durch Fortschreibung der Ziffern über zahllose Bildtafeln zu einem einzigen Bild kommt. Durch den Druck, den Gertsch zusammen mit seiner Frau Maria und dem Drucker Nik Hausmann ausführt, wird Gertsch paradoxerweise zum Maler. Aus den Helligkeitsunterschieden des Stiches wird in der Farbe eine chromatische Wirkung entfaltet.

Ein glücklicher Umstand hat Gertsch mit einem japanischen Papierkünstler zusammengebracht, der diese enormen, grossformatigen Papierbögen herstellt. Dieses lebendige, strukturierte Material (Heizoburo), das in sich so viel Vitalität, ja geradezu Individualität birgt, stellt sich immer wieder als eine Herausforderung dar, der es im Druckprozess mit der Farbe zu begegnen gilt. Somit wird auch auf dieser Ebene das Drucken nicht zu einem mechanischen Vorgang, sondern zu einer extrem kraftvollen Auseinandersetzung unterschiedlicher Materialien.

Die reinen Farbklänge auf den grossen Flächen von 234 x 181 cm (DOMINIQUE und RÜSCHEGG) bis zu 276 x 217 cm messenden Japanpapieren ergeben allein schon aufgrund ihrer Ausmasse, aber auch insbesondere durch die Aufbereitung in monumentalen Kastenrahmen eine architektonische Qualität. Eine Serie von Bildern behauptet sich im Raum nicht nur als Farbfolge, sondern gliedert den Raum auch durch Mass- und Farbordnung.

Franz Gertsch hat mit diesen Arbeiten nicht nur die Grenzen eines künstlerischen Mediums erweitert, wie dies Dürer gleich zu Beginn dieser Kunstform durch Monumentalisierung der Reproduktionstechnik in der «Triumphpforte» anstrebte, sondern er hat auch die abbildende Dimension mit den Prinzipien reiner Farbsetzung verschränkt. Erst die räumlich orientierte Setzung seiner Bilder in Folgen ergibt im architektonischen Kontext seine Bildidee vollständig wieder.



Franz Gertsch

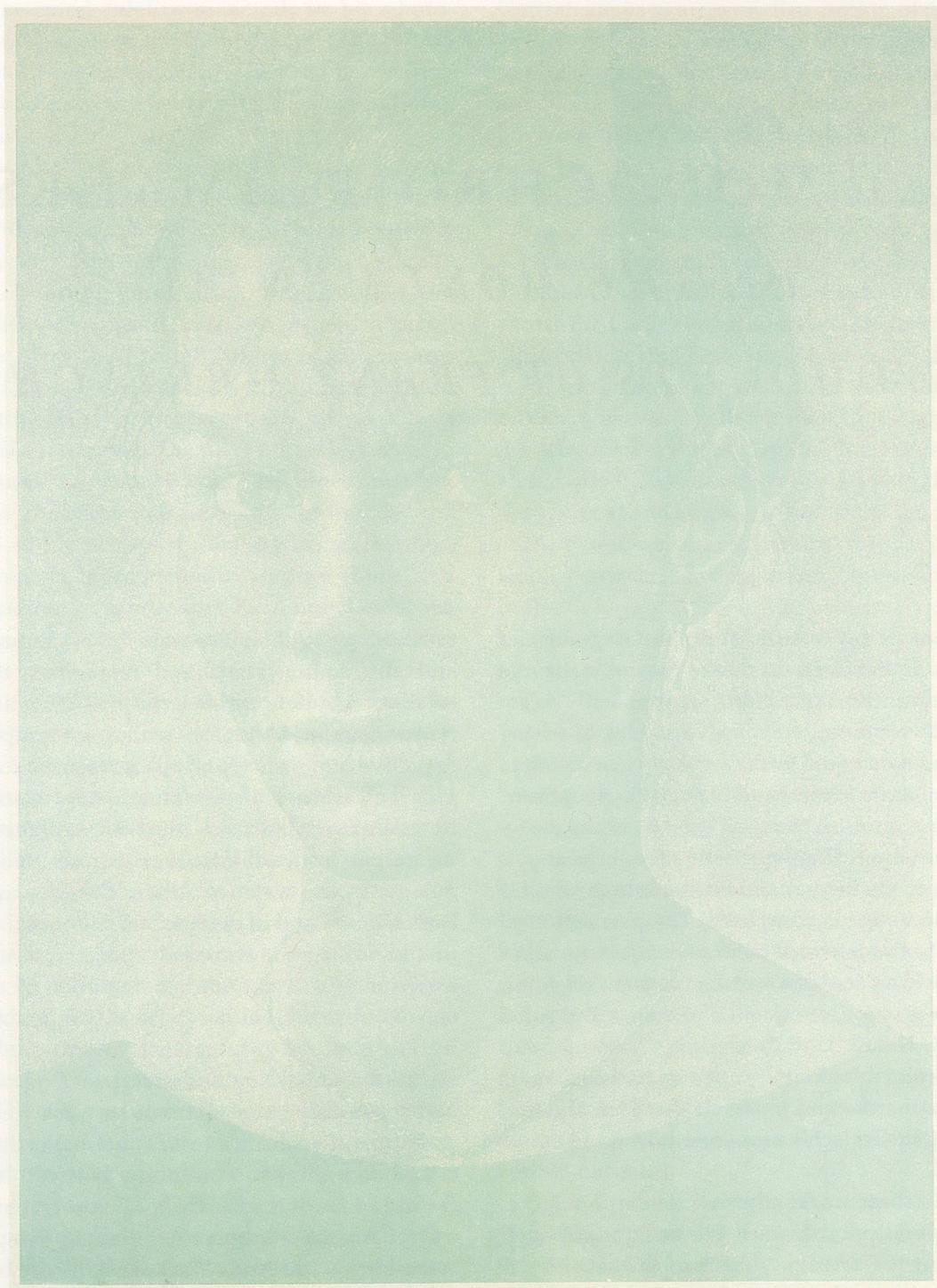


FRANZ GERTSCH, DORIS, 1990,

Grosser Holzschnitt 1/18, goldolive (pyrit und goldocker) auf gelbem Japanpapier,

244 x 184 cm/large woodcut 1/18 olive gold

(pyrite and gold ochre) on yellow Japan paper, 96 x 72½"



*FRANZ GERTSCH, DORIS, 1989,
Grosser Holzschnitt 15/18 (türkis, hell) auf gelbem Japanpapier,
244 x 184 cm/large woodcut 15/18 (light turquoise) on yellow Japan paper, 96 x 72 1/2".*

(PHOTO: GÜNTHER KATHREIN)

REAL MONOCHROME IMAGES –
ON THE MONUMENTAL
WOODCUTS OF FRANZ GERTSCH

Two levels of vision interpenetrate the large-format woodcuts of Franz Gertsch: that of the monochrome color plane and that of the photographically exact depiction. Two mutually exclusive modes of seeing are juxtaposed on equal terms resulting in a dialogue between disparate formal and pictorial conceptions.

By locking into the "image," the eye is caught by the representation, the depiction; then, logically, it tends to penetrate further and further into the details of which the image is composed. The perception of the works as monochrome color planes, on the other hand, arises from seeing a number of them together, arranged in a specific sequence of colors and tonal gradations. Detail and ordering, framing and sequence, wood block and paper impression, mass and plane, concrete and abstract: these are the tensions on which Gertsch's monumental woodcuts are constructed.

Implicitly, these works address contemporary creative issues and point toward the bridging of deep divides. After the artistic schisms of the second decade of our century, a variety of pictorial methods of

creation went their separate ways. Expressionism and abstraction, Dada and surrealism, developed their potential alongside extremes of realism. Experience and involvement with photography, in its depictive dimension, played an essential role – as did a new awareness of the fundamental discontinuity, fragmentation and visual elusiveness of the "Real," as it emerged from new discoveries in science and technology. In the wake of Albert Einstein and Ernest Rutherford – and in that of Otto Lilienthal – the continuum of static, enclosed space and immediate experience was abandoned in favor of a visually elusive, abstract, but demonstrably functioning reality. The pictorial consequences of this parting of the ways – the separation and divergence of strands that had previously been interwoven – are well known.

Forms of realism in visual art have since maintained an unbroken continuity. This can be seen in the use of readymades, from Marcel Duchamp's, by way of Arman's *Nouveau Réalisme*, to Joseph Beuys' assemblages and Andy Warhol's Brillo boxes; and in photography, from *Neue Sachlichkeit* as represented by Christian Schad to Pop Art – or, rather, to those contemporary artists who present photographic images unmodified by a passage through any other medium. In his paintings, Schad pursued a maximum

HELMUT FRIEDEL is Director of the Lenbachhaus in Munich, where an exhibition of Franz Gertsch's work will be on view from July 3 to September 1, 1991.

of object-oriented fidelity to detail; in his photographic work, he used the immediacy of the photograph to let the object depict itself – and the resulting image is abstracted to a greater degree than painting ever permits.

In his work down to the early 1980s, Gertsch was already using photography – either directly transferred to silkscreen *à la* Warhol or projected onto the canvas – as the basis of the image; and photography remains his starting-point today. He researches and develops his own subjects, based on the classic pictorial themes of portraiture and landscape, and secures each motif, first of all, by taking a photograph of it. The resulting large-format transparency guarantees the optimal sharpness of the image that Gertsch then projects onto his wood block. The block, in turn, establishes the dimensions – and, indirectly, the material – of his picture. In scaling his works thus, Gertsch pursues monumentality in portraiture, and miniaturization in landscape. Face and landscape become analogous; the closer the viewer gets to the picture the more alike they become.

It was in 1986 that Gertsch committed himself to working with the woodcut medium; the result was to introduce a mediating level, separating the photographic image and its projection from the final picture. Working as he does on the wood block, Gertsch is not making the picture itself but its matrix. The bulkiness, brittleness, and hardness of the wood make for slow and laborious work. Gertsch transfers the light from his projected images onto the block, dot by dot, by cutting away the smooth surface of the wood which is painted blue to aid visibility. For every point of light – that is to say, for every “gap” in the transparency – a corresponding sliver of wood is removed. This means that all that eventually prints out on paper is the dark portion of the image; the light areas retain the color of the paper. As work proceeds, the projection continues to serve as a control, to define location and provide orientation within the image; but for the actual work of cutting into the block the artist must always find his way from memory across the monochrome surface.

The process of “forming light” on the wood block leads to the problem of the image itself. Usually, a woodcut will outline the contours of an object; but

Gertsch keeps to an even distribution of positive and negative elements across the surface. Nevertheless, he does not regard his method as a form of wood engraving: the picture is constituted by the uncut portions of the surface of the block – those that later carry the color. This is clearly a painter’s response: throughout his “dry” work on the wood, Gertsch keeps the ultimate goal of color present in his mind. Seen at close range, the structure evolved by Gertsch consists of one-millimeter incisions closely packed across the homogeneous surface. In detail, there is a clear relationship between juxtaposed light and dark surfaces. On the other hand, from a distance – a mode of vision irresistibly demanded by the sheer size of the woodcuts – the individual “points of light” coalesce into light areas that contrast with the colored, darker areas and appear to illuminate the object. And so the two-dimensional, flat structure carved into the wood generates the apparently three-dimensional, in-depth organization of the picture.

Although not exactly real – the heads are enormously enlarged – the motif has a look of physical reality. There is psychological depth in the eyes, and the likeness is an individual one, yet the person remains anonymous to the viewer; one cannot even be sure whether the picture is based on a real person or on a sculpture. The choice of color further estranges the motif from reality. A degree of contrast between the ink color and the color of the paper lends three-dimensional relief to the motif; this is particularly apparent in the first sequence of NATASCHA IV (1987–88). A limited tonal range, on the other hand, reduces the person to an elusive apparition; and this is most clearly evident in DOMINIQUE (1988). Both works are based on the same principle; but in the former case there is a direct appeal to a real physical sensation, while in the latter the image tends to appear unreal.

Since 1988–89, Gertsch has turned away from his “facial landscapes” – in which he showed beauty devoid of individual “biographical” aspects – to other subjects: first a corner of a garden; then, in CIMA DEL MAR (1990), a coastal view; and then, in SCHWARZWASSER (Blackwater, 1991), the surface of still water. In the process, the inevitable quality of an image largely predicated by the human face has

given way to an increasing freedom in the motif. Stones, clouds, and waves possess qualities of randomness, both in extent and in form, that extend their visual potential. Clouds and waves constantly alter and lose their shapes; as bodies, their standing form is not only random but ephemeral. And so, although something is being depicted, it is shown in such a way that it might well be different altogether. Thus by tending towards the nonobjective, the object in the picture moves closer to the purely painterly principle underlying all these works. The faces were anonymous beauties; the landscapes increasingly develop into nonspatial situations, remotely reminiscent of Dante's descriptions of the Inferno.

The photograph, taken after a long and carefully considered search for the motif, is a matter of an instant. The working out of the picture itself, on the other hand, involves months of labor. Gertsch chips away tirelessly at his virtually featureless wooden plank with a single tool. After he has labored with iron on wood for six months or more, the "painting" takes place in a rapid succession of differently colored printings from the block. Here, too, Gertsch works with great care and premeditation. Contrary to usual practice, he prints no editions of his woodcuts but instead makes each version of the image a unique work in a strictly defined chromatic series. As late as NATASCHA I-III, he was still printing a number of impressions in a single color; but with the three series of NATASCHA IV Gertsch adopted a different principle: one sequence of eight images representing a color wheel (yellow, orange, red, claret, violet, blue, turquoise, green), then another sequence of seven ranging from light to dark blue, and finally a series of three, red - light blue - red. This makes it clear that the pictorial idea does not reside in the individual image but in the cumulative effect of a number of similar images. He maintained the same serial principle through DOMINIQUE of 1988, RÜSCHEGG I of 1988-89, and DORIS of 1989, in all of which the pictorial idea emerges through sequences of tones and hues.

In the early woodcuts, Gertsch still sought - as a painter - to "concentrate" color through layering: NATASCHA I-IV was built up from three wood blocks. At this time, however, his reliance on sequen-

tial color was total. Since then, increasingly, it has come to be the serial presentation in itself that constitutes the final image. Here Gertsch confronts the idea of an image that takes shape only through repetition and variation. One is reminded of Hans Albers' variations on a square, or of the ineluctable consistency of Roman Opalka, who arrives at his single image by pursuing a series of numbers through a long succession of panels. Paradoxically, what makes Gertsch a painter is the act of printing, performed jointly with his wife, Maria, and the printer, Nik Hausmann. The tonal variations in the woodcut create a chromatic effect within the monochrome color.

By great good fortune, Gertsch has found a Japanese artist-papermaker who can supply paper in the gigantic sizes he requires. This living tissue material (*Heizoburo*), with all its inherent vitality and individuality, presents a challenge that must be met in the act of printing the color. On this level, too, the printing is no mere mechanical process but a live encounter between contrasting materials.

In the pure music of their colors, the huge sheets of Japan paper - ranging in dimensions from 234 x 181 cm/91 $\frac{1}{4}$ x 70 $\frac{1}{2}$ " (DOMINIQUE and RÜSCHEGG) to 276 x 217 cm/107 $\frac{5}{8}$ x 84 $\frac{5}{8}$ " - generate an architectural quality through their sheer size which is enhanced by their presentation in monumental box frames. Within a given space, such a series not only imposes itself as a color sequence but articulates the space itself through proportion and color.

In these works, Franz Gertsch has not only widened the bounds of an art form - as Dürer strove to do in the early days of the medium, by monumentalizing a reproductive technique in his TRIUMPHAL ARCH - but he has succeeded in interlocking the representational dimension with principles of pure color. Only a spatial arrangement of his pictures in series within an architectural context can convey his pictorial idea as a whole.

(Translation: David Britt)

FRANZ GERTSCH, RÜSCHEGG, 1988-89,

Grosser Holzschnitt E. A. 4 (dunkelblau) auf gelbem Japanpapier,

273 x 212 cm/large woodcut E. A. 4

(dark blue) on yellow Japan paper, 107 $\frac{1}{2}$ x 83 $\frac{1}{2}$ ".



DIE ZEIT DER MALEREI, DIE ZEIT DER REPRÄSENTATION

Am 12. und 13. April 1986, einem Wochenende, habe ich das Bild JOHANNA II in der Kunsthalle Bern ausgestellt, nur dieses Bild auf der grossen Wand des Mittelsaals, im sonst leeren Gebäude. Etwa die gleiche Anzahl von Besuchern, die sonst eine sechswöchige Ausstellung sieht, kam während zweier Tage für dies eine Bild. Was es auch immer mit diesem aussergewöhnlichen Interesse auf sich gehabt haben mag – eins jedenfalls ist für mich mit dieser Ausstellung klargeworden: dies Bild, ein solches Bild verlangt in der Tat, allein gesehen zu werden, ohne die unvermeidliche Ablenkung des Blickes, ohne jene Vergleichbarkeit, welche jede Ausstellung von mehreren gleichzeitig zu sehenden Werken mit sich bringt. Ein solches Bild von Franz Gertsch beinhaltet einen unabweisbaren Anspruch auf Absolutheit. Darin unterscheiden sich die Porträts der 80er Jahre, von den früheren, stärker szenischen Bildern. Und vielleicht liegt hier auch schon ein Grund für die besondere Anziehungskraft des Bildes.

Das Porträt ist mit grösster Sorgfalt inszeniert – die Drehung des Kopfes im Verhältnis zur leichten Diagonal-Stellung der Schultern, das verschobene Hemd, der Kontrast von Haar, Hals und Gesicht usw. – und kompositorisch äusserst präzise im Format veran-

kert. Für all das liessen sich kunstgeschichtliche Präzedenzen finden. Der Blick jedoch, der alle Details des Porträts zentriert, könnte in einer Kulturgeschichte des Blickes wohl als Beispiel für den Blick in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts figurieren. Ich möchte behaupten, etwas früher habe nie jemand so geblickt, und ich denke, solch ein Blick wird sich auch bald nicht mehr wiederfinden lassen. Ohne dem hier im einzelnen nachgehen zu können, ein wenig allgemeiner, gibt es etwas, das den Blick und das Porträt von Johanna von den früheren Porträts der Malerei radikal unterscheidet. Es ist nicht der Blick eines Mädchens, das einem Maler sitzt und zu ihm hinschaut, es ist ein Blick, dem das Gegenüber einer Person, eines Antlitzes, schauender Augen fehlt. Diesem Blick ist sein Photographiert-Werden eingesenkt, die Gewissheit, mittels des Objektivs einer Kamera fixiert zu werden. So ist das Porträt von Johanna seinem Wesen nach photographisch – wir bezeichnen hier etwas Eigentümliches, welches noch von der Tatsache zu unterscheiden ist, dass das Bild nach einer Photographie gemalt wurde.

Viele Einzelheiten des Porträts machen die Aufnahme ziemlich genau datierbar. Dies gilt auch für die sonstigen Bilder, die Franz Gertsch etwa seit Mitte der 70er Jahre gemalt hat. Ausnahmslos hat er Photos als Vorlage verwendet, die mit der besonde-

ULRICH LOOCK ist Direktor der Kunsthalle Bern.

ren Körperlichkeit, der Haartracht, dem Make-up, der Bekleidung der abgebildeten Personen, den Gegenständen, mit denen sie zu tun haben, den Situationen, in denen sie sich befinden, eine Fülle zeittypischer Details beinhalten. So ist die Erscheinung der Porträtierten durchweg modisch oder gar mondän. Mit all dem erhalten die Porträts einen hochgradig momentanen Charakter. Momentaneität und Datierbarkeit aber entsprechen dem photographischen Modus des Porträts, den bereits der Blick reflektiert – ganz im Unterschied zu jenem Strang der Photographie, welcher bis zur Anfangszeit des photographischen Porträts zurückreicht und wo versucht wird, mit dem Photo der «künstlerischen» Kontingenzüberwindung der Malerei-Tradition zu entsprechen. Die den Porträts zugrundeliegenden Photos gehören zweifellos zur Gattung der «Atelierphotographie», sie haben nichts von einem Schnappschuss oder einem Polizeiphoto an sich. Ihre Inszenierung aber ist Inszenierung des «Photographischen», nicht seine Sublimation unter dem Titel der Kunst.

Die malerische Realisation jedoch widerspricht der photographischen Repräsentation, wenn auch nicht in dialektischer Weise. JOHANNA II ist wie die Mehrzahl der Arbeiten von Franz Gertsch ein übergrosses Format, und die Malerei besteht aus kleinen, mehr oder weniger dicht neben- und übereinandergesetzten Farbpunkten, den jeweils einfarbigen Abdrücken eines sehr feinen Pinsels. Es handelt sich um eine ausserordentlich reiche, vielfältige, vielfarbige, fast unendlich minutiöse Malerei, mit der die photographische Repräsentation, das Bild eines fixierten Momentes, aufgeladen und belebt wird. Gegen Unendlich strebende Differenzierung der Malerei, einer Malerei, bei der es immer noch einen Zwischenschritt gibt, die einer extremen Vergrösserung des Formates bedarf, um den Punkt des nicht weiter Möglichen noch weiter hinauszuschieben, diese Differenzierung zielt auf lange Dauer – nicht nur im Prozess des Malens selbst, sondern vor allem beim Betrachten. Der Repräsentation wirkt die Präsenz der Malerei entgegengesetzt: als Aufschub gegenüber der augenblicklichen Identifizierbarkeit des Porträts, als nahezu endlose Verzögerung abschliessender Wahrnehmung. Der photographische Modus des

Porträts gibt die Gewissheit, dass das gewesen ist (Roland Barthes), dass Johanna mit diesem Blick in die Kamera geschaut hat, dass sie im Moment der Aufnahme dagewesen ist und so ausgesehen hat. Da in seinem photographischen Aspekt aber die Zeit des Bildes das Perfekt ist, die vollendete Gegenwart, enthüllt sich das Photographische als Zeichen des Todes. Denn die Versicherung, dass Johanna dagewesen ist, dass sie mit diesem Blick so ausgesehen hat, impliziert mit der gleichen Sicherheit, dass das vorbei, zu Ende ist.

Die Zeit der Malerei und ihrer Betrachtung, sagten wir, ist die Zeit andauernder Gegenwart, welche eingeschoben ist in den Moment der Repräsentation. Für die Zeit der Betrachtung des malerischen Porträts wird die Vollendung seiner Gegenwart wieder ausgesetzt. So verbindet sich die Malerei mit der photographischen Wiedergabe zu einem Bildnis, in dem die Vollendung seiner Gegenwart in die Zukunft verlegt ist. Es kommt zu keiner Aufhebung etwa im Sinne überzeitlicher Wirklichkeit, die traditionell zum Wesen der Kunst gerechnet wird, sondern es kommt zur Zeitstruktur des antizipierten Perfekts. Die Malerei verzögert das Perfekt der Repräsentation und bleibt doch gebunden an deren Zeitlichkeit.

Die eigentümliche Vermittlung von Malerei und Repräsentation, deren photographische Verfassung malerisch realisiert ist und der dieselbe Malerei widerspricht, schliesst einen offenen Riss ein. Dieser Riss ist Bedingung für die Fortdauer der Wirkung der Malerei auf die Repräsentation und der Repräsentation auf die Malerei, und diese immanente Wechselwirkung erzeugt die Absolutheit eines Werkes wie JOHANNA II. Franz Gertsch hat nie den Ausweg einer Befreiung vom Modus des Photographischen und von der Zeitlichkeit der Repräsentation gesucht, etwa bei der Alternative der Abstraktion. Wohl aber hat er die Spannung zwischen Gegenwart der Malerei und vollendeter Gegenwart der Repräsentation weiter bearbeitet und modifiziert. Dies Anliegen erscheint mir geradezu als Antriebsmoment seiner künstlerischen Praxis.

Wir haben von einer Malerei gesprochen, mit der ein photographisches Porträt wiedergegeben wird und die doch – im mikroskopischen Bereich gewissermassen – gemäss einer präzisen Ökonomie als

Feld reiner Farbpunkte realisiert ist. Im Dienste der Repräsentation stehend, erscheint sie doch deren Logik entzogen, nämlich in ihrer medialen Funktion aufzugehen.

Mit seinen Holzschnitten greift Franz Gertsch zu einer Technik, die es ihm erlaubt, die Ökonomie der Malerei nochmals zu rationalisieren, und das heisst in diesem Zusammenhang, ihre Autonomie zu stärken. Zunächst schneidet und druckt er weitere Porträts, später auch Landschaften. Nach den ersten Holzschnitten der 80er Jahre hat er sich entschlossen, nur mehr eine Platte zu drucken, also auf Mehrfarbigkeit vollkommen zu verzichten.

In der Technik des Holzschnittes ist Monochromie angemessen, während sie im Zusammenhang malerischer Repräsentation willkürlich erscheinen würde. Für die Wiedergabe von Licht brauchen keine Lichter aufgesetzt, keine Höhungen mit Weiss vorgenommen zu werden, sondern für Licht stehen die winzigen Flecken unbedruckten Papiers, die Spuren herausgeschnittener Partikel des Druckstockes. Gegenüber den Farbpunkten der Malerei sind die Flecken des Holzschnittes in Form und Grösse noch einheitlicher, anonym auch, und sie sind schärfer begrenzt. Mit all dem entfernt sich die Realisation weiter von jeder Verpflichtung auf den Naturalismus der Repräsentation, ohne doch deren photographisches Wesen grundsätzlich in Frage zu stellen.

Im Vergleich zu den gemalten Porträts erscheinen die gedruckten, weniger naturalistischen wie entückt. Sie lassen alle anscheinende Ähnlichkeit mit einer photographischen Vergrößerung weiter hinter sich, ganz abgesehen davon, dass eine Vergrößerung schon aus entwicklungstechnischen Gründen nie die Brillanz der Bilder von Franz Gertsch erreichen kann. In unvergleichlicher Klarheit haben die Porträt-Holzschnitte den Charakter von Nachbildern. Mit dem Begriff des Nachbildes wollen wir der Modifikation des Verhältnisses von Malerei und Repräsentation Rechnung tragen: In Beziehung zu den Holzschnitten wollen wir nicht mehr von einer malerischen Wirkung sprechen, welche die Vollen- dung der Gegenwart der Repräsentation verzögert

und in die Zukunft verlegt, sondern von einer Malerei des verzögerten Moments. (Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen: ebenso wie das «Photographische» nicht an die Technik der Photographie gebunden ist, ist auch «die Malerei» keine Sache der Ausführung mit Pinsel und Farbe.)

Wenn Franz Gertsch schliesslich Landschaftsbilder macht, die er in nächster Nachbarschaft zu Porträts ausstellen kann, so handelt es sich nicht nur oder nicht vor allem um einen Wechsel der Motivgattung, sondern vielmehr wohl darum, den Massstab des Überdimensionalen zu ersetzen durch einen Massstab, der das Verhältnis von Bildgrösse und Motivgrösse weniger eindeutig definiert, und auch darum, die Bilddetails von ihrer Fesselung an das übermächtige Schema des menschlichen Gesichtes zu befreien. Von den Landschaftsbildern her gesehen, kann die «Landschaftlichkeit» etwa des Haares in den Porträts offensichtlich werden.

Die Landschaftsbilder, z. B. das Bild einer bewegten Wasserfläche, machen die photographische Momentaneität, das Gewesen-Sein der Repräsentation prägnanter: So wie es gewiss ist, dass das Wasser im Moment der Aufnahme so gekräuselt gewesen ist, so ist es gleichermassen gewiss, dass es in keinem anderen Moment so gekräuselt war oder sein wird. Mit den Landschaftsbildern erhält die Momentaneität aber auch eine andere Qualität: alle anderen Momente ergeben ein jeweils ganz anderes Bild, doch fehlt einer solchen Sequenz von Momenten die Finalität, welche der Folge von Momenten im Leben eines Menschen eingeschrieben ist. So lässt sich sagen, im Falle der Landschaft beinhalte die vollendete Gegenwart der Repräsentation bereits ihre eigene Verzögerung.

Nach alledem scheint es bei der Malerei von Franz Gertsch darum zu gehen, ein Gedächtnis ins Werk zu setzen, welches jener Gewissheit bedarf, deren Garant allein das Photographische der Repräsentation ist. Im Widerspruch zur Zeitlichkeit der Repräsentation aber gilt die Gedächtnis-Arbeit des Malers dem Aufschub der Vollendung ihrer Gegenwart.

*Dieser Text greift einige Gedanken auf, die ich bereits anlässlich der Ausstellung des Bildes
JOHANNA II in der Kunsthalle Bern geäussert habe.*

 ULRICH LOOCK

TIME OF PAINTING, TIME OF REPRESENTATION¹⁾

On the weekend of April 12 and 13, 1986, I showed the painting JOHANNA II at the Kunsthalle Bern. There was just this one picture in the otherwise empty building, on the large wall of the central hall. In those two days, about the same number of people that usually visit an exhibition which lasts six weeks came to see this one painting. Whatever the reason for this extraordinary interest, one thing became clear to me on that occasion: a picture like that demands to be seen on its own, without the usual, inevitable distraction of the eye, without the comparison that imposes itself whenever several works can be seen at once. This kind of picture by Franz Gertsch contains an irrefutable claim to the absolute. In this, his portraits of the eighties are significantly different from the earlier, more narrative paintings. Perhaps this is also one of the reasons for the powerful allure which emanates from this picture.

The portrait is most carefully set up: consider the turning of the head in relation to the slightly diagonal position of the shoulders, or the neckline of the shirt, the contrast of hair, throat and face. Moreover, its arrangement is in perfect and precise balance with the extension of the canvas. All this could be shown to have a precedent in the history of art. The gaze, however, which focusses all the details of the portrait, might be exemplary in a cultural study of the look, paradigmatic for the second half of the twentieth

century. Indeed, I would claim that, until recently, no-one ever gazed in quite this way, and I think that such a gaze will soon be rare. Without going into details, and more generally speaking, there is a radical difference between the gaze and portrait of Johanna and portraits at earlier stages in the history of art. Johanna's is not the gaze of a young woman sitting for an artist, looking at him. Hers is the gaze which lacks a partner, a face, eyes looking back at her. It is steeped in the certain knowledge of being photographed, of being fixed by the objective of the camera. So, Johanna's portrait is photographic in essence – this is something specific which needs to be distinguished from the fact that the picture was painted after a photograph.

Many details in the painting date it quite precisely – as with all of Gertsch's other paintings done since about the mid-seventies. Without exception, he uses photographs that contain a great number of details typical of the time at which the photographs were taken. Such details might be a particular physical appearance, a specific hairstyle, make-up, dress, the objects with which people are engaged, or the situations in which they find themselves. People are usually fashionable, stylish even. These portraits are momentary to a high degree. Momentariness and datability, however, correspond to the photographic mode of the portrait, which is already reflected in the gaze – in total contrast to that type of photography which goes back to the very beginnings of photo

ULRICH LOOCK is Director of the Kunsthalle Bern.

portraits and which attempts to parallel the traditional "artistic" transcendence of contingency. There is no doubt that the photographs which served as models for Gertsch's portraits are to be categorized as "studio photographs"; there is nothing of the snapshot or the police photo about them. But if they are set up, then that is to emphasize their "photographic" effect, not its sublimation as art.

The painterly execution, however, contradicts the photographic representation, even though the contradiction is not dialectical. Like the majority of Gertsch's works, JOHANNA II is an oversize portrait. It consists of small dots of color painted more or less closely next to and on top of each other. Each dot is one color, the trace of a very fine brush. Gertsch's painting is almost endlessly painstaking, of extraordinary wealth, variety and color which animate and charge a photographic representation, the image of a moment fixed in time. There is this differentiation in the painterly process which strives for the infinite, in which there is an infinite number of intervals requiring extremely magnified dimensions to push even further the point at which all possibilities have been exhausted. This differentiation aims at the long duration of the process of painting as well as, and especially, of that of viewing. The presence of painting counteracts representation, it functions as a delay in the context of instantaneous identification; it is an almost endless retardation of the ultimate perception.

The photographic mode of the portrait implies the certainty that "this was" (Roland Barthes), that Johanna did actually look at the camera with such a gaze, that she was indeed present and did look that way the instant the photograph was taken. Since, however, the time of photographic representation is the past, the photographic mode reveals itself as a sign of death. For the assurance that Johanna was there, that she and her gaze did look that way just as certainly implies that it is all over, that it has ended.

The time of the painting and of its viewing is the continued present; it is inserted into the past moment of complete presence of the representation. When the painted portrait is being viewed, however, the completion of its presence is deferred. So, the painting and its photographic representation are united

in a picture in which the completion of its presence has been transposed into the future. There is no suspension, for example, in the sense of a transtemporal reality which is traditionally considered inherent in art; rather, the time-structure is that of the anticipated future. The painting defers the completion of representation while remaining bound to its temporality.

An open fissure is implied by the singular combination of a painting, and of a representation whose photographic mode has been realized in a painting while the same painting contradicts the photographic mode. This fissure is essential to the lasting effect of the painting on the representation, and of the representation on the painting; it is this immanent interaction which entails the absoluteness of a work such as JOHANNA II. Gertsch never sought to break away from the photographic mode and from the temporality of representation, that is, by embracing the alternative of abstraction. But he has continued to work on and to modify the tension between the presence of painting and the completed presence of representation: this concern of his seems to be the motor of his artistic practice.

I have referred to paintings which render a photographic portrait while being executed with a precise economy – on the microscopic level, as it were – as a field of dots of pure color. Serving representation, painting nevertheless appears beyond representational logic; it is reduced to its instrumental function.

For his woodcuts, Franz Gertsch has been using a technique which permits him to increase the economy of his painterly approach; in this context, to increase the autonomy of painting. Initially, he cut and printed further portraits, then he also added landscapes. After the early woodcuts of the eighties, he decided to print only one plate, that is, to abstain altogether from polychrome works.

The monochrome is adequate to the technique of the woodcut, while it might seem arbitrary in the context of painterly representation. For the effect of light, no highlights need to be added. Light is rendered by tiny specks of unprinted paper, the traces of particles cut out of the block. In comparison to the colored dots of the paintings, the specks in the woodcuts are more uniform in shape and size, and more

anonymous; they are also more sharply delineated. By all this, the execution is at an even greater remove from any commitment to a naturalist representation without, however, fundamentally challenging its photographic nature.

In comparison to the painted portraits, the printed and less naturalistic ones seem quite remote. Any apparent resemblance with a photographic enlargement is left far behind – quite apart from the fact that, for technical reasons, no enlargement could ever attain the brilliance of Gertsch's prints. The woodcut portraits, in incomparable clarity, have the appearance of an after-image. The term "after-image" is intended to take into account the modification in the relationship between painting and representation. With reference to the woodcuts, we no longer wish to speak of a painterly effect which delays the perfection of the representational presence, transposing it into the future, but rather of a painting of the delayed moment. (In order to preclude any possible misunderstandings, it should be noted that "painting" is not a matter of execution with brush and paint, just as the "photographic" is not bound to photographic techniques.)

If Gertsch finally does landscapes, which he sometimes exhibits next to portraits, he does not only or primarily change motif. Rather, it is a change in scale: the oversize scale is replaced by one in which the relationship between canvas and motif is less unambiguously defined – the details of the print are freed from the bonds of the virtually omnipotent plan of the human face. Having seen Gertsch's landscapes, the "landscape-ness" of the hair in his portraits may become apparent.

In the landscapes, for example the painting of an agitated expanse of water, the photographic momentariness, the past of representation, become more acute. Just as it is certain that the water was ruffled in exactly this way when the photograph was taken, it is equally certain that it was never ruffled exactly so before, nor will it be ever again. In the landscapes, though, this momentariness acquires a different quality: any other moment would yield a totally dif-

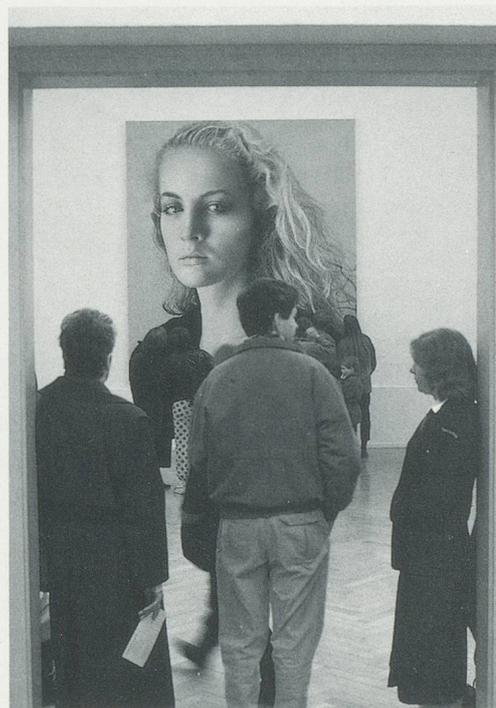
ferent picture, only such a sequence of moments lacks the finality which is inherent in the sequence of moments in a human life. For the landscapes, therefore, it can be said that the completed presence of representation already contains its own delay.

Franz Gertsch's paintings, after all, seem to be concerned with translating a recollection which depends on the certainty that can only be granted by the photographic mode of representation. In opposition to the temporality of representation, however, the artist's task of recollection is dedicated to delaying the completion of its presence.

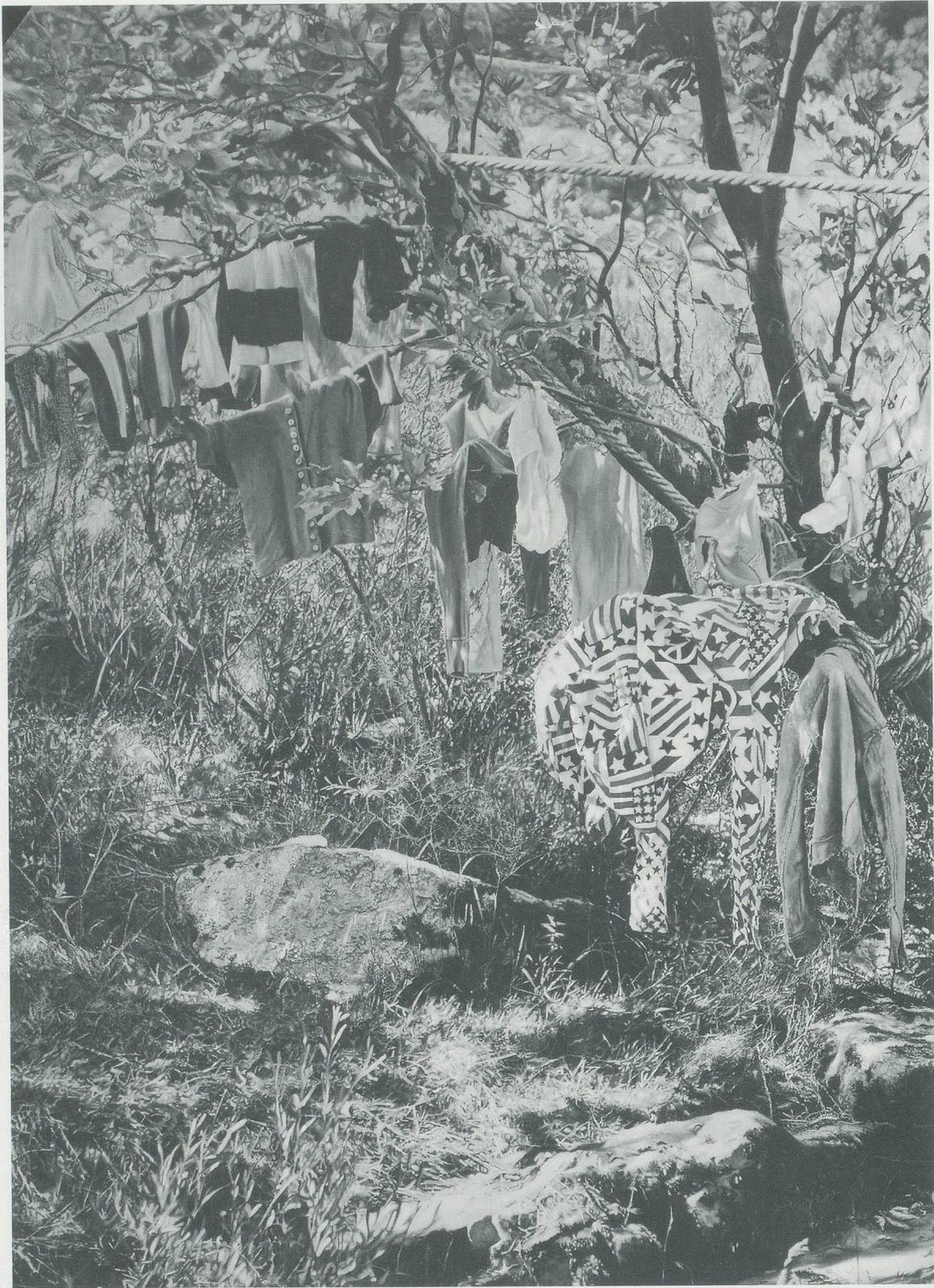
(Translation: Margret Joss)

1) Translator's note: In this essay the German word "Zeit" carries the meanings of both "time" and "tense." The author plays with this double meaning on the levels of content, language and grammar, especially using the contrast between the German present and present perfect tenses. Owing to the different function of the present perfect in the two languages, however, this play cannot be reproduced in English.

JOHANNA II, 1986, KUNSTHALLE BERN.



(This text expands some ideas already expressed at the exhibition of the painting JOHANNA II at the Kunsthalle Bern.)



FRANZ GERTSCH, ST. GUILHEM, 1972, Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 370 x 260 cm/acrylic on unprimed cotton, 145 $\frac{5}{8}$ x 102 $\frac{3}{8}$ " (NATIONAL GALLERY CANBERRA)

I. MICHAEL DANOFF

FRANZ GERTSCH

KUNSTHAUS ZÜRICH, 1980, im Vordergrund/in the foreground: IRENE UND LUCIANO, 1977. (PHOTO: NIKLAUS STAUSS)



The evolution of Franz Gertsch's work, from photorealist paintings in the '70s to woodcuts in the '80s and since, reflects a more profound evolution from the particular and physical to the metaphysical.

Gertsch found his own voice in the early '70s with his large photorealist paintings. These works document external trappings of his youthful, counter-culture art world, most of them resembling oversized snapshots of a few or several individuals more memorable for their clothing, make-up, hair styles and setting than for what is revealed of their souls. That Gertsch found clothing to be a significant expression of the times is underscored in the painting *ST. GUILHEM* (1972), which shows not people but only their counter-culture clothing hung on tree branches. The importance for Gertsch at this time of other external details, such as make-up and hair

I. MICHAEL DANOFF is the director of the San Jose Museum of Art in California.

styles is demonstrated especially in *BARBARA AND GABY*, in which two women stand before a bathroom mirror surrounded by cosmetics and toiletries; and by *MARINA MAKING UP LUCIANO*, in which one highly made-up person intently applies lip color to another.

Gertsch's photorealist paintings were not about the inner life, even when he turned to single individuals. *LUCIANO I* (1971), for example, is more about flashbulb highlights than insights into character; and the paintings of *PATTI SMITH* (1978-79) document the artist at work. But in *SELF-PORTRAIT* (1980), while not especially revealing of the inner life, the absence of specific surroundings or focus on clothing fashion suggests that these had ceased to be of such keen interest to the artist. Individuals portrayed subsequent to 1982 convey almost no particularity bespeaking their times. There is no setting, only an indeterminate space as background. Because the focus is above the shoulders, little clothing is shown,



FRANZ GERTSCH, BARBARA UND GABY, 1974,

Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 270 x 420 cm/acrylic on unprimed cotton, 106¹/₄ x 165³/₈". (NATIONALGALERIE BERLIN)

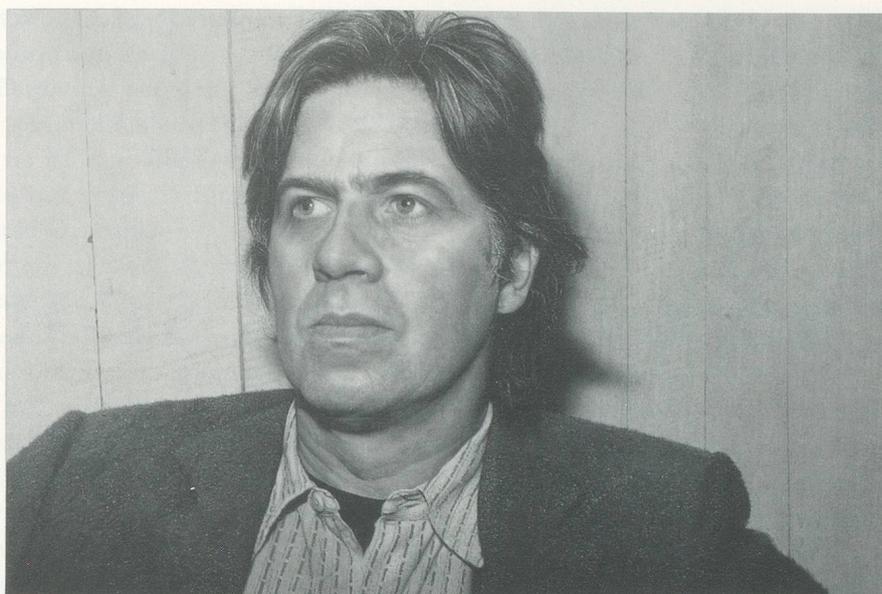
and that which appears is generic rather than a fashion statement signifying a time and place.

Monochromatic color is one of several factors distancing the woodcuts from a heightened sense of photographic realism inherent in the paintings. Further distance is created by the visible record of the inking and printing which calls attention to the medium and the process of printmaking, at the same time inserting a veil between the viewer and the photographic realism which characterizes the paintings. They seem less realistic because they seem less like photographs: in Western culture we are trained to believe that photography is closer to reality than other means of communicating the artist's vision of the external world.

Gertsch's use of monochromatic color points away from external detail towards the realm of feeling. This is apparent even when viewing a single work, but most evident when seeing the same face in as many as eighteen different colored versions. When one sees a face in different colors, the variations change the viewer's perceptions of the subject. One feels differently before the blue face than before the red one, and may actually "see" different aspects of personality portrayed. The range of color intensity – from bold to muted – also affects the viewer's percep-

tions and responses. Gertsch's woodcuts may be seen constructively as part of a Northern Romantic tradition resonant with metaphysical overtones. The faces smile slightly but are relatively impassive and more universal than those in the paintings, which are detailed in keeping with a particular time and subculture. The faces in the woodcuts transmit a calm beauty suggesting a religious, Gothic ideal of the female that is tied to the concept of the beatific and at-oneness. All the faces in the woodcuts are of women, and one may conjecture the reason as being that in Western culture it is the female rather than the male who traditionally symbolizes spiritual serenity.

The size of the images reinforces their metaphysical dimension. Rendered small, the images would remain very beautiful; but large, they are imposing and otherworldly, like Easter Island figures. And seeing them ringed around an otherwise empty room – as they were installed during the exhibition at the San Jose Museum of Art – transforms the museum gallery into a chapel. Especially in the prints that are more faintly colored, it is as though the images represent an ideal which has barely materialized in faces which float before the viewer, and which could depart at any moment, leaving only a sheet of colored paper to wonder about. The complete absence of par-



FRANZ GERTSCH, SELBSTBILDNIS, 1980,

Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 257 x 391 cm/SELFPORTRAIT, 1980, acrylic on unprimed cotton, 101 1/4 x 154".

ticular setting encourages the sense that these beings are disengaged from the physical world.

Gertsch's unique woodblock technique, which employs "dots" as morphemes of depiction, further underscores the metaphysical. The number of dots constituting the images seems as infinite as the leaves in a forest depicted by Albrecht Altdorfer. Moreover, the way in which these simple dots coalesce into an atypical image as one steps back invokes wonder. (There is equal mystery in reversing the process, in seeing, for example, how a strand of hair dematerializes into a system of identical, equidistant dots the closer one draws to the subject.)

That the metaphysical is a strong element in Gertsch's work is suggested by the other genre he has chosen—landscape, and, most recently, seascape. The particular kind of landscapes and seascapes presented by Gertsch recall the Northern tradition of metaphysical landscapes as realized in the works of artists such as Altdorfer, Caspar David Friedrich, Emil Nolde, and E. L. Kirchner. Gertsch's image of a corner of his garden is like an enchanted forest. Earlier manifestations of this then nascent quality appeared in his photorealist paintings such as the seascape, *SAINTE-MARIES-DE-LA-MER I* (1971),

in which figures stand with their backs to us, the device often used by Friedrich to involve the viewer in the contemplation of the plenitude of nature.

While originating in the particulars of photographs, Gertsch's woodcuts are about realms which are timeless and transcendental. Thomas Ruff also uses photographs, which, like Gertsch's images, are larger than life. (The smaller prints of the same images are less well known). Ruff is more interested in the particularities of his sitters than is Gertsch (in the woodcuts). But Ruff does not dwell on such external matters to the extent to which Gertsch did in his paintings; to do so would be at odds with the intimacy he seeks to convey.

Within each photograph, there is a remarkable sense of homogeneity that results from the consistent warmth of tonality and the clarity that comes from the masterful control of detail, composition, lighting and color. The result is a visual uniformity more commonly associated with painting than photography, an association furthered by the scale. If, in fact, there are few meaningful similarities between the works of Gertsch and Ruff, there is an interesting parallel: just as Gertsch makes paintings and woodcuts which reference photography, so does Ruff make photographs which reference painting.

FRANZ GERTSCH

Die Entwicklung, die Franz Gertschs Werk von den photorealistischen Bildern in den 70er zu den Holzschnitten in den 80er Jahren – und fortan – durchmachte, widerspiegelt eine tiefgründigere Evolution vom Einzelnen und Körperlichen hin zum Metaphysischen.

In den frühen 70er Jahren fand Gertsch mit seinen photorealistischen Bildern seine eigene Sprache. Diese Werke dokumentieren die Äusserlichkeiten seiner jugendlichen, gegenkulturellen Kunstwelt. Die meisten dieser Gemälde gleichen übergrossen Schnappschüssen einzelner oder mehrerer Individuen, die vor allem wegen ihrer Kleidung, ihres Make-ups, der Frisur und des Hintergrunds im Gedächtnis haftenbleiben, und nicht sosehr wegen der Enthüllungen bezüglich ihrer Seele.

Dass Gertsch in der Kleidung einen wichtigen Ausdruck der Zeit erkennt, wird in *ST. GUILHEM* (1972) deutlich; dieses Gemälde zeigt keine Leute, sondern nur deren gegenkulturelle Kleider, die über die Äste eines Baumes gehängt sind. Die Bedeutung,

die andere Äusserlichkeiten wie Make-up und Frisuren für Gertsch gehabt haben, wird besonders mit dem Bild *BARBARA UND GABY* vor Augen geführt, das zwei von Kosmetik- und Toilettenartikeln umgebene Frauen vor einem Badezimmerspiegel darstellt, sowie mit *MARINA SCHMINKT LUCIANO*, auf dem eine stark geschminkte Person einer anderen aufmerksam die Lippen anmalt.

Gertschs photorealistische Bilder handeln nicht vom Innenleben der Menschen, selbst dann nicht, wenn er sich dem einzelnen Individuum zuwendet. Bei *LUCIANO I* (1971) zum Beispiel geht es mehr um den Widerschein des Blitzlichts als um charakterliche Enthüllungen; und die Gemälde von *PATTI SMITH* (1978–79) sind Dokumente der Künstlerin bei der Arbeit. Das *SELBSTPORTRAIT* von 1980 gibt zwar keine besonderen Aufschlüsse über das Innenleben, doch lässt das Fehlen einer aussagekräftigen Umgebung oder der Verzicht auf ein Hervorheben der Mode darauf schliessen, dass diese Darstellung aufhörte, für den Künstler von derart grossem Interesse zu sein.

Die in der Folge entstehenden Portraits von Individuen weisen praktisch keine Besonderheiten auf,

I. MICHAEL DANOFF ist Direktor des San Jose Museum of Art in Kalifornien.

die von ihrer Zeit zeugen. Es gibt keinen Schauplatz, sondern der Hintergrund ist nur ein unbestimmter Raum. Da die Betonung auf der Partie über den Schultern liegt, wird nur ein kleiner Teil der Kleidung sichtbar, und dieser ist eher allgemein gehalten und nicht so sehr Ausdruck einer bestimmten Mode, die eine Zeit und einen Ort andeuten würde.

Die Monochromie ist einer von mehreren Faktoren, durch den sich die Holzschnitte von dem eindringlichen, charakteristischen Photorealismus der Gemälde distanzieren. Der Vorgang des Einfärbens und Druckens ist sozusagen sichtbar gemacht, wodurch die Aufmerksamkeit auf das Medium sowie den Prozess des Druckens gelenkt wird. Die Sichtbarkeit des Verfahrens in den Holzschnitten schiebt einen Schleier zwischen den Betrachter und den für die Gemälde typischen photographischen Realismus. Sie scheinen weniger realistisch, weil sie weniger wie Photographien aussehen; in der westlichen Kultur wurde uns glauben gemacht, die Photographie stehe der Realität näher als andere Medien, die dem Künstler für die Vermittlung seines Bildes der Aussenwelt zur Verfügung stehen.

Die Monochromie ist ein Hinweis, dass Gertsch von äusserlichen Einzelheiten abkommt und er sich nun der Gefühlswelt zuwendet. Dies wird schon beim Betrachten eines einzelnen Holzschnittes offensichtlich, doch noch deutlicher kommt dies zum Ausdruck, wenn man dasselbe Gesicht in achtzehn verschiedenen gefärbten Versionen sieht. Durch die Farbvariationen nimmt der Betrachter das Modell unterschiedlich wahr. Das blaue Antlitz löst andere Empfindungen aus als das rote, und man «sieht» möglicherweise wirklich verschiedene Seiten der portraitierten Persönlichkeit. Das Spektrum der Farbintensität – von intensiv zu gedämpft – beeinflusst die Wahrnehmungen und Reaktionen des Betrachters.

Man mag Gertschs Holzschnitte durchaus als Teil einer romantischen Tradition des Nordens verstehen, in der metaphysische Untertöne mitschwingen. Ein schwaches Lächeln zeigt sich auf den Gesichtern, die sonst relativ ausdruckslos sind und universeller als in den mit Details einer bestimmten Zeit und Subkultur beladenen Gemälden. Die Antlitze in den Holzschnitten, allesamt Frauengesichter, übermit-

teln eine stille Schönheit, die auf ein religiöses, gotisches Ideal der Frau hindeutet, das mit dem Begriff des Seligmachenden und des In-der-Einheit-Seins verbunden ist. Die seelische Gelassenheit wird in der westlichen Kultur ja traditionellerweise eher von der Frau als vom Mann symbolisiert.

Die Grösse der Bilder verstärkt deren metaphysische Dimension. Klein wären sie sehr schön, doch im Grossformat sind sie imposant und unirdisch, wie Figuren der Osterinsel. Und wenn sie nun rund um einen sonst leeren Raum stehen – wie dies an der Ausstellung im San Jose Museum of Art (13. Januar bis 14. April 1991) der Fall war –, verwandelt sich eine Museumsgalerie in eine Kapelle.

Besonders die blassfarbenen Drucke scheinen ein Ideal darzustellen, das gerade noch in Gesichtern Gestalt annahm, die vor dem Betrachter schweben und jeden Augenblick entschwinden könnten, bloss ein gefärbtes Papier zurücklassend, über das man sinnierend rätseln könnte. Das vollständige Fehlen eines konkreten Hintergrunds bestärkt das Gefühl, dass diese Wesen sich von den Einzelheiten der materiellen Welt gelöst haben.

Gertschs einzigartige Holzschnitt-Technik – es handelt sich mehr oder weniger um «Punkte» als Morpheme der bildlichen Darstellung – unterstreicht das Metaphysische noch zusätzlich. Die Anzahl der Punkte, aus denen sich die Bilder zusammensetzen, scheint genauso unendlich wie die der Blätter eines von Albrecht Altdorfer dargestellten Waldes. Zudem ruft die Art, wie einfache Punkte zu anatomischen Bildern verschmelzen, sobald man einige Schritte zurücktritt, Verwunderung hervor. Diese Magie ist auch in umgekehrter Reihenfolge wirksam: Was zum Beispiel von weitem ganz klar als eine Haarsträhne erkennbar ist, besteht aus der Nähe betrachtet aus weissen Punkten, die in vielen Fällen offenbar die gleiche Grösse und den gleichen Abstand zueinander aufweisen.

Dass in Gertschs Werk eine stark metaphysische Komponente steckt, lässt sich auch aus der anderen von ihm gewählten Art von Genre schliessen: der Landschaft, und in jüngster Zeit auch dem Seestück. Die besondere Art von Landschaften und Seestücken bei Gertsch erinnert an die nordische Tradition metaphysischer Landschaften, wie sie von Künstlern wie



FRANZ GERTSCH, SAINTES-MARIES-DE-LA-MER II, 1971,

Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 260 x 370 cm/

acrylic on unprimed cotton, 102³/₈ x 145⁵/₈".

Altdorfer, Caspar David Friedrich, Emil Nolde und E. L. Kirchner geschaffen wurden. Gertschs Bild eines Winkels seines Gartens ist wie ein Zauberwald. Angekündigt hat sich diese damals erwachende Eigenschaft bereits in seinen photorealistischen Bildern wie dem Seestück SAINTES-MARIES-DE-LA-MER I (1971), auf dem von uns abgewandte Gestalten zu sehen sind. Dieser von Friedrich häufig verwendete Kunstgriff bezieht den Betrachter in die Vollkommenheit der Natur im Hintergrund ein.

Obschon Gertschs Holzschnitte auf die Einzelheiten der Photographien zurückgehen, handeln sie von zeitlosen, transzendentalen Bereichen. Auch Ruff benutzt Photographien, die wie Gertschs Bilder überlebensgross sind (die kleineren Abzüge derselben Bilder sind weniger bekannt). Ruff interessiert sich mehr für das Besondere seiner Modelle, als Gertsch dies in seinen Holzschnitten tut. Doch ist der Nachdruck, den Ruff auf solche Äusserlichkeiten legt,

nicht so ausgeprägt wie bei Gertschs Gemälden. Dies liesse sich nicht mit der Intimität in Einklang bringen, die Ruff zu vermitteln sucht.

Innerhalb der Photographien kommt ein starker Sinn für Einheitlichkeit zum Ausdruck, der sich herleitet von der durchgehenden Wärme des Farbtons und der Klarheit, der meisterhaften Beherrschung der Details, Komposition, Licht und Farbe. Das Resultat ist eine visuelle Einheit, die gewöhnlich eher der Malerei zugeschrieben wird als der Photographie, eine Assoziation, die durch das Grossformat noch gefördert wird. Wenn es also darum geht, einige bedeutende Ähnlichkeiten zwischen den Arbeiten von Gertsch und Ruff anzuführen, dann diese interessante Parallele: So wie Gertsch Bilder malt und Holzschnitte verfertigt, die sich auf Photographie beziehen, so macht Ruff Photographien, die sich auf Malerei beziehen. (Übersetzung: Franziska Streiff)

ATELIER FRANZ GERTSCH, APRIL 1991: Holzstock zu SCHWARZWASSER/wooden block for SCHWARZWASSER. (PHOTO: MANCIA/BODMEER)



AMEI WALLACH

HOW CAN YOU TELL A FRANZ GERTSCH FROM A CHUCK CLOSE?

From this side of the Atlantic Ocean, it's a little puzzling that Franz Gertsch is so often compared with Chuck Close. Their similarities, of which there are maybe two, are of the first-glance, skin-deep variety.

They both monumentalize the portrait. And they are both in dialogue with the meaning and the techniques of photography. Period.

But Franz Gertsch's relationship with photography is a romance. He's in love with the fictions it tells, with the glamor in which it drenches memory and nostalgia. And most of all, with the indiscriminate abandon with which it dispenses its light.

Chuck Close is more like the bride's kid brother. He's a stand-up comedian. His primary interest in photography is the opportunity it provides him to make visual puns.

AMEI WALLACH is the art critic for *Newsday*, New York.

To find American painters with whom Gertsch does, in fact, share a close affinity, you'd have to go back to the 19th century – to the Luminists, who deified nature as Gertsch did Patti Smith, by bathing their mirror-smooth surfaces in an even light. Fitz Hugh Lane may even have used the camera obscura as a tool¹⁾ in a manner similar to Franz Gertsch's proclivity for the projector.

Franz Gertsch, sitting, standing, bathed in the light of the projector, assiduously copying with an exacting hand an atmosphere by definition ephemeral and immaterial, is very like Fitz Hugh Lane positioning himself on the rocky shores of Penobscot Bay to record a pastel dawn as though he were Ralph Waldo Emerson's "transparent eyeball."²⁾

For all the contemporaneity of method and subject matter, Gertsch is rooted in an utterly Romantic past. His *Sehnsucht* is not only for a faraway, glittering



CHUCK CLOSE, APRIL, 1990-91,
oil on canvas, 100 x 84" / Öl auf Leinwand,
254 x 213,4 cm. (PHOTO: BILL JACOBSON)



CHUCK CLOSE, BILL, 1990,
oil on canvas, 100 x 84" / Öl auf Leinwand,
183 x 152,4 cm. (PHOTO: KEN SCHLES)

world of superstars and media hype more apt to a generation slightly younger than his; it is also for a bygone Elysium of craftsmanship, unsullied by the incongruities of Duchamp.

This yearning for the comforts of craftsmanship is particularly apparent in the mammoth-scaled woodcuts³⁾ that have been Gertsch's focus for the past four years and more. The emphasis here is on the handmade and the hands-on. Gertsch made these prints by first tinting the large wood block ready for cutting, in order to trace his progress, since subsequently the woodcut would be whiter than the colored surface. He proceeded to project a photograph – often of his children's friend, Natascha – onto the block and then to gouge out thousands of tiny dots, recalling simultaneously the grain of a photograph and the marks of Dürer. So he gets it both ways at once – venerable technique and modern technology. The density of the

dots determined both the shape that emerged and the lightness or darkness suggested. It's all done with nuance of shading, not an assertive line to be seen.

He needed the character of living, breathing wood to get the translucent sheen he wanted. And often he would cut two or three blocks with the same image, emphasizing different aspects – say, the curve of the chin or the light on the nose. So when it came to printing the image on paper, he could superimpose the one on the other, for alternating effects of softness or adamancy. Alpine heights of taste and discipline went into the creation of the woodcuts, in an atmosphere of trust and intimacy. And the results are as delicate as they are large; as dreamy as they are explicit. Even more than the landscapes – constructed in the same manner, but from photographs of a corner of Gertsch's garden at Rüscheegg – the portraits of Natascha imply the poetry of a Luminist landscape.

Natascha's face in each print is washed with a different overall color from pure pigments. The alterations in density and graininess function like the mist in Sanford Robinson Gifford's Luminist view of Kauterskill Falls, now illuminating, now obscuring, always unifying. In this manner the face is relegated to the realm of memorial glow, like a Wordsworthian lyric recalled in tranquillity – particularly when hung with the garden woodcuts, as nine of the eight-foot faces were at the Museum of Modern Art in New York last summer.

But just try and compare such delicacy of feeling, such exquisite manners with the vulgar excesses of Chuck Close's recent work. Like Gertsch, Close has always relied on the painstaking and the miniature to construct his billboard-sized portraits. But he doesn't in the least wish he were Dürer. He's locked in continuous Oedipal combat with de Kooning.

He began making portraits after he had bored himself by aping de Kooning's gesture, and his "realism" has always been constructed from grids of tiny abstract paintings. It is in the viewer's eye that he wants his clusters, coveys, affinities of accrued information to be processed. For similar reasons, he never mixed his paints – once again, preferring that the viewer's eye mix the colors laid on next to, rather than on top of, one another. Large, small; abstract, real; seem, be; a wink, a nod: it's all double entendre.

Close doesn't use a projector; the Polaroid photograph he starts from is for reference purposes only. Even so, he's far less insistent on craftsmanship than on invention. His father was something of an inventor, and can-do trial-and-error is a favored Close method of proceeding.

"My original thought for this way of working came from thinking about the game of golf, one of the stupidest sports man ever came up with," Close says. "In

golf, you go from the general to the specific in a concrete number of moves. You may not even see the hole you're aiming for, so it's an act of faith, then it becomes an act of correcting the direction through very specific strokes. I like that as a theory of movement and problem solving. So what I did was to start by moving in a different direction. If I knew I wanted green, I'd start with brown, then purple, so I'd have to correct like crazy right on down the fairway. It's a way to sneak up on something and get someplace very specific."⁴⁾

Needless to say, his attitude towards unity is ambivalent. He's much more interested in sleight-of-hand and approximation. And most recently, in portraits of Alex Katz, William Wegman, Eric Fischl and April Gornik, every bit of complexity inherent in concept and attack has been let loose with a raucous virtuoso display that no viewer's eye can ever quite put back together again.

The abstraction for some years now has been elbowing for attention, and now it's got center stage: lozenges of layered pigment out of Van Gogh; Op patterns; carnival colors; theatrical staging. The new paintings may be portraits, but they refuse to let you get them absolutely into focus. They want the joke to show. They slip and slide and waver, back and forth, up and down, side to side, in ways that suggests character far more insistently than the deadpan mug shots of the seventies ever did.

April Gornik's face is mucous-y as an amoeba on a petri dish. Those glamor-girl contours melt at the cheeks, bat at the eyes, dissolve into shifting patterns. William Wegman's plastic visage is pliable, like the makeup of the clown he is.

The new Close portraits are stagey, profound and hilarious. They prey on the same ideas to which a Gertsch portrait prays.

1) Novak, Barbara in *American Painting of the Nineteenth Century*, Praeger, New York, 1969, p. 108.

2) In full: "Standing on the bare ground – my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space – all mean egotism vanishes. I become a transparent

eyeball; I am nothing; I see all . . ." quoted in Novak, p. 110.

3) "The Woodcuts," notes on technique in *Franz Gertsch, largescale woodcuts*, Cabinet des Estampes, Geneva, 1990, p. 85.

4) Chuck Close in conversation with Amei Wallach, New York, January, 1991.

AMEI WALLACH

WIE KANN MAN EINEN FRANZ GERTSCH VON EINEM CHUCK CLOSE UNTERSCHIEDEN?

Diesseits des Atlantiks erstaunt es ein wenig, dass Franz Gertsch so häufig mit Chuck Close verglichen wird, sind doch ihre Gemeinsamkeiten – etwa zwei an der Zahl – von äusserlicher, oberflächlicher Art.

Beide haben das Portrait monumentalisiert. Und beide setzen sich mit der Bedeutung und der Technik der Photographie auseinander. Das ist auch schon alles.

Franz Gertschs Beziehung zur Photographie ist eine Romanze. Er ist verliebt in die Geschichten, die sie erzählt, in den Glamour, dem sie Erinnerungen und Sehnsüchte verleiht. Und vor allem in die blinde Hingabe, mit der sie ihr Licht verströmt.

Chuck Close ist mehr wie ein kleiner Bruder der Braut. Er ist ein Stegreif-Komiker. An der Photographie interessieren ihn hauptsächlich die Möglichkeiten, die sie für visuelle Wortspiele bietet.

AMEI WALLACH ist die Kunstkritikerin der Tageszeitung *Newsday*, New York.

Um amerikanische Maler zu finden, die wirklich eine enge Wesensverwandtschaft zu Gertsch aufweisen, müsste man bis ins 19. Jahrhundert zurückgehen – zu den Luministen, die die Natur vergöttlichten, indem sie spiegelglatte Flächen in ein gleichmässiges Licht tauchten, wie Gertsch dies mit Patti Smith tat. Fitz Hugh Lane könnte die *camera obscura* auf eine ähnliche Weise verwendet haben¹⁾ wie Franz Gertsch heute den Projektor.

Franz Gertsch, der sitzend, stehend, ins Licht des Projektors getaucht, gewissenhaft mit akkurater Hand eine per definitionem ephemere, körperlose Stimmung wiedergibt, erinnert stark an Fitz Hugh Lane, wie er an den felsigen Ufern der Penobscot Bay stand, um eine pastellene Morgenröte einzufangen, als ob er Ralph Waldo Emersons «transparenter Augapfel»²⁾ wäre.

Trotz seiner modernen Methoden und Motive ist Gertsch in einer zutiefst romantischen Vergangenheit verwurzelt. Seine Sehnsucht richtet sich nicht

nur auf eine ferne, glitzernde Welt der Superstars und des Medienrummels, die eher einer etwas jüngeren Generation entspricht; sie hat auch ein längst vergangenes Elysium der Handwerkskunst zum Inhalt, das nicht durch Duchamps Disharmonien besudelt ist.

Diese Sehnsucht nach den Tröstungen der Handwerkskunst kommt bei den gigantischen Holzschnitten,³⁾ die schon seit mehr als vier Jahren im Zentrum von Gertschs Schaffen stehen, besonders deutlich zum Ausdruck. Der Akzent liegt hier auf der Handarbeit und der Handfertigkeit. Gertsch beginnt seine Arbeiten jeweils damit, dass er die riesige Holzplatte einfärbt, ehe er mit der Schnittarbeit anfängt, so dass nachher die freigelegten helleren Partien einen Kontrast zur farbigen Oberfläche bilden. Er projiziert dann ein Diapositiv – wie zum Beispiel das Portrait einer Freundin seiner Kinder, Natascha – auf die Holzplatte und beginnt damit, Tausende winziger Punkte einzukerben, die gleichermassen an das Korn einer Photographie und die Punktieretechnik Dürers erinnern. So verbindet er altehrwürdiges Handwerk mit moderner Technologie. Die Dichte der Punkte bestimmt sowohl die entstehende Form als auch die gewünschte Farbstärke. All dies wird einzig durch verschiedene Schattierungsstufen erreicht, es sind keinerlei harte Linien erkennbar.

Um den gewünschten durchscheinenden Schimmer hervorzubringen, benötigt er lebendes, atmen-des Holz. Häufig bearbeitet er zwei oder drei Platten mit dem gleichen Bild, wobei er jeweils unterschiedliche Aspekte betont – z. B. die Form des Kinns oder den Lichtreflex auf der Nase. So kann er schliesslich verschiedene Bilder übereinander auf Papier drucken und abwechselnd harte oder weiche Effekte erzielen. Die Holzschnitte werden mit «alpinem», exquisitem Geschmack und eiserner Disziplin in einer vertraulichen, intimen Atmosphäre angefertigt. Die entstehenden Bilder sind delikate, aber riesig, verträumt und doch klar. Stärker noch als den Landschaftsbildern – die Gertsch auf dieselbe Weise anhand von Aufnahmen seines Gartens in Rüscheegg geschaffen hat – wohnt den Portraits von Natascha die Poesie einer luministischen Landschaft inne.

Nataschas Gesicht präsentiert sich auf jedem Druck in einer anderen Farbe, die aus reinem Pig-

mentpuder zubereitet ist. Die unterschiedlichen Grade von Dichte und Körnigkeit wirken wie der Dunst in Sanford Robinson Giffords luministischer Abbildung der Kauterskill Falls: bald als aufhellende, bald als verdunkelnde, immer jedoch als harmonisierende Kraft. Auf diese Weise gelangt das Gesicht ins Reich der immerwährenden Glut, wie ein Gedicht von Wordsworth, auf das man sich in einer stillen Stunde besinnt – besonders, wenn es neben den Garten-Holzschnitten aufgehängt wird, wie die neun 2,5 m hohen Portraits, die letzten Sommer im Museum of Modern Art in New York ausgestellt waren.

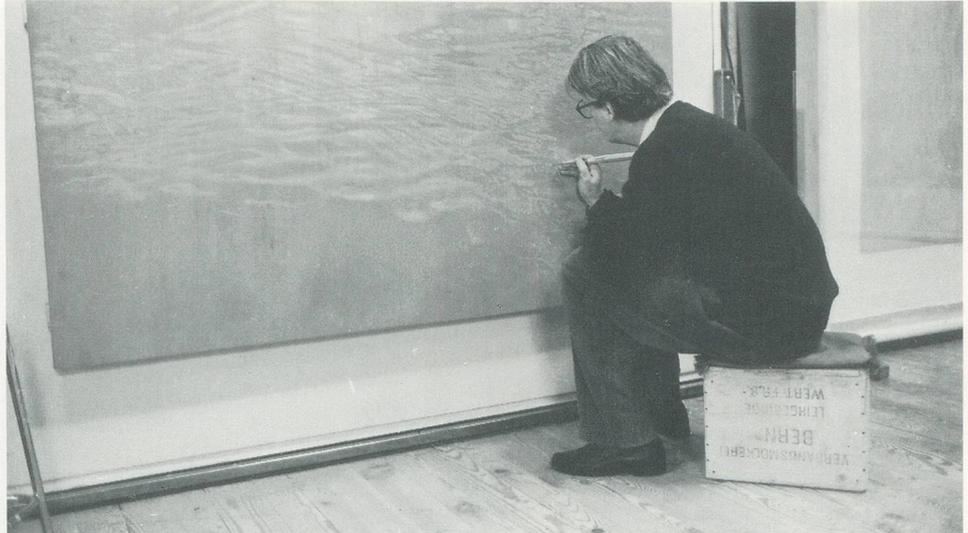
Aber versuchen Sie einmal, dieses Feingefühl, diese erlesenen Manieren mit den vulgären Exzessen von Chuck Close jüngstem Schaffen zu vergleichen. Wie Gertsch hat auch Close seine plakatgrossen Portraits stets mit akkurater Sorgfalt und minuziöser Genauigkeit gestaltet. Er verspürt jedoch nicht den geringsten Wunsch, Dürer nachzueifern. Vielmehr befindet er sich in einem ständigen ödipalen Kampf mit de Kooning.

Close fing an, Portraits herzustellen, als ihn das Nachahmen von de Koonings Stil zu langweilen begann, und sein «Realismus» war immer aus einem Netz von winzigen, abstrakten Bildern zusammengesetzt. Er möchte, dass die Massen, Mengen und Anhäufungen von angesammelten Informationen durch das Auge des Betrachters verarbeitet werden. Er mischt seine Farben nie – wiederum, weil er es vorzieht, die nebeneinander anstatt übereinander aufgetragenen Farben vom Auge des Betrachters mischen zu lassen. Gross, klein; abstrakt, wirklich; scheinen, sein; ein Augenzwinkern, ein Nicken: alles ist dopfelsinnig.

Close verwendet keinen Projektor; das Polaroidbild, mit dem er arbeitet, dient ihm nur als Anregung. Auch legt er weit weniger Wert auf das handwerkliche Geschick als auf den Erfindergeist. Sein Vater war eine Art Erfinder, und Close entwickelt seine Werke mit Vorliebe durch Methoden des Experimentierens und des Versuchs und Irrtums.

«Ich bin auf diese Arbeitsweise gekommen, als ich über das Golfspiel nachdachte, eine der dümmsten Sportarten, die sich der Mensch je ausgedacht hat», sagt Close. «Beim Golf bewegt man sich mit einer

FRANZ GERTSCH AN DER ARBEIT AN SCHWARZWASSER/
WORKING ON SCHWARZWASSER, April 1991.
(PHOTO: MANCIA/BODMER)



konkreten Anzahl Schläge vom Allgemeinen zum Spezifischen. Möglicherweise sieht man das anvisierte Loch nicht einmal, dann ist es ein reiner Glaubensakt, und nachher geht es darum, durch ganz bestimmte Schläge die Richtung zu korrigieren. Für mich ist das eine interessante Theorie über Bewegung und Problemlösung. Ich habe mich deshalb entschlossen, bei einer Arbeit zuerst immer eine andere Richtung einzuschlagen. Wenn ich also Grün haben will, nehme ich erst Braun und dann Violett, so dass ich auf der ganzen Spielbahn wie verrückt korrigieren muss. Es ist eine Möglichkeit, sich an etwas heranzutasten und an einen ganz bestimmten Punkt zu gelangen.»⁴⁾

Es versteht sich von selbst, dass Close eine ambivalente Einstellung zur Einheit hat. Fingerfertigkeit und Approximation interessieren ihn weitaus mehr. Und in allerjüngster Zeit liess er bei Portraits, die er von Alex Katz, William Wegman, Eric Fischl und April Gornik malte, aller Komplexität, die in Konzept und Ansatz enthalten ist, mit einer rauen Virtuosität freien Lauf, so dass kein Betrachterauge das Ganze je wieder vollständig zusammenfügen kann.

Close's Abstraktion, die schon seit einigen Jahren um Aufmerksamkeit kämpft, steht jetzt ganz im Mittelpunkt: Rhomben aus verschiedenen Farbschichten wie bei Van Gogh; Op-Art-Muster; Karneval-

farben; theatralische Inszenierungen. Die neuen Gemälde mögen wohl Portraits sein, doch sie verunmöglichen dem Betrachter, sie wirklich scharf zu sehen. Sie möchten die Komik sichtbar machen. Sie schlingern, flackern und flimmern, hin und her, auf und ab, Seite an Seite, in einer Weise, die weit mehr Charakter zum Ausdruck bringt, als dies die unbeweglichen Mienen seiner «Verbrecherportraits» der 70er Jahre vermochten.

April Gorniks Gesicht ist schleimig wie eine Amöbe in einem medizinischen Gefäss. Die Glamourgirl-Konturen verschwimmen bei den Wangen, verlaufen bei den Augen und zerfliessen in schillernde Muster. William Wegmans Plastikgesicht ist biegsam wie die Maske des Clowns, der er ist.

Close's neue Portraits sind theatralisch, tiefgründig und fröhlich. Sie beuten dieselben Ideen aus, zu denen Gertschs Portraits beten.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century*, Praeger, New York 1969, S. 108.

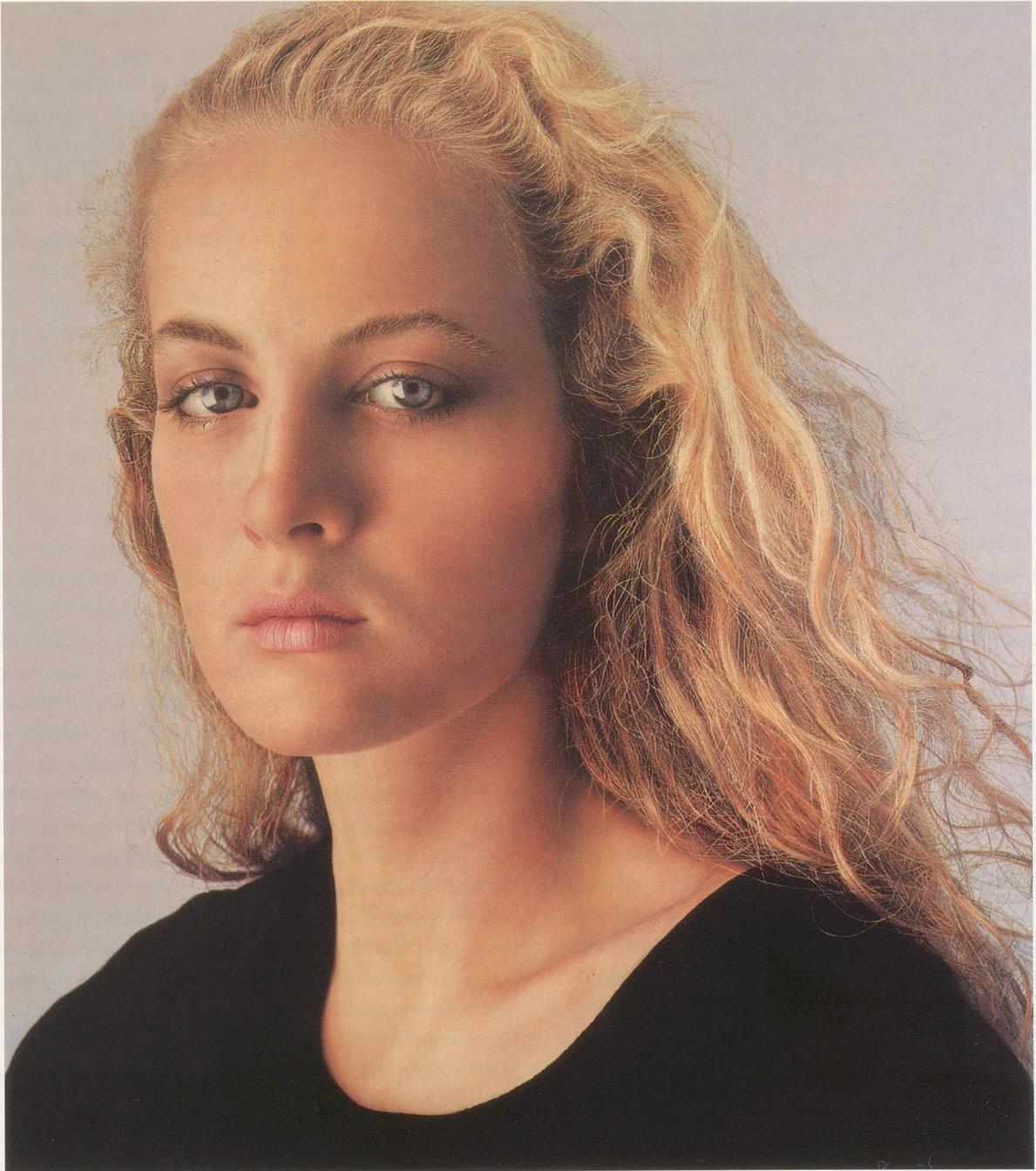
2) Das volle Zitat lautet: «Auf dem nackten Boden stehend – mein Kopf in der beschwingten Luft gebadet und in den unendlichen Raum erhoben –, so vergeht aller niedere Egoismus. Ich werde zu einem transparenten Augapfel; ich bin nichts; ich sehe alles...» (Novak, S. 110).

3) «Die Holzschnitte», Bemerkungen zur Technik, in *Franz Gertsch, grossformatige Holzschnitte*, Cabinet des Estampes, Genf 1989, S. 69.

4) Chuck Close im Gespräch mit Amei Wallach, New York Januar 1991.



FRANZ GERTSCH, JOHANNA I, 1983,
Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 360 x 360 cm/acrylic on unprimed cotton,
141³/₄ x 141³/₄". (MUSEUM MODERNER KUNST WIEN)



*FRANZ GERTSCH, JOHANNA II, 1985/86,
Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 330 x 290 cm/
acrylic on unprimed cotton, 130 x 114 1/8"*

DIE HOLZSCHNITTE: Ein Prozess der Läuterung

Im Februar 1986 vollendet Franz Gertsch – er ist sechsundfünfzig Jahre alt – JOHANNA II in Tempera auf grosser ungründeter Baumwollleinwand.¹⁾ Nun beginnt eine für ihn schwierige Phase. Der Künstler ist auf der Suche nach Modellen, unter anderem im Frühjahr in New York. Er photographiert Natascha, eine Freundin seiner Kinder. Dieses Sujet dient als Ausgangspunkt für ein Gemälde, das er in Angriff nimmt, aber nicht zu Ende führt (und das bis heute unvollendet blieb). Nach verschiedenen Versuchen auf Holz (Roulette-Techniken, Kreuzschraffuren) beginnt Gertsch zwar nicht mit seiner ersten druckgraphischen Arbeit (er hat schon grossartige Lithographien²⁾ gemacht), aber mit seinem ersten Holzschnitt, NATASCHA I.³⁾

Er wird also ein Maler, der nicht mehr malt. Im Mai 1989, zwischen RÜSCHEGG I⁴⁾ und DORIS,⁵⁾ zwei monumentalen Holzschnitten, nimmt er zwar für kurze Zeit den Pinsel wieder zur Hand und arbeitet an einem begonnenen NATASCHA-Bild weiter – doch nur vorübergehend. Von nun an wendet er sich ganz dem Holzschneiden zu. Und manche Leute, die vergessen, dass vielleicht eines der hartnäckigsten

Geheimnisse, die sich die Künstler vorbehalten und die sie uns anbieten, die Zukunft ihres Werks ist, fragen sich, ob dies wohl nun immer so bleiben wird.

Ein Maler, der nicht mehr malt: Man könnte sich später die Frage stellen, was bei Franz Gertsch (noch) Malerei ist, doch es trifft zu, dass er Pinsel, Leinwand, Öl- und Acrylfarben beiseite legt und sich einer anderen Technologie zuwendet, einem anderen Bildbegriff, einem anderen Zeitbegriff in seinem Werk. Von wie vielen und von welchen Künstlern kann man dasselbe sagen? Im 20. Jahrhundert, in der Zeit Matisse's, Picassos, Fautriers, Johns', Baselitz', in dem Jahrhundert, als die grossen Maler alle produktive *peintres-graveurs* waren (im Sinne Bartschs, der diese «schöpferischen» Graveure den Reproduktionsstechern gegenüberstellt), scheint mir ein derart radikaler Schnitt einmalig – ich kenne höchstens den Bildhauer Robert Müller (*1920), der seit fünfzehn Jahren ausschliesslich graviert und zeichnet.

An die Stelle der additiven Vorgänge, die für die Malerei charakteristisch sind (aufsetzen/ansetzen), dem punktuellen Auftragen des Pinsels, der das Pigment in die Textur der Leinwand eingehen lässt, setzt Gertsch ein anderes, scheinbar antithetisches Vorgehen, den subtraktiven Vorgang der gestischen Attacke des Hohleisens/Messers. Die Platte wird

RAINER MICHAEL MASON ist Konservator des Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire in Genf.

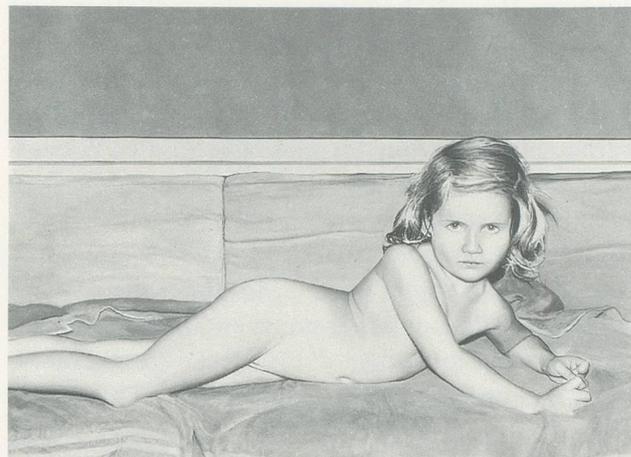
senkrecht vor dem Künstler aufgestellt, blau gefärbt, um eine bessere Lesbarkeit der Eingriffe zu erreichen, einen deutlicheren Kontrast zum «natürlichen» Holz, das mit dem Werkzeug herausgeholt wird: Er sticht das Holz mit einer geschmeidigen Bewegung – wobei ihm hier bestimmt seine Erfahrung in *Tai-Chi* zugute kommt.

Wie bei seinen Gemälden lässt sich der Künstler von einem Diapositiv führen, das das gewählte Sujet während einiger Augenblicke auf die Platte projiziert und sogleich für die Dauer der nächsten Arbeitsphase verinnerlicht wird. Während in der Malerei jeder Punkt chromatisch und räumlich identifiziert wird, der Farbskala und Intensität entsprechend, gemäss der Position an der Oberfläche und in der Tiefe, so hebt Gertsch beim Gravieren die Lichter von der Form, ihre «Leuchtdichte», heraus, dort, wo sie sich vermindert – und nicht die linearen Konturen oder die Schatten, wie es beim Holzschnitt sonst üblich ist. Die jeweilige Dichte der Materialsplinter, die aus der Platte herausgenommen wurden, bestimmt die Lichtstärke der herausgearbeiteten Formen und lässt das Bild so hervortreten.⁶⁾ Die gesprenkelte Struktur erinnert an ein Kornraster oder an eine Lichtdruck-Struktur, die beim Abzug auf Japanpapier negativ auf einem farbigen Hintergrund erscheint, den man nie als eine feste Fläche wahrnimmt.

Obwohl der Künstler in dieser Phase die Wege klar vor sich sieht, die er gehen will, um «seine Empfindung zu verwirklichen»,⁷⁾ seiner Vorstellungswelt Ausdruck zu verleihen, befindet sich das Werk, wie weit die Arbeit auch immer vorangeschritten sein mag, noch in einem stark abstrakten Zustand. Damit ist nicht die Abstraktion eines Prozesses und einer Ausführung der Details gemeint, die man gerne in Ausschnittvergrößerungen abbildet als so etwas wie die Epidermis eines jener realistischen Gemälde, von HANNE-LORE⁸⁾ bis JOHANNA⁹⁾. Es geht hier um eine zweifache Abstraktion, die in erster Linie dem Gravieren als technischem Verfahren eigen ist, dann aber auch dem Druck, als «Entwicklung» der auf der Platte registrierten Aufnahme.

Die Technik, die sich Franz Gertsch ausgedacht hat – und die in einem gewissen Sinne zwei alte Techniken, Schrotschnitt (15. Jahrhundert) und Punktier-

FRANZ GERTSCH, HANNE-LORE, 1970,
Dispersion auf ungrundierter Baumwolle, 170 x 250 cm/
dispersion on unprimed cotton, 67 x 98 1/2".



manier (18. Jahrhundert), wiederbelebt –, verwendet einen binären Code: 1 oder 0. Der Künstler bringt eine Vertiefung an oder er lässt die Oberfläche des Holzes unberührt. Dieser immer gleich wiederholte Vorgang, der nur insofern eine Abwandlung erfährt, als sich die Tiefe und Breite des vom Werkzeug hinterlassenen Einschlags verändert, lässt die «Zeichnung» entstehen. Diese *all over*-Struktur ist um so abstrakter, als sie die Form auf ihre binären Komponenten (1 oder 0) reduziert, und sie seitenverkehrt auf einer Ebene eingetragen wird, auf eine Art, die nicht vergleichbar ist mit den Stoffen, der Farbgebung, dem Illusionismus und auch nicht, schliesslich, mit dem allmählichen und «greifbaren» Entstehen jeden Objektes in der Malerei. Während diese immer neue Veränderungen zulässt, ist die «Chiffrierung» des Holzschnittes unwiderruflich: die Umsetzung des eingravierten Bildes, als *cosa mentale* weit entfernt von den sinnlich wahrnehmbaren Genugtuungen, wie sie den Malern offenstehen, ist deshalb um so schonungsloser.

Die zweite Abstraktion entsteht beim Druckvorgang. Plötzlich wird ein Gesicht oder eine Landschaft sichtbar, seitenverkehrt und zeitlich verzögert erschaffen, nun einem Kontinuum monochromer Substanz entnommen, das den Wirklichkeitsgehalt (DOMINIQUE¹⁰⁾ und bisweilen die räumlichen Verhältnisse (CIMA DEL MAR¹¹⁾ «entlädt». Innerhalb der gefärbten Fläche, aus der das Bild auf taucht,

werden nun die Holz-Schwindungen sichtbar wie ein Verputz aus Licht in der Materie des Papiers. Bei Gertsch, der sich meisterhaft zeigt in der Vorbereitung der Druckfarben und der chromatischen Einbildungskraft, subtilen (malerischen) Entwicklungen nachgehend, zeigt sich die Farbe mit einer zwingenden Präsenz, gleichzeitig verbunden mit und doch auch unabhängig von der photographischen Wiedergabe. Als müsste ein Parameter des Bildes (die Darstellung) hervorgehoben und durch den anderen Parameter (die chromatische Modalität) – im Sinne Brechts – verfremdet werden. Sosehr es der Malerei gelang, die Illusion einer genauen *Mimesis* wachzurufen, sosehr verstärken die Holzschnitte die plastische Eigenständigkeit als solche und ihre metaphorische Wertigkeit.

Es drängt sich deshalb die Frage auf: Wie ist diese ausschliessliche Hinwendung zur Druckgraphik bei einem Künstler zu erklären, der sich seit Herbst 1968 einzig mit seiner Malerei der «naturalistischen»¹²⁾ Befragung des Lebens, oder besser: der vitalen Präsenz des Realen widmet?

Franz Gertsch wird sich – am Wendepunkt des halben hyperrealistischen Jahrzehnts – klar darüber, dass der Mensch sich «daran gewöhnt hat, die photographische Wirklichkeit für die höchste Wiedergabe des Wirklichen zu halten».¹³⁾ Der Künstler verwertet also von nun an das intersubjektivste der Medien, das photographische Dokument, das er zuweilen der anonymen Flut zeitgenössischer Bilder entnimmt, das er aber vor allem mit seinem eigenen Apparat realisiert. So lässt der *peintre-photographe* das Sichtbare, Menschen und Objekte, durch visuelle Adoption Gestalt annehmen und integriert es; die gemalte Kopie einer Photographie kann in seinen Augen den Schock der formalen Evidenz aufheben zugunsten der Unbedingtheit des Realen.

Im Laufe der Jahre findet diese zunehmende «Verabsolutierung» ihren Ausdruck in der Weiterentwicklung der thematischen Wahl, die Gertsch handhabt, als würde er einem Fernsehregisseur gleich an einem Mischpult stehend aus vielen Monitoren Bilder wählen. Es sind Familien- oder Gruppenszenen (VIETNAM, KRANENBURG, MEDICI¹⁴⁾), «Situations»-Porträts von Freunden aus Kunstkreisen (wie zum Beispiel Raetz, Lüthi oder Szeemann¹⁵⁾, die sich ab

1970 häufen; 1973 wendet er sich, mit FRANZ UND LUCIANO¹⁶⁾, Darstellungen von einer oder zwei Personen zu, deren Präsenz und Eigenheiten präziser ins Bild gesetzt und damit hervorgehoben sind. PATTI SMITH¹⁷⁾ aus dem Jahr 1979 markiert das Ende dieser Phase. Das ernste und grosse Selbstporträt von 1980 ist gekennzeichnet durch die Fokussierung auf den Kopf, eine Blickweise, die bis zu JOHANNA II aus dem Jahr 1986 vorherrschend ist. Festzustellen ist auch, dass die Landschaft (mit Menschen, zu Beginn: zum Beispiel SAINTES-MARIES-DE-LAMER¹⁸⁾, dann frei von jeglicher menschlichen Belebtheit) sowohl den Verlauf des malerischen Werks als auch seine Holzschnitte¹⁹⁾ begleitet.

Das Narrative weicht nach und nach dem Paradigmatischen. Die kompositorische Gestaltung wird einfacher und konzentrierter. Die visuelle Analyse, die malerische Technik, die Beherrschung der tonalen Balance entwickeln sich: die Mittel werden differenzierter – und die Ausführungszeit wird länger. Die dialektischen Pole der Wirklichkeit (das Signifikat) und die Abstraktion (der Signifikant) streben danach, sich zu vereinigen. In seinem Nachwort zum grossen Buch von Dieter Ronte (Benteli, Bern 1986) charakterisiert Jean-Christophe Ammann das Ergebnis dieser langsamen Wandlung bei Gertsch sehr treffend «Der Verfeinerung der Technik entspricht nämlich ihre Vergeistigung und somit eine Vergeistigung des Bildes.»

An diesem Punkt löst der Holzschnitt die Malerei ab. Konnte die Malerei als eine Suche nach dem Gleichgewicht (zwischen dem Eindeutigen und dem Fliessenden, der Distanz und der Nähe) angesehen werden, für eine Transposition (zum Beispiel des künstlichen Lichts der photographischen Projektion in die «natürliche» Farbe des auf die Leinwand aufgetragenen Pigments), für eine «getreue» Abbildung der Wirklichkeit – kurz, wenn die Malerei als die Ausarbeitung einer Erscheinung betrachtet wird, deren Wirkung ihr Wesen übertrifft, so wird beim Gravieren die richtige Form chiffriert (nachahmend durch Zufall und nicht dem Wesen nach), kodiert im Unveränderlichen der Druckplatte, objektiviert und über der Farbe stehend, und dennoch durch sie ans Licht gebracht, wenn sie sich auf dem Druck absetzt. Durch ein-deutige Mittel strebt das eingravierte Bild

nach seiner grösstmöglichen Düntheit und gleichzeitig nach seiner ganzen potentiellen Dichte. Es sucht einen Zustand der Vollendung, wo jede Veränderung der Gestalt eine unwiederbringliche Zerstörung bedeutet – während die Malerei immer unvollendet bleibt, immer mit einem «Mehr» rechnen darf.

Es ist dieses schwebende «Mehr», auf das Franz Gertsch in seinen Holzschnitten verzichtet. Auf der Platte führt er einen Prozess der Objektivierung (jeder Punkt ist nachprüfbar, die «Zeichnung» ist reproduzierbar) und der äussersten Läuterung aus (Verlust der Farbe, des Kontrastes, der Tiefe, der Bezugspunkte). Er fasst das Motiv in seinem elementarsten Stadium, fern der meisten unmittelbaren Möglichkeiten des Wahrnehmbaren. Aus dieser Struktur-Matrix heraus wird sich das noch unrealisierte Bild auf dem Papierabzug – im wahrsten Sinn – individualisieren. Das Wissen des Malers liest nun den eingravierten «genetischen» Code und spricht ihn aus. Der Abzug konfrontiert die Vorstellung mit dem Bild, breitet dieses aus in einer paradoxen Vereinigung von Form und Farbe, die zuvor voneinander getrennt waren. Der Holzschnitt stellt schliesslich sein ausserordentliches Potential unter Beweis: Der Künstler kann nur da bleiben, am definitiven Ort des Bildes, aber das Drucken erweitert seine Möglichkeiten.

SCHWARZWASSER, die Ansicht eines leichten schiefen Strudels in der vertikalen Ebene eines tiefen Gewässers, das ein unendliches Licht aufscheinen lässt, ist noch in Arbeit begriffen (Mitte April 1991), und der Künstler hat noch nicht alle Entscheidungen getroffen, die das Hauptmotiv mit der räumlichen Ausdehnung verbinden. In meinen Augen sind es demnach die Werke DOMINIQUE und CIMA DEL MAR²⁰⁾, gedruckt mittels einer einzigen Platte, die derzeit die Poetik des *peintre-graveur* Franz Gertsch auf die glücklichste Art und Weise zum Ausdruck bringen: die Präzision bewahrt das Offene.

Die Holzschnitte verbieten es uns, das Bild wie ein ab- und eingeschlossenes *Sujet* «einzustecken». Ausser dem Format der Platte (des bedruckten Feldes) gibt es keinen Massstab. Die Dimensionen übersteigen das gewohnte Bezugssystem, im grossen wie im kleinen. Man muss sich hineinbegeben, seinen Blick einstellen und herumschweifen lassen, sich orientieren. Das Bild taucht auf, entfaltet sich und hört nicht auf zu vibrieren wie ein Wolkengewebe oder die gewellte Oberfläche eines Strandes. Monochrome Abstraktion. Die photographische Momentaufnahme löst sich nun auf, in der Dauer der Entwicklung und somit der Sichtbarmachung, die von nichts fixiert wird – und worin sich das Humane, die Natur, das Kunstwollen begegnen.

(Übersetzung aus dem Französischen: Regine Lienhard)

1) 330 x 290 cm; Ronte 1986, *Werkkatalog/The Works*, Nr. [56], S. 137.

2) JEAN-FRÉDÉRIC SCHNYDER, 1972; 61,3 x 87,9 cm; Mason 1 *catalogue raisonné*, 1989, Cabinet des estampes, Geneva/Turske & Turske, Zürich. TABEA, 1981; 63,5 x 91,3 cm; Mason 2. CHRISTINA, 1983; 38 x 42,5 cm; Mason 3.

3) 1986; 105 x 90,5 cm; Mason, 4.

4) 1988–1989; 234 x 181 cm; Mason 9.

5) 1989; 218 x 157 cm; Mason 10.

6) Ich lasse die Frage der verschiedenen Platten, die Gertsch manchmal übereinanderdruckt, beiseite. So verwendet er für NATASCHA IV (1987–1988; 232,5 x 182 cm; Mason 7) drei Lindenholzplatten; auf der einen ist die «Zeichnung» eingraviert, die andere hebt die «Kontraste» hervor, und die dritte dient als Tonplatte; der Kopf erscheint hier wie aus dem Zusammenhang herausgelöst und skulptural geballt im Raum. Die Verwendung der einzigen «Zeichnungs»-Platte für DOMINIQUE (vgl. Anmerkung 10), DORIS (vgl. Anmerkung 5) oder CIMA DEL MAR (vgl. Anmerkung 11) lässt die Form in die Fläche «eingehen».

7) Der Satz von Cézanne lautet richtig: «Nach der Natur malen heisst nicht, das Objektive zu kopieren, sondern seine Empfindung zu verwirklichen.»

8) 1970; 170 x 250 cm; Ronte 1986, Nr. [2], S. 109.

9) Vgl. Anmerkung 1.

10) 1988; 234 x 181 cm; Mason 8.

11) 1990; 151 x 126 cm; Mason 11.

12) Der Künstler selbst verwendet den Ausdruck «naturalistisch» in einem Interview mit Michael S. Cullen [aus dem Jahr 1973]. Es ist dem Ausstellungskatalog *Hyperréalistes américains. Réalistes européens* (Paris 1974, CNAC) entnommen.

13) Vgl. Interview Zit. Anmerkung 11.

14) VIETNAM, 1970; 205 x 290 cm; Ronte 1986, Nr. [6], S. 111. KRANENBURG, 1970; 200 x 300 cm; Ronte 1986, Nr. [13], S. 115. MEDICI, 1971–1972; 400 x 600 cm; Ronte 1986, Nr. [19], S. 118.

15) MARKUS RAETZ, URS LÜTHI, HARALD SZEEMANN, alle 1970, Format 170 x 250 cm; Ronte 1986, Nr. [9, 10, 12], S. 113–114.

16) FRANZ UND LUCIANO, 1973; 198 x 298 cm; Ronte 1986, Nr. [26], S. 122.

17) PATTI SMITH V, 1979; 257 x 391 cm; Ronte 1986, Nr. [45], S. 131 XVII.

18) SAINTES-MARIES-DE-LA-MER, I (300 x 400 cm), II (260 x 370 cm), III (260 x 370 cm), 1971; Ronte 1986, Nr. [16, 18, 21], S. 116, 117, 119.

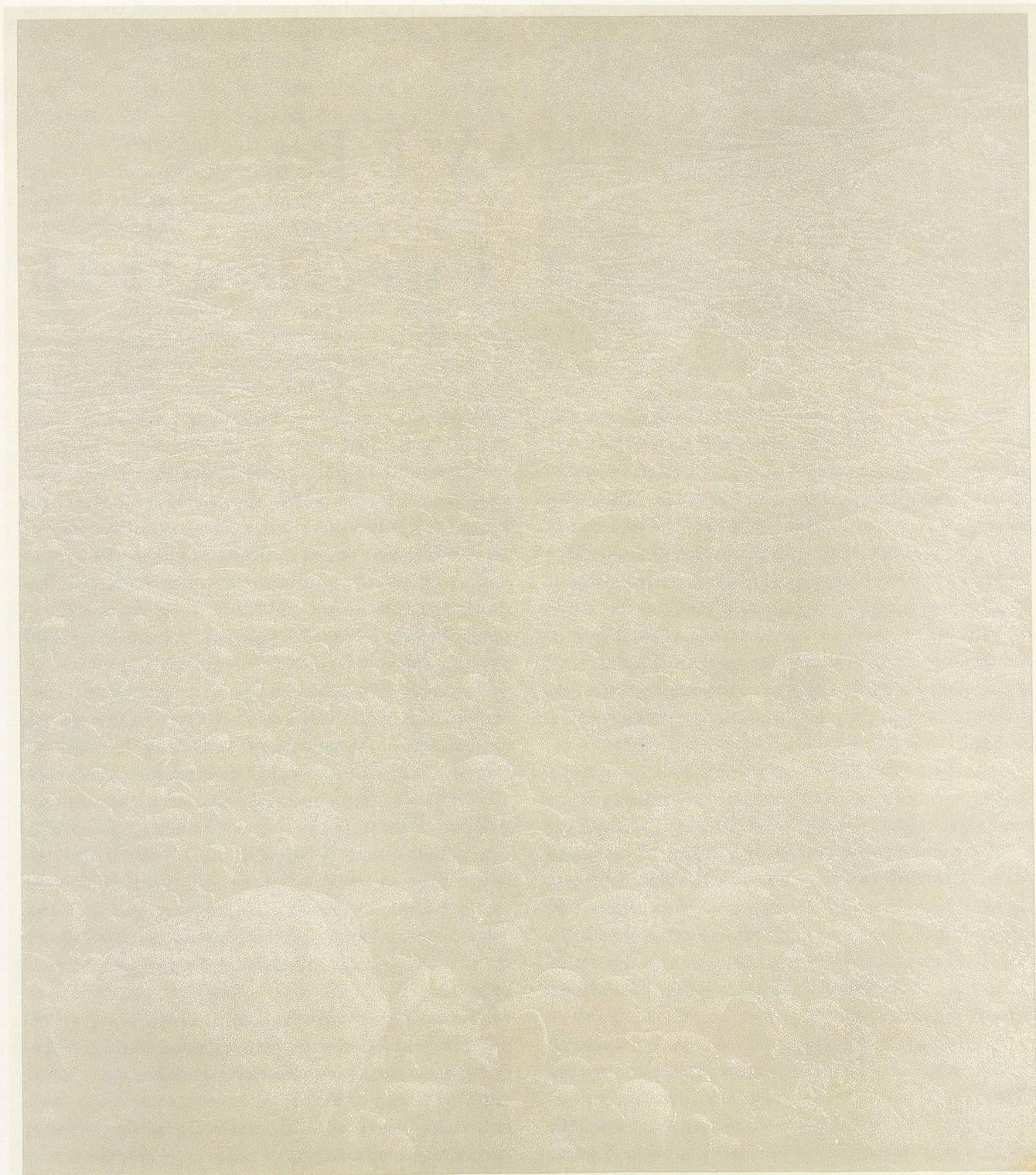
19) RÜSCHEGG I, 1988–1989; 234 x 181 cm; Mason 9. CIMA DEL MAR, 1990; 151 x 126 cm; Mason 11. SCHWARZWASSER, 1990–1991; 2,34 x 1,80 cm; Mason 12.

20) Vgl. Anmerkungen 10 und 11.



FRANZ GERTSCH, CIMA DEL MAR, 1990,
Holzschnitt 26/30 (blauer Klang) auf Japanpapier, 170 x 152 cm,
woodcut 26/30 (blue tone) on Japan paper, 67 x 59 7/8".

(PHOTO: GÜNTHER KATHREIN)



*FRANZ GERTSCH, CIMA DEL MAR, 1990,
Holzschnitt 27/30 (blauer Klang) auf Japanpapier, 170 x 152 cm/
woodcut 27/30 (blue tone) on Japan paper, 67 x 59 7/8".
(PHOTO: GÜNTHER KATHREIN)*

ENGRAVER: A Process of Purification

In February of 1986 – he is fifty-six years old at the time – Franz Gertsch completes JOHANNA II, a large painting in tempera on unprimed cotton canvas.¹⁾ Then begins a new, difficult phase. The artist is in search of models, in New York and elsewhere, in springtime. He photographs Natascha, a friend of his children. He begins a painting of the same subject, which soon comes to an impasse (and has remained unfinished to this day). After several attempts at woodcut (with techniques using pattern-wheel and pie-trimmer), in July Gertsch undertakes not his first print (he had already made some magnificent lithographs),²⁾ but his first woodcut, NATASCHA I.³⁾

He thus becomes a painter who no longer paints. (Though in May 1989, between two monumental woodcuts, RÜSCHEGG I⁴⁾ and DORIS,⁵⁾ he briefly picks up the paintbrush again to continue NATASCHA, the interrupted painting from 1986, it is short-lived.) He is now an engraver. And some – forgetting that one of the most impenetrable mysteries that artists like to preserve and present to the world concerns the future of their work – have wondered if he will always be one.

A painter who no longer paints: we may later ask the question of what (still) constitutes painting for Franz Gertsch, but in any case it is true that he has abandoned brushes, canvas, oil and acrylic for another technology, another image, another rhythm

of work. Of how many other artists can we say the same? In the 20th century – the century of Matisse, Picasso, Fautrier, Johns, Baselitz – whose great painters have all been prolific *peintres-graveurs* (in Bartsch's definition, to distinguish them from reproduction engravers), so radical a break seems unique to me – I can only think of the sculptor Robert Müller (born 1920), who for the last fifteen years has restricted himself exclusively to printmaking and drawing.

In place of the additive processes proper to painting (overlying, laying aside), in place of the precise application of the paintbrush inflecting the pigment into the texture of the canvas, Gertsch has substituted another, apparently authentic mode, that of subtractive action through the gestural attack of the gouge. The block stands vertically before the engraver, tinted blue to improve the legibility of the artist's interventions, to create a clearer contrast with the "natural" wood uncovered by the tool; he pierces the wood with a supple movement surely inspired by his practice of Tai-Chi.

As in his paintings, the artist follows step by step the image of the chosen subject, projected for a few seconds on the block and internalized at once, until the next phase of the work. If in the paintings each point is identified chromatically and spatially, according to the range of color and intensity and according to surface and depth of field, in the engravings Gertsch plots the light of a form, its "brilliances," where the form grows faint – rather than

RAINER MICHAEL MASON is the curator of the Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire in Geneva.

drawing its linear contours or shadows, as is usually the case in the blackline method of wood engraving. The greater or lesser density of the bits of material removed from the block determines the luminous intensity of the modeling and thus brings forth the image.⁶⁾ The dotting suggests a resin screen or phototype structure which, in the printing, the proof on Japanese vellum will present as “negative,” on a colored background that never appears as a continuous expanse.

At this stage, even if the artist clearly “sees” the paths by which he hopes to “realize his sensation,”⁷⁾ to express his imagining at last, the work, however far along in its development, still remains in a state of profound abstraction. But it is not the abstraction of process and execution of detail that one readily shows in close-up, like the skin texture of this or that realist painting, from HANNE-LORE⁸⁾ to JOHANNA.⁹⁾ Rather, what we have here is a twofold abstraction, specific first to the engraving, as a technical process, and secondly to the printing, as a revelation of the content recorded on the block.

The technique invented by Franz Gertsch, which revives, at a great distance, the *criblé* process (15th century) and *stippling* (18th century), applies a binary code: 1 or 0. The engraver makes an incision into the surface of the wood or else leaves it intact. This operation, repeated without variation and with the depth and width of the instrument’s marks as the only modulation, engenders the “drawing.” This “all-over” structure is all the more abstract as it reduces the form to its one-dimensional components (1 or 0), inscribed in reverse in a flat surface entirely incomparable to the materials, colors, illusions and, in short, the gradual and “tangible” emergence of any object in painting. And while the painting can always be revised, the “ciphering” in woodcut is irrevocable: the transposition of the engraved image, a *cosa mentale* far removed from the sensual gratifications of the painter’s art, is thus all the more severe.

The second abstraction is in the printing. Once printed, suddenly a face or landscape appears, restored *per contra*, in a deferred moment of creation, in a continuum of monochrome substance that “releases” the reality content (see DOMINIQUE)¹⁰⁾ and sometimes the spatial relations (see CIMA DEL



FRANZ GERTSCH, KRANENBURG, 1970,

Dispersion auf ungrundierter Baumwolle, 200 x 300 cm/dispersion on unprimed cotton, 78³/₄ x 118¹/₈".

MAR).¹¹⁾ Within the colored area from which the effigy emerges, the recesses of wood now translate as so many speckles of light in the material of the paper. In Gertsch, a master of ink preparation and imaginary chromatics who pursues subtle pictorial effects, color asserts itself with an imperious presence, at once of a piece with and practically independent of photographic conveyance. It is as though one parameter of the image (representation) were supposed to be brought forth and at the same time “alienated” (in the Brechtian sense) by the other parameter (chromatic modality). Just as painting was able to create the illusion of an attentive mimesis, so engraving reinforces plasticity as such and its metaphorical valences.

At this point a question presents itself: how do we shed light on this exclusive shift to engraving in an artist who since autumn 1968 has conducted, through painting alone, a “naturalistic” interrogation of life, of the living presence of the real?¹²⁾

Franz Gertsch, at the turn of the hyperrealist half-decade, understands that man has become “accustomed to considering photographed reality as the maximum rendering of the real.”¹³⁾ The artist thereafter begins to make use of that most intersubjective of media, the photographic document, sometimes drawing from the nameless ocean of contemporary images, but mostly using the products of his own camera. Thus it is by visual adoption that the *peintre-*



FRANZ GERTSCH, VIETNAM, 1970,
Dispersion auf ungrundierter Baumwolle, 205 x 290 cm/dispersion on unprimed cotton, 80³/₄ x 114¹/₈".

photographe gives form to and integrates the visible – people and objects – the painted copy of a photograph being capable, in his eyes, of voiding the shock of formal obviousness in favor of the absoluteness of the real.

Over the years, this growing “absolutization” will express itself in the evolution of the choices of subject adopted by Gertsch “in production,” like a television producer in front of his console. Starting from the family and group scenes (VIETNAM, KRANENBURG, MEDICI)¹⁴⁾ and the “situation” portraits of friends from the art world (such as Raetz, Lüthi and Szeemann),¹⁵⁾ which began to proliferate after 1970, he turns, in 1973, with FRANZ UND LUCIANO,¹⁶⁾ to representations of one or two characters more centered within their own presence and specificity. PATTI SMITH,¹⁷⁾ in 1979, marks the conclusion of this phase. The large, sober self-portrait of 1980 opens the phase of focusing on the head, a vision that would predominate until JOHANNA II, of 1986. One notes that landscape – with figures, at first, as in SAINTES-MARIES-DE-LA-MER,¹⁸⁾ then stripped of all human animation – accompanies the development of the painted work as well as the wood engravings.¹⁹⁾

Narrative gradually gives way to paradigm. Compositional devices become simplified and concentrated. Visual analysis, pictorial technique and mastery of tonal balance are developed: the means differentiate themselves – and the time of execution

grows longer. The dialectical poles of reality (the signified) and abstraction (the signifier) tend to complement one another. In the afterword to Dieter Ronte’s large book (Benteli, Bern, 1986), Jean-Christophe Ammann pointedly describes the result of this slow transformation in Gertsch: “The refinement of the technique corresponds to its spiritualization and thus to a spiritualization of the picture.”

It is at this point that engraving takes over. If painting could pass for a search for balance (between the sharp and the blurry, between distance and proximity), for a transposition (of, for example, the artificial light of photographic projection into the “natural” color of pigment applied onto canvas), for a “faithful” illustration of reality – in short, if painting passes for the elaboration of an appearance whose effect surpasses its nature, engraving, for its part, is a ciphered implementation (imitative by accident, not by essence) of the r i g h t form, coded in the invariability of the block, objectivized beyond color and yet revealed by it when it emerges in the proof. By unequivocal means, the engraved image tends at once toward its greatest possible thinness and toward its potential totality of thickness. It seeks a state of completion where each new cut would mean a destruction without remedy – whereas every painting remains potentially unfinished, always open to something “extra.”



FRANZ GERTSCH, MEDICI, 1979/72,
Dispersion auf ungrundierter Baumwolle, 400 x 600 cm/dispersion on unprimed cotton, 157¹/₂ x 236¹/₄".
(MUSEUM MODERNER KUNST WIEN)



FRANZ GERTSCH, PATTI SMITH I, 1978,

Acryl auf ungrundierter Baumwolle, 242 x 354 cm/acrylic on unprimed cotton, 95 1/4 x 139 3/8".

(BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNG MÜNCHEN)

The imminence of this extra is precisely what Franz Gertsch has renounced. On the woodblock he completes a process of objectivation (each engraved point is verifiable, the "drawing" is reproducible) and final purification (loss of color, of contrast, of depth, of references). He captures the subject at its most elementary stage of existence, far from most of the immediate expedients of sense perception. It is starting from this matrix-structure that the image, as yet unrealized, in the fullest sense, will individualize itself in the proof on paper. The painter's skill reads and now pronounces the "genetic" code engraved. The printing brings together the imaginary and the image, displaying the latter in a paradoxical unification of previously disassociated form and color. Lastly, engraving bears witness to the powers of its exceptional discipline: the artist can only remain there, at the definitive place of the image, while the print expands its means.

SCHWARZWASSER, a view of a slight eddy, oblique in a vertical plane of deep water revealing an

endless light, is (in mid-April 1991) a work in progress – and the artist hasn't yet made all the decisions that will eventually bind the central motif to the spatial expanse. To my mind, therefore, DOMINIQUE and CIMA DEL MAR,²⁰ which were printed using a single woodblock, are today the works that most successfully express the poetics of Franz Gertsch the *peintre-graveur*: the precision preserves the openness.

In the woodcuts, everything makes it impossible to "pocket" the image as a finite subject. One must go inside, adjust, let one's eyes wander, orient oneself. Beyond the dimensions of the block (and the print), there is no scale. The image looms up, spreads out, and never ceases to vibrate, like a wispy fabric or the undulating terrain of a beach. Monochromatic abstraction. The snapshot thereafter dissolves in the duration of a revelation that nothing can fix. A revelation in which we rediscover humanity, nature, the will to art.

(Translation from the French: Stephen Sartarelli)



FRANZ GERTSCH, NATASCHA IV, 1987/88,
permanente Installation im Treppenhaus des Cabinet des estampes in Genf/
permanent installation in the staircase of the Cabinet des estampes, Geneva.

(PHOTO: ANTONIO MASOLOTTI)

- 1) 330 x 290 cm; Ronte 1986, *Werkkatalog/The Works*, no. [56], p. 137.
- 2) JEAN-FRÉDÉRIC SCHNYDER, 1972; 61.3 x 87.9 cm; Mason 1 *catalogue raisonné*, 1989, Cabinet des estampes, Geneva/Turske & Turske, Zürich. TABEA, 1981; 63.5 x 91.3 cm; Mason 2. CHRISTINA, 1983; 38 x 42.5 cm; Mason 3.
- 3) 1986; 105 x 90.5 cm; Mason 4.
- 4) 1988–89; 234 x 181 cm; Mason 9.
- 5) 1989; 218 x 157 cm; Mason 10.
- 6) I leave aside, here, the fact that Gertsch sometimes superimposes different blocks on one another. For example, in NATASCHA IV (1987–1988; 232.5 x 182 cm; Mason 7), he resorts to three lindenwood blocks, one bearing the “drawing,” another accentuating the “contrasts” and the third providing the background shade: here the head seems sculpturally isolated and enclosed in space. The use of only the “drawing” block for DOMINIQUE (cf. below, note 10), DORIS (cf. above, note 5) and CIMA DEL MAR (cf. below, note 11), brings the form “into” the surface.
- 7) Cézanne’s exact words are: “To paint from nature does not mean copying the objective, it means realizing its sensation.”
- 8) 1970; 170 x 250 cm; Ronte 1986, no. [2], p. 109.
- 9) Cf. above, note 1.
- 10) 1988; 234 x 181 cm; Mason 8.
- 11) 1990; 151 x 126 cm; Mason 11.
- 12) It is the artist himself who uses the term “naturalistic,” in a [1973] interview with Michael S. Cullen, reprinted in *Hyperréalistes américains, Réalistes européens*, exhibition catalogue, Paris 1974, CNAC.
- 13) Cf. interview cit., note 11.
- 14) VIETNAM, 1970; 205 x 290 cm; Ronte 1986, no. [6], p. 111. KRANENBURG, 1970; 200 x 300 cm; Ronte 1986, no. [13], p. 115. MEDICI, 1971–72; 400 x 600 cm; Ronte 1986, no. [19], p. 18.
- 15) MARKUS RAETZ, URS LÜTHI, HARALD SZEEMANN, all from 1970 and 170 x 250 cm in format; Ronte 1986, no. [9, 10, 12], pp. 113–114.
- 16) FRANZ UND LUCIANO, 1973; 198 x 298 cm; Ronte 1986, no. [26], p. 122.
- 17) PATTI SMITH V, 1979; 257 x 391 cm; Ronte 1986, no. [45], p. 131 XVII.
- 18) SAINTES-MARIES-DE-LA-MER, I (300 x 400 cm), II (260 x 370 cm), III (260 x 370 cm), 1971; Ronte 1986, no. [16, 18, 21], pp. 116, 117, 119.
- 19) RÜSCHEGG I, 1988–89; 234 x 181 cm; Mason 9. CIMA DEL MAR, 1990; 151 x 126 cm; Mason 11. SCHWARZWASSER, 1990–91 (2.34 x 1.80 cm); Mason 12.
- 20) Cf. notes 10 and 11.

EDITION FOR PARKETT FRANZ GERTSCH

CIMA DEL MAR (AUSSCHNITT), 1990/91

HOLZSCHNITT (KOBALT-TÜRKIS UND ULTRAMARIN, HALB UND HALB)

AUF HEIZOBURO JAPANPAPIER, 25,4 X 41,6 CM,

GEFALTET, NICHT EINGEBUNDEN, NUMERIERT UND SIGNIERT.

AUFLAGE VON 80 HOLZSCHNITTEN.

CIMA DEL MAR (DETAIL), 1990/91

WOODCUT (COBALT TURQUOISE AND ULTRAMARINE, HALF AND HALF)

ON HEIZOBURO JAPAN PAPER, 10 X 16³/₈" , FOLDED,

NOT BOUND IN THE MAGAZINE, NUMBERED AND SIGNED.

EDITION OF 80 WOODCUTS.





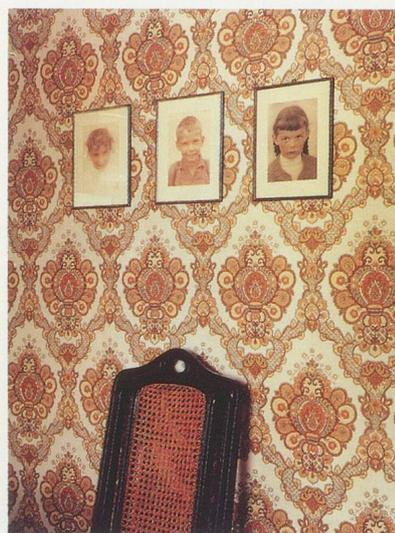
Lack of Faith

ON THOMAS RUFF

The episodic nature of photography – the fact that in a fraction of a second's exposure an image has been fully realized – has affected photographers in curious ways. With prolificacy within easy grasp, the photographer is tempted by gluttony, by the desire to photographically consume ever larger portions of the world.¹⁾ This has made it seem quite natural for a photographer to create a very large body of work devoted to a single theme, exploring small variations from image to image whilst allowing editing to become a crucial part of the creative process. On the other hand, it has also made it easy for a photographer to be chameleon-like, to create quite diverse bodies of work in rapid succession. Both positions take the ease of picturemaking and the potential for extreme productivity to be assets of the medium, rather than embarrassing features which call into question the status of photography as art. For such photographers, finely balanced compositions, subtly nuanced prints and other characteristics which emphasize the uniqueness of each picture may be inherently fetishistic, negating the image's connection to the world at large.

In adopting such diverse subjects for his bodies of work, Thomas Ruff has fully embraced the prolific model of photography. At the same time, the mutability of photography has become his consistent subtext. Common uses of the medium, its division into genres, its social function, and the ease with which it can be misused, are themes which pervade all of Ruff's work, a stance evolved from his own critical examination of the tradition within which he worked

MARC FREIDUS is the curator of *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, currently touring the U.S.



THOMAS RUFF, *INTERIEUR*, 1979, C-print, 27,5 x 20,5 cm/10⁷/₈ x 8".

as a student. Ruff's color documentary interior views, made in the Black Forest homes of his parents and relatives during the late seventies, show that his heart was not in playing the photoanthropologist, that he lacked the deep passion for the vernacular that fires the work of Eugène Atget, Walker Evans, or Bernd and Hilla Becher. In retrospect, his photograph of the childhood portraits of himself and his sisters hanging on his parents' wall suggests his growing interest in the socially pre-determined nature of most photography.

The comparative, typological form practiced by Ruff's teachers, Bernd and Hilla Becher, is ideally suited to their project, disclosing the relationship of form to function within industrial structures, then visually preserving those structures, and invoking a moment in history by the presentation of multiple variants of a single type. By applying this methodology to portraiture – a historically loaded and emotionally complex genre – Ruff ended up exposing the mechanisms and limitations of typology. The por-

traits were conceived of as a large collection of pictures with uniform formal characteristics, whose primary impact would be cumulative.²⁾ Presumably to maintain this uniformity, Ruff deliberately eliminated the affective attributes of portraiture as well as most variations of age, class, or ethnicity. He was left with a typological shell, a formal comparison lacking a coherent basis from which to draw conclusions. Ruff had inverted the logic behind August Sander's collection of portraits, made during the first third of this century, in which each person stood as an archetype for an occupation or social role. He had reduced each face to an equal unit in a serial equation.

Ruff's foregrounding of seriality, and his stripping away of clues to meaning, recall minimalism's attempts to avoid the expressivity of 1950s painting whilst maintaining the serious demeanor of artists such as Barnett Newman. Ruff's portraits function like Sol Lewitt's variations on incomplete open cubes in their purge of hierarchy, composition, or development of a theme within the body of work. The colored backgrounds (chosen by the sitter) and rotating viewpoint (the heads are seen straight on, at a 45 degree angle, or in profile) have no connotative significance: they are random solutions to the problem of maintaining variation within the larger work. But the limitations of seriality and minimalism were being actively re-evaluated when Ruff attended the Düsseldorf Kunstakademie. The desire to reinterpret minimalism whilst reintroducing both an image of the world and a host of social references was already apparent in the work of such artists as Thomas Schütte and Harald Klingelhöller.

Ruff combined an image of minimalism with an investigation of a photographic genre that was based on an audience's preconceptions. It was unlikely that portraits would be seen, as minimalism initially was, as a series of negations aimed at producing a purely visual, non-relational art. Ruff has claimed that his portraits do not convey anything beyond the surface appearance of the sitters, that he depicts them as he would a plaster bust. But the portraits imply a mode of photography with a host of associations. They most closely resemble passport photographs or mug shots of criminals – images made for political control in which the photographer exercises the power over

the subject. What Ruff terms "an imitation of conventional photography which consequently appears conventional," suddenly appears not so benign. One begins to imagine those situations in which a sitter must be guarded in the way in which s/he presents to the camera. Ruff causes us to consider the context of the production of a picture: the combination of collaboration, coercion, and manipulation behind the portrait.

While normally we expect the subject of a posed portrait to appear happy, pensive, or spiritual, there is no reason to consider this as other than a performance or an enactment of convention. Ruff's portrait subjects offer little more than a blank expression, a haircut, and a change of clothes. The overwhelming life-force that these pictures convey seems so divorced from any of the attributes by which we define personality, that it may best be described as animism. By withholding everything but a piercing, unavoidable gaze, these subjects collaborate with Ruff in defining (by its absence) that which the photograph cannot convey, except through fictional and conventional means. The plot thickens, however, when one realizes that Ruff's image of objectivity (the proposal that photography can at least represent surfaces) actually produces an abstraction. By now many people, myself included, have had the experience of not recognizing a person as being one of Ruff's subjects, or of not recognizing a Ruff portrait as depicting someone they know. Ruff's portraits play upon our desire for truthfulness, objectivity, and narrative wholeness, leaving this desire frustrated, just as plastic food does not satisfy hunger. Ruff explores and reveals the failure of his portraits as likenesses by rephotographing his subjects. If Ruff were to identify his portraits by numbers, rather than by the sitter's name, only a detective might correlate the various shots of Gerd Belz, Karin Kneffel, or Pia Fries.³⁾

Ruff uses the techniques of objective photography – lack of composition, even lighting, plain background, a view camera – but produces what he once described as "a document of his lack of belief." The belief he lacks is in the photograph's ability to directly convey anything truthful about its nominal subject. But this is better described as a deep skepticism regarding the possibilities of photography



THOMAS RUFF, INTERIEUR, 1980, C-print, 27,5 x 20,5 cm/10⁷/₈ x 8".

(especially those commonly ascribed to the medium) rather than a sense of hopelessness or abandonment. While calling art photography "perhaps the most stupid use of the medium," in his practice Ruff suggests that he recognizes its ability to provide a new, independent experience, as well as to speak about the world in a less direct, more elliptical fashion. Ruff's faith in the value of his own photography recalls Gerhard Richter's response to the proposition that the representational function of painting and its self-reflexion were brought together in his work "in order to show the inadequacy and bankruptcy of both." Richter's answer, "Bankruptcy no; inadequacy, always,"⁴ corresponds to Ruff's view of photography's own representational complexities.

What we have before us in a Ruff exhibition is a collection of individually distinct but essentially interchangeable objects, which aim to simulate and critique the traditional functions of photography. While the presentation of multiple examples gives an initial impression of the objectivity associated with the typological and vernacular tradition in photography (recalling Walker Evans' self-conscious picture of a commercial photographer's display), the element of simulation suggests that a more relevant comparison is that of Ruff's postmodern contemporaries, notably Allan McCollum. Ruff's use of repetition does not function like Eugène Atget's obsessive cataloging of the decorative art of turn-of-the-cen-

tury Paris, with its implication that the photography allows us to preserve and visually possess endless examples of a type precisely because each is somehow unique and therefore valuable. Rather it recalls McCollum's notion that repetition is "one of those devices used a lot in the maintaining of power relations. It is a device used by religions everywhere, and by the military too, to construct a hypnotic spectacle. Repetition is a kind of meaning in itself. Possibly it is the language of power par excellence."⁵

Ruff's large scale photographs (the post-1986 Portraits, the Houses, and the Stars) use sheer physical presence, as well as repetition, in order to "construct a hypnotic spectacle." These images are monolithic, meant to be taken in in an instant. Each of these bodies of work empties out its corresponding photographic genre in order to postulate the role of context



THOMAS RUFF, INTERIEUR, 1980, C-print, 20,5 x 27,5 cm/8 x 10⁷/₈".

in constructing photographic meaning. The Houses seem literally to play on the linguistic relationship of faces to facades. While these buildings have, to an American eye, a more direct reference to the social or historical specificity of their subjects than Ruff's other series, their success depends on the degree to which we see them simply as "ugly and ordinary" examples of commercial construction. Ruff strips the buildings of architectural context, inhabitants, vehicles, seasonal foliage, indeed of almost all references to daily life or the flow of time. They become empty vehicles (he calls them "flat pictures, nothing else"), signifiers of a lack of meaning precisely where one expects it to be present, quite like McCollum's Plaster Surrogates.

While this analogy between Ruff and McCollum is based on overlapping interests rather than any causal relationship, Ruff's news photographs are exhibited in an arrangement that intentionally resembles McCollum's displays. These pictures, an outgrowth of Ruff's practice of collecting images from the press at the time he was making his first portraits, are also torn from their context and drained of meaning. They demonstrate not only the narrative paucity of the photograph, but also the limitations of photography's much vaunted specificity. In doing so, they recall Walter Benjamin's question, "Will the caption become the most important part of the photo-



THOMAS RUFF, INTERIEUR, 1982, C-print, 27,5 x 20,5 cm/10⁷/₈ x 8".

graph?"⁶) Upon seeing in a newspaper a picture of a rocket blasting off, one assumes that it depicts the blastoff described in the text, but it actually adds very little to the text in most instances. While the photograph is commonly taken as evidence or proof of the reality of that which the text describes, exceptions to this are so pervasive that this common view must be considered as superstition.

Ruff's approach to news photographs is, of course, fundamentally anti-modernist. His news pictures recall John Szarkowski's rather accurate portrayal of the conditions and inadequacies of news photography in the catalog text for his 1973 exhibition, *From the Picture Press*, without bearing the slightest resemblance to the pictures in that show. Where Szar-

kowski sought to exhibit those photographs that were striking in their "formal and iconographic character," Ruff seeks those that are typical and flat-footedly illustrative. His installation seeks to use the cumulative effect of tightly packed photos to subvert whatever autonomy the diversity of subjects may provide. Rather than purporting to explore the fundamental qualities of the medium, Ruff's pictures simply propose sets of cultural relations, constants and variables surrounding the medium's use.

In formulating his conception of photography, Ruff has considered such theoretical responses to the medium as sociologist Pierre Bourdieu's *Un Art Moyen*, and Vilém Flusser's *Für eine Philosophie der Photographie*. For each series, Ruff selects which expectations to satisfy and which to frustrate. Ruff has taken to heart Bourdieu's assertion that the social definition of photography is "never recalled more clearly than when one attempts to mock or exploit it,"⁷) seeking to push past his demonstration of the ways photos are used in the press in order to arrive at an ontology of photography. Ruff provides more questions than answers, and sends his pictures out into the world believing that, with all their deficiencies, they hold some value. Quite apart from their critical charge, they exert a persistent formal and perceptual presence, and leave us with the task of defining and describing our experience of them, as they simultaneously stimulate and frustrate the desires we bring to the act of looking at exhibitions.

1) For an elaboration on this, see photographer Judy Fiskin's "Borges, Stryker, Evans: the Sorrows of Representation," *Views*, Winter 1988, supplement pp. 2-6.

2) Interview with Thomas Ruff in *BiNationale: German Art of the late 80s*, DuMont: 1988, pp. 260-263. All statements attributed to Ruff are from this interview or my taped interview with Ruff of 25 June, 1990.

3) All three appear in the catalog to Ruff's 1988 exhibit at Museum Schloss Hardenberg. Gerd Belz's later portrait is in *Typologies* (Rizzoli and Newport Harbor Art Museum, 1991), Karin Kneffel's in *BiNationale*, and Pia Fries' in *Thomas Ruff: Portraits, Houses, Stars* (Stedelijk Museum: 1990).

4) Benjamin H.D. Buchloh, "Interview with Gerhard Richter," in *Gerhard Richter: Paintings*, Thames and Hudson: 1988, p. 21.

5) D.A. Robbins, "An Interview with Allan McCollum," *Arts Magazine*, October 1985, p. 43.

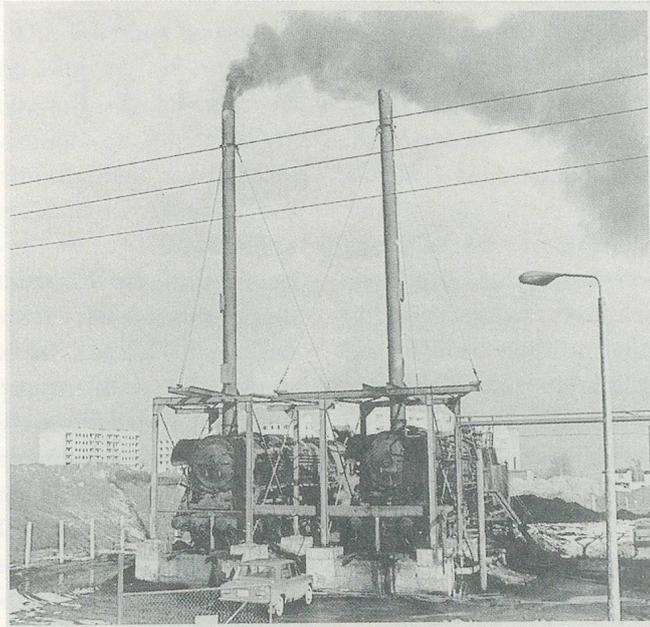
6) Walter Benjamin, "A Short History of Photography," 1931, excerpted in *Germany: The New Photography 1927-1933*, Arts Council of Great Britain, 1978, p. 75.

7) Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle Brow Art*, Stanford University Press: 1990 (translation of *Un Art Moyen*, 1965), p. 101.

Thomas Ruff



THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1990, C-print, 205 x 160 cm/80³/₄ x 63".



THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 231, 1990,
C-print, 29,2 x 30,4 cm/NEWSPAPER PHOTO 231, 1990, C-print, 11 1/2 x 12".

Fehlender Glaube

THOMAS RUFF

Die Episodenhaftigkeit der Photographie – die Tatsache, dass in Sekundenbruchteilen ein ganzes Bild entsteht – hat Photographen immer wieder auf kuriose Weise angeregt. Der Reichtum, der sich da im Handumdrehen erschliesst, führt den Photographen in die Versuchung der Unersättlichkeit und des Verlangens, sich photographisch immer grössere Stücke von der Welt einzuverleiben.¹⁾ Und daher scheint es nur natürlich, wenn der Photograph ganze Werkgruppen einem einzigen Thema widmet und dabei von Bild zu Bild leichte Abwandlungen sondiert, während das Aussortieren zu einem entscheidenden Bestandteil der künstlerischen Prozedur wird. Andererseits wurde es dem Photographen dadurch leicht, mit der Wandlungsfähigkeit eines Chamäleons in schneller Folge ganz unterschiedliche Werkgruppen zu schaffen. Beide Positionen nutzen die Leichtigkeit der Bildproduktion und das Potential extremer Produktivität als Vorzug des Mediums und nicht als dessen Nachteil, der den Status der Photographie als Kunst in Frage stellen würde. Für solche Photographen mögen eine raffiniert ausbalancierte Komposition, ein subtil nuancierter Abzug und ähnliche Mittel, die die Einzigartigkeit eines jeden Bildes

betonen, als Fetischismus gelten und die Verbindung des Bildes mit der Welt negieren.

Indem Thomas Ruff völlig unterschiedliche Themen in seinen Werkgruppen verarbeitet, schöpft er das Modell der Photographie in seiner ganzen Vielschichtigkeit aus. Und zugleich ist die Unbeständigkeit der Photographie bei ihm zum ständigen Subtext geworden. Der übliche Umgang mit dem Medium, seine Einteilung in verschiedene Genres, seine gesellschaftliche Funktion und Anfälligkeit für Missverständnisse – all das sind Themen, die das gesamte Werk von Thomas Ruff durchdringen. Zurückführen lässt sich diese Haltung auf seinen eigenen kritisch prüfenden Umgang mit der Tradition, in der er als Student arbeitete. Ruffs dokumentarische Farb-Interieurs, die er Ende der 70er Jahre in den Wohnungen seiner Eltern und Verwandten im Schwarzwald aufnahm, zeigen, dass es ihm nicht darum ging, den Photo-Anthropologen zu spielen, und dass ihm jene tiefe Leidenschaft fürs Volkstümlich-Heimatliche abging, die das Werk von Eugène Atget und Walker Evans ebenso beherrscht wie das von Bernd und Hilla Becher. Aus heutiger Sicht verweist seine Ablichtung der an der Wand der elterlichen Wohnung hängenden Kinderphotos von ihm und seinen Schwestern auf die gesellschaftliche Determiniertheit der Photographie in den meisten Fällen. Jene vergleichend typologische Form, wie sie von Ruffs

MARC FREIDUS ist Kurator der Ausstellung *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, die zur Zeit durch die USA reist.

Lehrern Bernd und Hilla Becher praktiziert wird, ist in idealer Weise auf deren Absicht zugeschnitten: die Beziehung zwischen Form und Funktion innerhalb industrieller Strukturen wird ausgeklammert, die Strukturen selbst werden auf visueller Ebene erhalten, und durch die Darstellung vielfältiger Varianten eines einzigen Typs wird ein bestimmtes geschichtliches Moment beschworen. Indem Ruff diese Methodik auf die Portraitphotographie anwandte, ein historisch befruchtetes und emotional äusserst komplexes Genre, führte er schliesslich die Mechanismen und Grenzen der Typologie vor. Die Portraits waren als umfangreiche Sammlung von Bildern mit einheitlichen formalen Eigenschaften angelegt, deren primäre Wirkung in ihrem kumulativen Aspekt lag.²⁾ Wohl im Sinne dieser Einheitlichkeit verzichtete Ruff ganz bewusst auf die emotionalen Attribute des Portraits sowie mehr oder weniger auf Unterschiede in Alter, Klasse oder Hautfarbe. Übrig blieb eine typologische Schale, ein formaler Vergleich, aus dem sich keinerlei Schlüsse ziehen liessen. Ruff hatte jene Logik umgedreht, die in August Sanders Portrait-Sammlung aus dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts jede einzelne Person zum Archypen für einen bestimmten Beruf oder gesellschaftlichen Status machte. Er hatte jedes Gesicht zu einer gleichwertigen Einheit in einer seriellen Gleichung gemacht.

Dass Ruff die Serialität in den Vordergrund stellt und alles, was auf Bedeutung schliessen liesse, ausklammert, erinnert an die Versuche der Minimalisten, die Expressivität der Malerei in den 50er Jahren zu vermeiden, zugleich jedoch die Ernsthaftigkeit eines Künstlers wie Barnett Newman beizubehalten. Ruffs Portraits funktionieren wie Sol LeWitts Variationen über unvollständige offene Würfel, bei denen es weder Hierarchie noch Komposition oder thematische Entwicklung innerhalb einer Werkgruppe gibt. Die (von den portraitierten Modellen ausgesuchten) farbigen Hintergründe und der rotierende Standpunkt der Kamera (die Köpfe sind von vorne, als Dreiviertelansicht oder im Profil zu sehen) haben keine über sich selbst hinausweisende Bedeutung: sie sind willkürliche Lösungen für das Problem der Variantenvielfalt im Gesamtwerk. Doch die Grenzen der Serialität wie auch des Minimalismus drängten sich gerade neu ins Bewusstsein, als Ruff an der Düs-

seldorfer Kunstakademie studierte. Der Versuch, einerseits den Minimalismus neuerlich zu interpretieren und zugleich sowohl ein Weltbild wie auch ein ganzes Bündel sozialer Bezüge einzuführen, zeigte sich bereits in Arbeiten von Künstlern wie Thomas Schütte und Harald Klingelhöller.

Ruff verband eine minimalistische Bildkonzeption mit der Untersuchung eines photographischen Genres, das auf bestimmten Vorurteilen des Publikums basierte. Portraits konnte man sich kaum als Minimal-Kunst vorstellen, als Reihung von Negationen, in der es um eine rein visuelle, beziehungsfreie Kunst geht. Doch Ruff nimmt für sich in Anspruch, dass seine Portraits über die Oberfläche des Modells hinaus nichts enthüllen, dass er sie also nicht anders abbildet, als er es mit einer Gipsbüste täte. Doch die Portraits sind in einer Weise photographiert, die eine ganze Reihe von Implikationen auslöst. Sie wirken wie Pass- oder Verbrecherphotos – Bilder zur politischen Kontrolle, bei denen der Photograph die Macht über das abgebildete Subjekt hat. Was Ruff als «Imitation von konventioneller Photographie» bezeichnet («Es ist eine Imitation von konventioneller Photographie und sieht konventionell aus»), wirkt plötzlich ganz und gar nicht harmlos. Man stellt sich die Situation vor, in der das Modell angewiesen wird, wie es sich der Kamera zu präsentieren hat. Ruff führt uns den Produktions-Kontext eines Bildes vor Augen: jene Kombination von Zusammenarbeit, Zwang und Manipulation hinter dem Portrait.

Erwarten wir normalerweise von einem gestellten Portrait, dass das Modell glücklich, nachdenklich oder geistreich erscheint, so gibt es hier keinen Grund, das Bild für etwas anderes als eine bloss Inszenierung von Konvention zu halten. Ruffs portraitierte Personen bieten kaum mehr als einen ausdruckslosen Blick, einen Haarschnitt und wechselnde Garderobe. Die verblüffende Lebensechtheit, die diese Bilder ausstrahlen, scheint so wenig mit jenen Eigenschaften zu tun zu haben, mit deren Hilfe wir normalerweise die Persönlichkeit umschreiben, dass man sie vielleicht am ehesten als Animismus bezeichnen könnte. Indem diese Personen nichts als einen bohrenden, unausweichlichen Blick demonstrieren, wird das, was das Photo, ausser durch Fiktion und Konvention, nicht bieten kann (durch eben



THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 234, 1990,

C-print, 32,2 x 13,4 cm/NEWSPAPER PHOTOGRAPH 234, 1990, C-print, 12⁵/₈ x 5¹/₄".



THOMAS RUFF, HAUS NR. 6 II, 1989,

C-Print, 227x 180 cm/BUILDING NO. 6 II, 1989, C-print, 89³/₈ x 70⁷/₈"



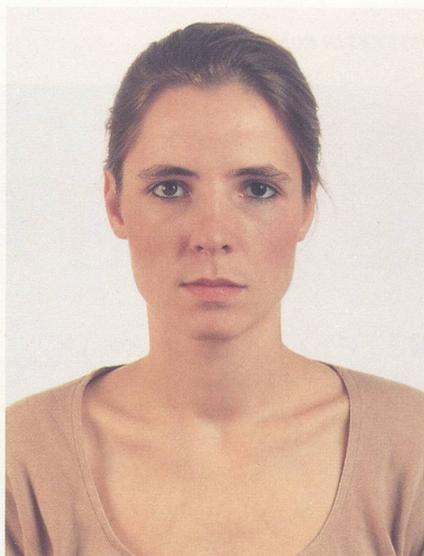
THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1989,
205 x 160 cm/80³/₄ x 63".

dessen Abwesenheit) in der Zusammenarbeit zwischen Ruff und seinen Modellen definiert. Doch die Sache wird noch komplexer, wenn man erkennt, dass Ruffs Objektivitäts-Vorstellung (die Annahme nämlich, dass Photographie zumindest Oberflächen wiedergeben kann) letztendlich zur Abstraktion führt. Viele Leute, auch ich, haben inzwischen die Erfahrung gemacht, dass sie eine von Ruff portraitierte Person nicht wiedererkannten oder jemanden, den sie kannten, in der Abbildung nicht identifizieren konnten. Ruffs Portraits spielen mit unserem Verlangen nach Wahrhaftigkeit, Objektivität und narrativer Lückenlosigkeit; doch der Wunsch bleibt unerfüllt, gerade so wie Plastik-Nahrung nicht den Hunger stillt. Die Untauglichkeit seiner Portraits als Abbild untersucht und enthüllt Ruff, indem er seine Modelle wiederholt photographiert. Wenn er seine Portraits mit Nummern anstatt mit dem Namen des Modells bezeichnen würde, könnte nur ein Detektiv die zahlreichen Aufnahmen von Gerd Belz, Karin Kneffel und Pia Fries³⁾ identifizieren.

Ruff arbeitet mit den Techniken objektiver Photographie – Komposition, ja selbst Ausleuchtung gibt es kaum, schlichter Hintergrund, Plattenkamera –, produziert damit aber «ein Dokument seines Unglaubens», wie er selbst es formuliert. Ihm fehlt der Glaube an die Fähigkeit der Photographie, irgend-

eine Wahrheit über ihr nominelles Subjekt zutage zu fördern. Doch handelt es sich dabei vielleicht eher um eine tiefsitzende Skepsis in bezug auf die Möglichkeiten der Photographie (vor allem jene, die man dem Medium zuschreibt), als um Hoffnungs- oder Hilflosigkeit. Ruff nennt die Kunstphotographie «die vielleicht stupideste Verwendung des Mediums» und sieht zugleich darin die Möglichkeit zu neuer, unabhängiger Erfahrung sowie die Chance, von der Welt in weniger direkter und dafür elliptischer Manier zu sprechen. Ruffs Vertrauen in den Wert seiner eigenen Photographie erinnert an Gerhard Richters Antwort auf die Vermutung, dass die abbildende Funktion der Malerei und deren Selbstreflexion in seinem Werk miteinander verbunden seien, «um beider Unzulänglichkeit und Bankrott zu zeigen». Richters Antwort – «Bankrott nicht; Unzulänglichkeit auf jeden Fall»⁴⁾ – entspricht Thomas Ruffs Ansicht jener darstellerischen Vielschichtigkeit, wie sie der Photographie selbst innewohnt.

In einer Ruff-Ausstellung haben wir es mit einer Sammlung von individuell unterschiedlichen, im wesentlichen aber austauschbaren Objekten zu tun, die die traditionellen Funktionen der Photographie gleichermaßen simulieren wie kritisieren. Die Präsentation zahlreicher Beispiele vermittelt zunächst den Eindruck von einer Objektivität, wie man sie mit der typologisch-heimischen Tradition der Photographie verbindet (und erinnert an Walker Evans' selbstbewusste Selbstdarstellung eines Berufsphotographen). Das Element der Simulation hingegen legt doch eher den Vergleich mit Ruffs postmodernen Zeitgenossen nahe, insbesondere mit Allan McCollum. Die Wiederholung funktioniert bei Ruff nicht wie bei Eugène Atgets obsessiver Auflistung der dekorativen Kunst im Paris der Jahrhundertwende; dahinter stand ja die Vorstellung, dass wir mit Hilfe der Photographie zahllose Beispiele einer Art konservieren und uns visuell aneignen können, eben weil jedes einzelne gewissermaßen einmalig und daher wertvoll ist. Bei Ruff hingegen fühlen wir uns mehr an McCollums Idee erinnert, dass die Wiederholung «zu jenen Mitteln gehört, die man zur Aufrechterhaltung von Machtverhältnissen einsetzt. Dieses Mittels bedienen sich Religionen in aller Welt, und auch das Militär, um ein hypnotisierendes



THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1990,
205 x 160 cm/80³/₄ x 63"

Spektakel zu konstruieren. Wiederholung ist eine Art Bedeutung an sich. Wahrscheinlich ist sie die Macht-Sprache überhaupt.»⁵⁾

Ruffs grossformatige Photographien (die Portraits nach 1986, die Häuser und die Sterne) bedienen sich der blossen physischen Präsenz sowie der Wiederholung, um «ein hypnotisierendes Spektakel zu inszenieren». Es sind monolithische Bilder, so angelegt, dass man sie in einem einzigen Augenblick erfassen soll. Jede dieser Werkgruppen höhlt das entsprechende photographische Genre aus und postuliert so die Rolle des photographischen Kontexts bei der Bildung von photographischer Bedeutung. Die Häuser scheinen mit der linguistischen Beziehung von *faces* (Gesichter) und *facades* (Fassaden) zu spielen. Während diese Bilder für den amerikanischen Blick eher einen Bezug zum gesellschaftlichen oder historischen Charakter ihres Gegenstands haben als Ruffs andere Serien, entfalten sie ihre Überzeugungskraft aber doch in dem Masse, in dem wir sie einfach als «hässliche und gewöhnliche» Beispiele kommerzieller Architektur betrachten. Ruff blendet die architektonische Umgebung der Gebäude aus, ebenso ihre Bewohner, Fahrzeuge und belaubte Bäume, ja eigentlich jeden Hinweis auf die Zeit oder das alltägliche Leben. Sie werden zu entleerten Vehikeln («flache Bilder, sonst nichts», sagt er), zu Signifikanten fehlen-

der Bedeutung gerade da, wo man sie erwartet – so wie bei McCollums Gips-Surrogaten.

Während diese Parallele zwischen Ruff und McCollum weniger auf einem Kausalzusammenhang beruht als vielmehr auf einer Interessengleichheit, präsentiert Ruff seine Zeitungsphotos in einer Form, die bewusst an McCollums Hängungen anknüpft. Diese Photos stammen aus Ruffs Sammlung von Zeitungsbildern, die er zur Entstehungszeit seiner ersten Portraits angelegt hat; hier sind sie nun ebenfalls aus ihrem Zusammenhang gerissen, jeder Bedeutung entleert. Sie demonstrieren nicht nur die inhaltliche Unergiebigkeit der Photographie, sondern auch die Begrenztheit des vielgerühmten photographischen Charakters. Und sie erinnern damit an Walter Benjamins Frage: «Wird die Bildunterschrift zum wichtigsten Teil der Photographie?»⁶⁾ So geht man zum Beispiel beim Zeitungsphoto von einem Raketenstart davon aus, dass es den im Text beschriebenen Raketenstart illustriert; tatsächlich aber hat es dem Text kaum etwas hinzuzufügen. Im allgemeinen gelten Photographien als Beweis für die Tatsächlichkeit des im Text Beschriebenen; doch genau das trifft so häufig nicht zu, dass man diese allgemeine Auffassung nur als Aberglauben bezeichnen kann.

Ruffs Umgang mit Zeitungsphotos ist freilich zutiefst antimodernistisch. Seine Zeitungsbilder erinnern an John Szarkowskis sorgfältige Darstellung der Bedingungen und Unzulänglichkeiten der Zeitungs-Photographie im Katalog-Text zu seiner Ausstellung *From the Picture Press* (1973), haben jedoch nicht die geringste Ähnlichkeit mit den Bildern in dieser Ausstellung. Szarkowski wollte Photos von «formal und ikonographisch» verblüffendem Charakter zeigen; Ruff hingegen geht es um typische, schlicht und einfach illustrative Bilder. Seine Installation bedient sich der kumulativen Wirkung dicht nebeneinander gehängter Photos und untergräbt damit jedwede Autonomie, die die vielen unterschiedlichen Gegenstände beanspruchen mögen. Anstatt eine Untersuchung der grundlegenden Eigenschaften dieses Mediums zu behaupten, zeichnen Ruffs Bilder einfach nur kulturelle Bezüge, Konstanten und Variablen rund um die Anwendung des Mediums nach.



Bei der Formulierung seiner photographischen Konzeption ist Ruff von theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Medium wie beispielsweise in Pierre Bourdieus *Un Art Moyen* und Vilém Flussers *Für eine Philosophie der Photographie* ausgegangen. Bei jeder Serie entscheidet Ruff, welche Erwartungen er erfüllen will und welche nicht. Ruff beherzigt Bourdieus Feststellung, dass die gesellschaftliche Definition der Photographie «nie deutlicher ins Gedächtnis rückt als im Versuch, sie zu ironisieren oder auszuschlachten»⁷⁾, und versucht, über dessen Vorführung des Umgangs der Presse mit Photographie hinaus zu einer Ontologie der Photographie zu gelangen. Ruff bietet mehr Fragen als Antworten und schickt seine Bilder in die Welt hinaus in dem Glauben, dass sie bei aller Unzulänglichkeit doch einen gewissen Wert haben. Über ihren kritischen Gehalt hinaus ist ihre formale und perzeptuelle Präsenz von grosser Eindringlichkeit; uns bleibt die Aufgabe, die Erfahrung

mit ihnen zu benennen, zu beschreiben – die gleichzeitige Stimulierung und Enttäuschung jener Wünsche, mit denen wir eine Ausstellung betrachten.

(Übersetzung: Nansen)

1) Weitere Ausführungen zu diesem Thema finden sich im Text der Photographin Judy Fiskin: «Borges, Stryker, Evans: The Sorrows of Representation», *Views*, Winter 1988, Anhang S. 2–6.

2) Interview mit Thomas Ruff, in *BiNationale: Deutsche Kunst der späten 80er Jahre*, DuMont 1988, S. 260–263. Alle Zitate von Thomas Ruff stammen aus diesem Interview bzw. aus einem Interview mit Ruff, das ich am 25. Juni 1990 aufgezeichnet habe.

3) Alle drei sind im Katalog zu Ruffs Ausstellung im Museum Schloss Hardenberg 1988 abgebildet. Das spätere Portrait von Gerd Belz findet sich in *Typologies* (Rizzoli and Newport Harbor Art Museum, 1991), das von Karin Kneffel in *BiNationale* und das von Pia Fries in *Thomas Ruff: Portraits, Houses, Stars*, (Stedelijk Museum, 1990).

4) Benjamin H.D. Buchloh, «Interview with Gerhard Richter», in *Gerhard Richter: Paintings*, Thames and Hudson, 1988, S. 21.

5) D.A. Robbins, «An Interview with Allan McCollum», *Arts Magazine*, October 1985, S. 43.

6) Walter Benjamin, «Kurze Geschichte der Photographie», 1931, in *Walter Benjamin, Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Bd. II (1).

7) Pierre Bourdieu, *Un Art Moyen*, 1965.

JÖRG JOHNNEN

FREMDE GESICHTER,

STRASSE UND INTERIEUR IM WERK VON THOMAS RUFF

FERNE STERNE

11. *PAINTING AS CENTRAL, FRONTAL, REGULAR, REPETITIVE*
 21. *THE EASIEST ROUTINE TO THE DIFFICULTY*
 23. *THE EXTREMELY IMPERSONAL WAY FOR THE TRULY PERSONAL*
 24. *THE COMPLETEST CONTROL FOR THE PUREST SPONTANEITY*

Ad Reinhardt¹⁾

Die Resonanz auf die Arbeiten von Thomas Ruff reicht von internationaler Anerkennung über hilflose Apologie bis hin zu polemischer Kritik. Die Erklärung dafür ist einfach: die Schönheit der Bilder bewirkt unmittelbare Faszination, deren komplexe Beschaffenheit mit feuilletonistischen Mitteln und naiven Argumenten jedoch kaum zu erhellen ist, wogegen die Kritik von vornherein auf jede Differenzierung und Genauigkeit verzichtet. Von Jean-François Chevrier wird behauptet (in *Galleries Magazine*, April/May 1990), Ruffs Portraits seien mechanisch, pure Zeichen konventioneller Identität, geschichtslos und tautologisch. Die von Klaus Ottmann (in *Flash Art*, Oct. 1990) nicht erfasste konsequente Modernität der Portraits von Ruff verführt ihn dazu, ihm «anti-moderne Nationalästhetik»

DR. JÖRG JOHNNEN ist Kunsthistoriker und Galerist in Köln.

vorzuwerfen. Chevrier wiederum sind die Portraits zu modern, er hätte sie gerne nostalgischer. Im folgenden Text sollen diese Behauptungen widerlegt werden, um die Haltung und Bedeutung Ruffs verständlicher zu machen und gleichzeitig einige generelle Vorurteile in bezug auf nicht-expressive bildhafte künstlerische Konzeptionen auszuräumen.

Die Portraits von Ruff führen zurück zur Renaissance. Schon damals, und damals zum erstenmal, wurde vom Künstler höchste Wissenschaftlichkeit und Genauigkeit bei der Schilderung der Welt gefordert. Mit kalter Sachlichkeit wurden die Dinge von Leonardo da Vinci zerlegt, untersucht und gezeichnet. Dieses Studium der Natur war Grundvoraussetzung für die künstlerische Tätigkeit. Ruff übernimmt diese Forderung in unsere heutige Zeit, jedoch mit zwei grundlegenden Veränderungen. Er überlässt die genaue Aufzeichnung der Kamera und setzt dabei den neuesten Stand der Entwicklung ein. Diese

Beschleunigung und Mechanisierung der Aufzeichnung wird reflektiert im Setting des Studios, in der stereotypen Frontalität des Modells und dem «gleichmässigen, idealen, abstrakten Licht» (Chevrier), das der wissenschaftlichen Ausleuchtung eines Objektes gleichkommt.

Die zweite Veränderung folgt aus der ersten. Konnten die Maler der Renaissance vorwiegend nur wenige, reiche und mächtige Persönlichkeiten porträtieren, sowohl aufgrund der sozialen Verhältnisse wie der aufwendigen, zeitraubenden Herstellung durch die Hand, findet bei Ruff eine demokratische Öffnung statt. Es gibt potentiell keine Einschränkung mehr ausser der künstlerischen Entscheidung. Auf diese Weise konnte Ruff beinahe hundert Portraits von Menschen machen, deren Gesichter in früheren Epochen für ein öffentliches Bild als nicht bedeutend genug angesehen worden wären.

Ruffs Portraits bilden eine bedeutende Weiterentwicklung gegenüber den stets melancholischen Schwarzweissportraits, in denen die abgebildete Person immer in die Vergangenheit entrückt. Ihm gelingt es, Farben jenseits von inszenierter Fröhlichkeit, dekorativen Klischees und glatten Effekten einzusetzen. Das Setting, das heisst die Frontalität der Modelle, die Ausdruckslosigkeit der Gesichter und die Beleuchtung, ist so angelegt, dass eine zweite, höhere Organisation aller Bildelemente entsteht. Nicht die Schönheit der Modelle ist es, was an den Portraits fasziniert, sondern die Schönheit liegt in der Formalisierung der Flächen, Linien, Farben und Strukturen. Der Realismus der Gesichter verbindet sich mit der ästhetischen Gestaltung der formalen Elemente, beide Ebenen behalten ihre Gültigkeit und bereichern sich gegenseitig. Die ästhetisch-formale Ebene erhebt die Bilder in den Rang von Kunstwerken und verleiht ihnen eine allgemeingültige, öffentliche Dimension, und die Gesichter geben der formalen Ebene Inhalt, Verbindlichkeit, Reichtum und Verständlichkeit. Ruff gelingt es, die Freiheit im Umgang mit den künstlerischen Mitteln, wie sie im Westen bis hin zur leeren Virtuosität entwickelt wurde, mit dem Realismusprogramm des Ostens zu verbinden. Hier lassen sich Bezüge zu Gerhard Richter oder Jeff Wall finden.

Die vielfach als irritierend empfundene Grösse der Bilder ist ein weiteres Mittel, um der formalen und technischen Brillanz eine grössere Präsenz zu geben, wodurch auch die Präsenz der Gesichter und der sinnliche Reiz des Stofflichen erhöht werden. Haut, Haare, Farben, Linien, Flächen und Strukturen erhalten in Verbindung mit dem «wissenschaftlichen» Realismus der Photographie ein ästhetisches Eigenleben. Ruff achtet bei der Entwicklung der Photos sehr genau darauf, dass die Schärfe und Präzision des Bildes nicht umschlagen in medizinische Härte, sondern eine gewisse malerische Weichheit behalten, so dass das Portrait weder ins Hässliche verzerrt noch beschönigt wird.

Die Grösse der Portraits ist zudem ein Mittel, um die Intimität des Interieurs zu sprengen. Die Dimensionen des Strassenraums werden ein Teil des Bildes, so dass Innen und Aussen in eine Wechselbeziehung treten. Ruff verstärkt die Ästhetik der Strasse, ähnlich wie Jeff Wall durch seine Leuchtkästen, durch die auf Fernwirkung angelegte Grösse und den neutralen weissen Hintergrund. (Die farbigen Hintergründe der frühen Portraits liessen noch die Assoziation an einen Innenraum zu.) Die Portraits, doch auch die «Häuser», «Sterne» und «Zeitungsphotos», entfalten ihre Wirkung und Bedeutung, indem sie die Spannung zwischen Aussenwelt und Innenraum, Öffentlichem und Privatem austragen und synthetisieren. Ein wichtiges Moment dafür ist, dass die Bilder durch ihre Schärfe und Brillanz auch in der Nahaussicht nichts von ihrer Schönheit verlieren. Es wird von vielen als Schock erlebt, dass Ruff ausgerechnet das Portrait, Inbegriff familiärer Intimität und menschlicher Nähe, dazu benützt, um die öffentliche Sphäre der Strasse, das fremde Gesicht, in die Welt des Interieurs zu versetzen.

Nie verliert Ruff das Gleichgewicht aller am Bild beteiligten Elemente aus den Augen. Er sucht sich intuitiv seine Modelle aus. Immer wieder sieht er Gesichter, die jenes Moment an selbstbewusster Stilisierung aufweisen, die modern genannt werden kann, ohne dass sie sich einem saisonbedingten Modetrend zuordnen liesse. Die Stilisierung darf nur so weit gehen, dass sie die Individualität der Person zum Ausdruck bringt und nicht überdeckt, indem sie ins Konventionell-Glatte der Werbung, Grelle, Kari-

katuristische oder Typisierende umschlägt. Vorwürfe dieser Art, wie sie etwa von Klaus Ottmann erhoben wurden, entspringen journalistischer Wichtigtuerei und Schlamperei und nicht einer seriösen Kenntnis und Auseinandersetzung mit dem Werk. Wenn Ottmann blind blonde Haare und Realismus mit nationalsozialistischer Ideologie gleichsetzt, so kann man ihm den Vorwurf fehlender visueller Bildung nicht ersparen. In den Portraits wird die Überwindung nationaler und archetypischer Normen deutlich. Die Selbststilisierung der jungen Frauen und Männer trägt eher Züge eines neuen internationalen Individualismus als dumpfer Volkstümelei.

Ohne soziologische Absichten ergibt sich aus den bisher etwa neunzig Portraits das Bild einer neuen Generation, die sich in Kleidung und Selbstverständnis deutlich von der Generation davor unterscheidet. Obwohl die Gesichter ausdruckslos sind, ist eine lebensbejahende Präsenz spürbar.

Ruff überlässt es seinen Modellen, wie sie sich kleiden und schmücken wollen. Es wird vor der Kamera weder gepudert noch geschminkt. Nichts ist auf Beschönigung angelegt. Ruff geht es darum, grösstmögliche Sachlichkeit walten zu lassen. Das Gesicht, die Haare, die Haut – alles wird mit grösster Nüchternheit erfasst, so dass alles für sich sprechen kann im prinzipiellen Unterschied zur Werbung, wo alles nur für ein Produkt zugerichtet wird. Der Sachlichkeit liegt in tieferen Schichten die Überwindung abgestandener, konventioneller Formeln zugrunde. Ruffs Portraits geben die Möglichkeit, Gesichter, die sonst ständig in Bewegung sind, in Ruhe zu betrachten. Mit künstlerischen Mitteln wird eine vollkommene Stille im Bild erreicht, die an die Gemälde von Vermeer erinnert und alle Details ohne kaschierende und dekorative Effekte zur reinen Form werden lässt unter Bewahrung der photographisch genauen Stofflichkeit. Ruff entreisst die Gesichter dem Fluss der Zeit und versetzt sie ganz in eine bewegungslose Gegenwart. Die Stille ist das *agens* ihrer Schönheit. Sie verwandelt das Modell in künstlerische Form. So entsteht Schönheit ohne Idealisierung, Typisierung oder Anpassung an die Standards von Mode und Werbung.

Ein wesentlicher Unterschied der Portraits von Ruff, etwa zu dem ähnlich frontalen SELBST-

PORTRAIT IM PELZROCK von Dürer (1500, Alte Pinakothek, München), liegt in der Reflexion über die extreme Dynamisierung des Lebens. Auch Dürers Selbstportrait ist ein Anhalten der Zeit, wobei sein nicht-expressiver Blick dem Blick der Modelle von Ruff überraschend gleicht, doch muss Ruff heute auf viel komplexere, chaotischere und universellere Bewegungen reagieren. Entsprechend ist die Stille rigoroser, kälter und mechanischer als bei Dürer. Das Anwachsen der Geschwindigkeit hat auch die Geschwindigkeit des künstlerischen Schnittes beschleunigt. Die Reproduzierbarkeit des Settings ist eine konsequente Reaktion auf die beschleunigte Geschwindigkeit und verbindet, ohne nostalgische Rückgriffe, die klassische Forderung des Bildes nach Stille mit der Dynamik heutigen Lebens. Ruff hat dafür eine Konstruktion geschaffen, die das Individuum für den blitzschnellen Augenblick der Belichtung ganz zu sich selbst kommen lässt.

Ruff ist kein Photograph, der die Welt bereist auf der Jagd nach Motiven. Er gleicht eher einem Maler in seinem Atelier. Er verbindet in seiner Arbeit Merkmale des Wissenschaftlers, des Photographen und des Malers. Die Sichtweise eines Künstlers und nicht eines Journalisten leitet ihn bei der Auswahl seiner Modelle. Er photographiert vorwiegend Menschen aus seinem Lebensumfeld. Ihnen gegenüber hält er seine Arbeitsmethode für angemessen, da sie einen ähnlichen sozialen und kulturellen Hintergrund haben wie er. Das bedeutet auch, dass diesen Menschen die Allgegenwart von Bildern und die Präsenz der Kamera bereits zur zweiten Natur geworden sind. Menschen aus der dritten Welt etwa auf gleiche Weise mit der Kamera zu konfrontieren käme ihm unangebracht vor. Dies ist jedoch kein Ausschliessen, sondern eine aus künstlerischer Verantwortung getroffene Beschränkung. Seine Arbeit ist geprägt von dem Wissen des Künstlers um die Bedeutung der ästhetischen Form und denkbar fern jenem leichtfertigen journalistischen Umgang mit der Kamera, der es erlaubt, das Objektiv auf jedes fremde Gesicht zu halten.

Die Photos von Ruff sind immer Bilder über Bilder, ob er die Kamera selbst einsetzt oder nicht. So sind die Portraits gleichzeitig Bilder von Menschen und Bilder über das Genre des Portraits. Dazu löst er

ALBRECHT DÜRER, SELBSTPORTRAIT IM PELZROCK, 1500,

Öl auf Holz, 67 x 49 cm / SELF PORTRAIT WITH FUR, 1500, oil on wood, 26 3/8 x 19 1/4". (ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN)



die Modelle aus ihrer natürlichen Umgebung und Dynamik und versetzt sie in einen künstlichen Rahmen, der die heutige Massenproduktion von Portraits und das mechanische Moment der Kamera reflektiert. Die Frontalität, das Licht, der weisse Hintergrund und die Ausdruckslosigkeit der Gesichter etablieren eine reproduzierbare Meta-Ebene. Sie ist Ausdruck der Askese gegenüber der grenzenlosen, chaotischen Vielfalt und Beliebigkeit heutiger Portraitproduktion und gleichzeitig deren Essenz. Nicht zuletzt aus diesem Grund geht von der unspektaku-

lären Normalität der Portraits eine grosse Irritation aus. Sie sind so nah an den Portraits, denen man täglich begegnet, und unterscheiden sich dennoch in der konsequenten Vermeidung jeder Originalität und Expressivität, deren Spuren noch in den banalsten Passphotos zu finden sind. Die künstlerisch-formal mit letzter Konsequenz durchgebildete Normalität und Stille verleiht den Portraits die Eigenschaft von Urbildern. «Der Künstler vollbringt den minimalen Übergang, nicht die maximale creatio ex nihilo. Das Differential des Neuen ist der



THOMAS RUFF, PORTRAIT, C-Print, 1989, 205 x 160 cm/80³/₄ x 63".

Ort von Produktivität. Durch das unendlich Kleine des Entscheidenden erweist der Einzelkünstler sich als Exekutor einer kollektiven Objektivität des Geistes, der gegenüber sein Anteil verschwindet.²⁾

Diese Meta-Ebene ist vielleicht vergleichbar dem Quadrat bei Josef Albers oder der Kreuzform bei Ad Reinhardt. Sie wird von Chevrier als geschichtslos bezeichnet, doch ist sie eben nicht ein vordergründig abgebildeter soziologischer Kontext, sondern dessen Reflexion mit künstlerisch-formalen Mitteln. «In der unumgänglichen Reflexion, was möglich, was nicht mehr möglich sei; in der hellen Einsicht in Techniken und Materialien und die Stimmigkeit ihres Verhältnisses konzentriert sich geschichtliches Bewusstsein.»³⁾

Durch die künstlerisch-formale Durcharbeitung der Meta-Ebene treten sowohl der Charakter des Individuums wie die – diesen Charakter an der Oberfläche visuell konstituierenden – Linien, Flächen und Farben so klar gestaltet wie möglich hervor. Die technische Präzision der Aufnahmen und der Abzüge sind der handwerklich-materielle Aspekt der konsequenzlogischen Durchbildung und bringen die Formidee zur prägnantesten Artikulation.

In den «Sternen» findet der sachliche Ansatz von Ruff eine Weiterentwicklung. Mit ihnen hat er ein Motiv entdeckt, das seine wissenschaftliche Grundhaltung mit einem Reichtum an Bezügen verbindet. Mit minimalsten Mitteln schafft er aus einem wissenschaftlichen Photo ein Kunstwerk, das konzeptuelle, bildhafte und malerische Aspekte vereint. Die «Sterne» sind Bilder, die einen Bogen schlagen vom Weltall zur Malerei, von der Wissenschaft zur Magie, von cooler New Yorker *Appropriation-Art* zu deutscher Romantik.

Zuerst sind die «Sterne» eine Reflexion auf die Herstellung von Bildern heute. Vorgefundenes Material, in diesem Fall die Negative aus dem ESO Atlas⁴⁾ des südlichen Himmels, wird durch den Künstler in einen umfassenderen Kontext versetzt. Eine Bearbeitung des Materials erfolgt nur, soweit es für die Kontextweiterung notwendig ist. Für die «Sterne» bedeutet dies, dass Ruff einen Ausschnitt aus dem Negativ auswählt. Dadurch wird aus dem Chaos des Sternenhimmels und dem mechanischen Ausschnitt



THOMAS RUFF – AUSSTELLUNG/EXHIBITION, KUNSTHALLE ZÜRICH, 1990.

des Originalnegativs ein sorgfältig komponiertes Bild von klarer, erfassbarer Gestalt. Die Faszination durch die wissenschaftliche Präzision ist dabei genauso gross wie durch das Motiv, das durch fast alle Zeiten und Kulturen zu den magischen Bildern der Menschheit gehört. Es zeigt sich, dass der aktuellste Stand der Technik dem Bild nichts von seiner Magie genommen, sie im Gegenteil sogar noch gesteigert hat. Die Schönheit und Attraktivität der «Sterne» entfalten sich zwischen Naturschauspiel und Malerei, gleichmässigen, flächigen *all-over-Strukturen* und dramatischen Wolkenballungen, dem Chaos unendlich komplexer Systeme und der Harmonie der Komposition.

Die «Sterne» sind formaler und abstrakter als die Portraits, dafür zeigen sie deutlich, dass es Ruff, auch in Opposition zu der zum Klischee verkommenen «Selbstverwirklichung im Freiraum der Kunst», um eine nüchtern-wissenschaftliche Einstellung zum Bildermachen geht. Die von Ruff angestrebte Anonymität ist keineswegs die einer «Kopiermaschine» (Chevrier), sondern die Kunstgeschichte lehrt uns, dass dies das Ziel vieler Künstler war und ist. Man denke hierbei aus neuerer Zeit an Arp, Mondrian, Ad Reinhardt, On Kawara, Andy Warhol oder Gerhard Richter, doch liesse sich diese Liste beliebig verlängern. Wollte man in der ersten Jahrhunderthälfte noch «parallel zur Schöpfung» arbeiten, so betrach-

ten die Künstler heute die unendliche Fülle der uns überall umgebenden vorgefertigten Bilder ebenso als Teil des Lebens wie die Künstler zuvor die Natur. Mit den «Sternen» gelangen Ruff zuvor die Verbindung von Natur mit einer künstlerischen Meta-Struktur, von der kollektiven Bildwelt mit neuester Technik Bilder von malerischer, metaphorischer und romantischer Kraft.

1) *Art as Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, New York 1975, S. 51–52.

2) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 402–403.

3) Theodor W. Adorno, *Über Tradition*, in: *Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main 1973, S. 40.

4) *European Southern Observatory (La Silla, Andes)*.

Thomas Ruff



THOMAS RUFF, 16H 30M/-50°, 1990, 252 x 180 cm/99¹/₄ x 70⁷/₈". (PHOTO: ESO)



THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 010, 1990,

C-print, 26,5 x 42,4 cm/NEWSPAPER PHOTOGRAPH 010, 1990, C-print, 10 1/2 x 16 5/8"

STREET AND ON THE WORK OF THOMAS RUFF INTERIOR

11. PAINTING AS CENTRAL, FRONTAL, REGULAR, REPETITIVE

21. THE EASIEST ROUTINE TO THE DIFFICULTY

23. THE EXTREMELY IMPERSONAL WAY FOR THE TRULY PERSONAL

24. THE COMPLETEST CONTROL FOR THE PUREST SPONTANEITY

Ad Reinhardt¹⁾

The response to Thomas Ruff's work ranges from international acclaim to helpless apology and polemical criticism. The reason is simple: the beauty of the pictures elicits instant fascination of a complexity that can hardly be elucidated with feuilletonist means and naive arguments, while criticism automatically surrenders differentiation and precision. Despite or even because of Walter Benjamin's cryptic observations and Susan Sontag's erudite causerie, it looks as if we have yet to be enlightened on the essence of photography. The result: significant artistic developments on the one hand, bewildered searching on the other.

Telling evidence of the kind of criticism bestowed on Ruff so far can be gleaned from the fact that Jean-François Chevrier (in *Galleries Magazine*, April/May

DR. JÖRG JOHNEN is an art historian and has a gallery in Cologne.

1990) and Klaus Ottmann (in *Flash Art*, Oct. 1990) both use the same portrait in support of their outrageous and false arguments. The choice of portrait insinuates that Ruff shoots only archetypal young Germans with blonde hair. Chevrier claims that Ruff's portraits are mechanical, pure signs of conventional identity, without history, and tautological. Ottmann, blandly misreading the unswerving modernity of Ruff's portraits, accuses him of "anti-modern, nationalist aesthetics," while Chevrier, finding the portraits too modern, would like to see a little more nostalgia. The following essay seeks to repudiate these arguments, to clarify Ruff's attitude and the significance of his work, and to correct a few common prejudices regarding the non-expressive, pictorial approach in art.

Ruff's portraits hark back to the Renaissance. It was then, for the first time, that the artist was expected to render the world with utmost scientific

precision. Leonardo da Vinci dismantled, examined, and drew things with cool detachment. His studies of nature formed the basis of his artistic output. Ruff applies the same treatment to our contemporary world, but with two fundamental differences. For one thing, he leaves precise observation up to the camera by employing the latest technology. The mechanization of observation is reflected in the studio setting, the stereotypical frontality of the model, and the "even, ideal, abstract light" (Chevrier) that is almost like scientific illumination of an object.

The second difference follows from the first. Painters of the Renaissance were restricted to portraying the rich and powerful, due not only to social circumstance but also to the extremely elaborate, time-consuming process of "hand-made" production. Ruff's work, however, is embedded in a potentially unrestricted, democratic context governed only by artistic choice. He has therefore been able to produce close to one hundred portraits of people whose faces, in former times, would not have been considered important enough for public portrayal.

Ruff's portraits form a significant advance over the melancholy black-and-white portraits in which the subject is clearly removed to the past. His use of color skillfully avoids posed cheeriness, decorative clichés, and facile effects. The frontality of his models, their expressionless faces, and the lighting create a setting that yields a second, higher organization of pictorial elements. The fascination of the portraits does not lie in the beauty of the models but in the beauty of formalized surfaces, lines, colors, and structures. Both levels – the realism of the faces and the aesthetic composition of formal elements – retain a mutually enhancing validity. The aesthetic, formal level lends the pictures the status of artworks and informs them with a generally valid, public dimension; the faces add content, commitment, richness, and comprehensibility to the formal level. Ruff has succeeded in combining the freedom of artistic means – exploited in the West to the point of hollow virtuosity – with the social realism of the East. One is reminded in this regard of Gerhard Richter and Jeff Wall.

The size of the pictures, often found irritating, is another means of intensifying not only their formal

and technical brilliance, but also the material presence and sensuality of the faces. Skin, hair, colors, lines, surfaces, and structures acquire an aesthetic independence in the "scientific" realism of the photographs. Ruff takes great pains to prevent a hard medicinal edge from creeping into the clarity and precision of his photographs, retaining a certain painterly softness so that the portrait is neither distorted into ugliness nor euphemistically embellished.

The size of the portraits is also a means to foil the intimacy of the interior. The dimensions of the street become part of the picture so that inside and outside begin to interact. Like Jeff Wall with his illuminated display cases, Ruff reinforces the aesthetics of the street through the neutral white background of his portraits and their size, which demands distance. (The colored backgrounds of his earlier portraits still permitted the idea of an interior.) The portraits, and also the photographs of houses, stars, and newspapers acquire impact and meaning by acting out the tension between outside world and inside room, between public and private space. This synthesizing effect is illustrated by the fact that the clarity, brilliance, and beauty of the pictures is sustained even in close-up viewing. Many people are shocked by Ruff's use of the portrait, a genre ordinarily defined by its intimacy and personal closeness, as a means of transferring the public sphere, the faces of strangers, into interior spaces.

Ruff never loses sight of the balance among the constituent elements of his pictures. He selects models intuitively, always finding faces that show a certain self-confident stylization that might be called modern without being subject to short-lived fashionable trends. The stylization is limited, however, to emphasizing the individuality of the subject, rather than glossing over the individual as in the overstated, caricaturing, and typifying methods of conventional advertising. Criticism of this kind, voiced for instance by Klaus Ottman, is a product of pompous and sloppy jounalese rather than thorough and serious study of the artist's oeuvre. The blind equation of blond hair and realism with Nazi ideology leads to the unfortunate conclusion that Ottmann has no visual education. Ruff's portraits clearly seek to

transcend national and archetypal norms. Not shallow folksiness but a new brand of international individualism informs the self-stylization of these young men and women.

Without sociological intent, the 90-odd portraits made so far present an image of a new generation of young people whose clothing and expression clearly set them off against their predecessors. Although the faces are expressionless, they impart a life-affirming attitude.

Ruff lets his models decide what they want to wear and how they want to look. No powder or makeup is applied for the camera. Nothing is beautified. The artist wants to exercise complete detachment. The face, the hair, the skin – everything is captured with the greatest remove so that it may speak for itself, in profound contrast to advertising where everything is oriented towards the product. Behind objectivity lies the wish to overcome stagnant, conventional formulae.

Ruff's portraits provide an opportunity to observe faces at leisure that are otherwise in constant motion. Artistic means, coupled with a photographically precise materiality, produce a complete stillness of image, reminiscent of paintings by Vermeer, which allows details to become pure form without resorting to euphemistic or decorative effects. Ruff pulls these faces out of the flow of time and arrests them in a motionless present. Stillness is the agent of their beauty. It transforms the model into artistic form. The result is beauty without idealization, typification without conformity to the standards of fashion and advertising.

A vital distinction between Ruff's portraits and, for instance, Dürer's similarly frontal SELF-PORTRAIT, 1500, (Alte Pinakothek, Munich) lies in the extreme dynamism of life. Dürer's self-portrait also stops time, and his understated expression shows a startling resemblance to the facial expressions of Ruff's subjects, but today Ruff has to react to a far more complex, chaotic, and universal agitation. His stillness is therefore more rigorous, colder, and more mechanical than Dürer's. Increasing velocity has also accelerated the velocity of the artistic average. The reproducibility of the setting is a logical reaction to increased acceleration, and it unites the

classical demand for stillness with the dynamics of modern life without succumbing to nostalgia. To this end, Ruff has created a construction that grants the individual unconditional personal autonomy for the split-second that he shoots the picture.

Ruff does not travel around the world hunting for photographic motifs. He is more like an artist in his studio. In his work, he unites the characteristics of scientist, photographer, and painter. It is not the journalist's but the artist's eye that guides his choice of models, most of whom are from his own world. He considers his working methods appropriate in this context because he shares a similar social and cultural background with his subjects, to whom the ubiquitousness of pictures and the presence of the camera have also become second nature. Confronting people of the Third World with such photographic methods would seem out of place to him. This is not a question of exclusion, but rather the self-imposed restriction of a conscientious artist. Ruff's work rests on his knowledge of the significance of aesthetic form and has nothing to do with the uninhibited journalistic use of the camera that points at any stranger's face.

Ruff's photographs are always pictures about pictures whether he wields the camera or not. They are pictures of people and also pictures about the genre of the portrait. In addition, Ruff takes his models out of their natural environment and dynamic and places them in an artificial setting that raises the issues of mass-produced portraiture and the mechanical rôle of the camera. The frontality, the lighting, the white background, and the expressionless faces establish a reproducible meta-level, which is not only an expression of asceticism in the face of today's endless, haphazard stream of portraits, but also its essence. This explains why the unspectacular normality of these portraits is so disturbing. They are so much like the portraits we see all the time, except that they do not show the least originality or expression, found even in the most banal passport pictures. Such artistic, formal, rigorously sustained normality and stillness turn these portraits into ur-images. "The artist executes a minimal transition, not a *maximale creatio ex nihilo*. The differential of newness is the locus of productivity. Through the infinitesimal size of this

decisive difference, the single artist proves to be the executor of a collective objectivity of the spirit."²⁾

This meta-level might be compared to Josef Alber's square or Ad Reinhardt's cross. Chevrier calls it ahistorical but it is not the superficial reproduction of a sociological context but rather reflection upon it by artistic, formal means. "Historical consciousness is distilled in inevitable reflection upon what is possible and what is no longer possible, in clear management of techniques and materials and the harmony of their relationships."³⁾

The artistic, formal finish of Ruff's meta-level clearly underscores both the individual's character as well as the lines, planes, and colors that visually constitute this character on the picture surface. The technical precision of the photography and the prints is the handcrafted, material consequence of unswerving logical consistency and by far the most striking articulation of the formal idea.

In STARS, detachment is taken a step further. Ruff has discovered a motif that opens up endless avenues for his scientific approach. With scant means, he transforms a scientific photograph into an artwork that unites conceptual, pictorial, and painterly aspects. STARS describe an arc from outer space to painting, from science to magic, from cool New York appropriation art to German Romanticism.

To a certain extent, STARS reflect on the production of pictures today. Existing material, in this case negatives from the *ESO Atlas*,⁴⁾ is placed in a wider context by the artist. The material is processed only as required for the expanded context. In STARS, this means cropping the picture. Out of the chaos of the night sky and the mechanically selected section of the original negative, Ruff creates pictures of clear, comprehensible composition. The fascination of scientific precision vies with that of the motif, which has been a source of magical images for mankind through all epochs and cultures. State-of-the-art technology does not detract from the picture's magic; it even enhances it. The beauty and appeal of STARS unfold between the drama of nature and painting, between even, planar, all-over structures and dramatic accumulations of clouds, between the chaos of infinitely complex systems and the harmony of composition.

THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1985,
C-Print, 24 x 17cm/9 1/2 x 7 7/8".



The STARS pictures are more formal and more abstract than the portraits; they clearly show Ruff's unemotional, scientific approach to the making of pictures, in opposition to the cliché of "finding oneself in the unrestricted space of art." The anonymity intended by Ruff has nothing to do with the "copying machine" (Chevrier); the tradition is of long standing in art history. Think of Arp, Mondrian, Ad Reinhardt, On Kawara, Andy Warhol, or Gerhard Richter – to mention just a few. While artists in the first half of this century still sought to work "parallel to God's creation," artists today treat the abundance of prefabricated images as part of life just as artists formerly treated nature. In STARS, Ruff blends nature with an artistic meta-structure, collective imagery with state-of-the-art technology, and thus succeeds in creating images of painterly, dramatic, and romantic impact.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York, 1975, pp. 51–52.

2) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970, pp. 402–403.

3) Theodor W. Adorno, "Über Tradition" in: *Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main, 1970, p. 40.

4) European Southern Observatory (La Silla, Anden).

THOMAS RUFF: SPECTACLE AND SURVEILLANCE

"The hardest part of surveillance is judging what the photos show and mean." (The New York Times) Thomas Ruff began making giant-size photographs with the generic title *Portrait* five years ago. Now that the novelty has worn off we can approach them more objectively. We can also see them in relation to his more recent subject matter: the images in which the human body or face is noticeably absent (streets, factory buildings and stars) and the rephotographed newsprint pictures featuring people or their things processed as "news" or "human interest" items. Ruff's program begins to suggest the sliding of a colossal zoom lens as it tracks from an unfathomable dispersion of heavenly bodies, to faces that seem plucked from the proverbial crowd, to illusory reproductions from our image-bank. Even though his images have banal connotations (and exert a collective monotony) they project the authority of scientific information, for each one delivers its information with a greater fidelity to detail than we might expect, and

TREVOR FAIRBROTHER works at the Museum of Fine Arts, Boston.

NORMAN BRYSON is Professor of Fine Arts at Harvard University. His most recent book, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, was published in 1990 by Reaktion Books, London.

presents it on a different scale from the thing represented. But at the same time the works have a populist ring since they render universal subjects in a state of shiny shop-window perfection: the sheer volume of detail and apparently flawless finish in Ruff's work satisfies popular expectations of "high art."

The passage of a few years permits an amplification of what has already been said about the *Portraits*. We can more confidently rehearse how they are "like" and "not like" photographs by his teachers the Bechers, or enormous painted heads by Chuck Close, or such non-art manifestations as passport pictures and photo-booth portraits. We can construct for them and place them in a historical context of art predicated on objectivity. However, the *Portraits* remain fresh and compelling as contemporary art just because there is little to say about them that doesn't immediately strike one as obvious. In fact they seem to have been calculated to be easy, unpretentious and even superficial – and this disguise is quite an achievement.

Ruff's comment that these works do not interpret the sitter seems at first ridiculous, especially in light of the fact that he calls them *Portraits*. His suggestion that portraiture and photography can be equated because they reproduce only the surfaces of things seems naive. However, when we connect these opin-

ions to his stated goal of imitating conventional photography it is reasonable that his art should derive a peculiar power from its unabashed embrace of the surfaces that make up the conventional.

The *Portraits* derive a discomforting aspect from the tension between allure and boredom that they engender. However, familiarity begins to dissipate the mood of indifference and neutrality that they initially project. Even though the titles seldom name the sitters and the people present no smiles to the viewer (thereby breaching the main behavioral convention of Fuji/Polaroid snapshot etiquette), the people in the portraits are nonetheless rather sweet. They are not trying to be anything that they are not, and so they are comfortable with themselves. There are no frozen, tensed-up facial expressions. Since they are fresh and clean it seems unlikely that they have gone to be photographed at the end of their day. The sitters reflect the conventions of portraiture in this sense of being well-turned-out for the event. Moreover, the photographs themselves are thoroughly traditional in being lovingly crafted in a conventional work-intensive studio set-up. The lens's narrow depth of field brings maximum sharp detail to the head and reduces the background to a soft shadowless colorless blank.

Scale gives the subjects and the artworks themselves the power to allure; but it also makes them vulnerable and ready specimens for inspection. Since the photographs are large enough to allow us to count hairs, we are also in the position to pass vicarious judgements on the personal, from dandruff to sex appeal. Relations between the viewer and the viewed are reduced to *realpolitik*. The sitter has the privilege of being in the picture, enlarged to a towering status, and we have the power of looking back, getting intrusively close, cataloguing how and why we are different. The enormous scale of the finished product destroys all chances of the *Portraits* ever being mistaken for the conventional: bigness problematizes their conventionality by seeming to show it as it might appear under a magnifying glass, or rendered as a headline in capital letters.

The *Portraits*, it turns out, are as unified a group as the *Stars*. Since we all spend our lives engrossed by the specifics of individual faces this point is easily

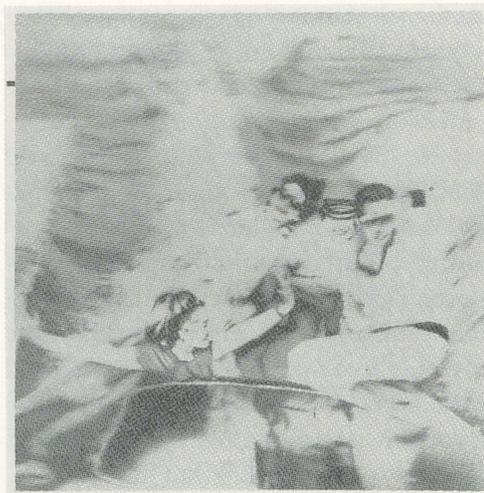


THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 020, 1990, C-print,
23,1 x 28 cm/NEWSPAPER PHOTOGRAPH 020, 1990, C-print, 9 x 11"

missed. In fact the basic similarities of the people will become increasingly apparent as their time and looks recede into a period phenomenon, for Ruff chose only people of his own generation (in their mid to late twenties) from his own milieu in and around the Düsseldorf Academy. There is little evidence that the people in the *Portraits* have been touched or marked by anything difficult in their lives. His decision to photograph adults that are still young in this way becomes more interesting with time. It may eventually explain why the photographs induce in us a liberating freedom to look while instilling on a visceral level an awareness of the power relations implicit in the looker's gaze.

Ruff's portraits remind us that from its beginnings in the nineteenth century, photography has been deployed by a society increasingly interested in surveying the bodies of its citizens. The aims of that surveillance have been many – we need not consider them monolithic. Photography has clearly been crucial to forensics (mapping the physiognomies of lawbreakers and the scenographies of crime), to medicine (mass X-rays, body scans, visual probes), to the management of populations (whether on the epic scale of Sanders' *Menschen des 20. Jahrhunderts* or on the bureaucratic scale of the passport and the identity card), and to the safeguarding of property (the

THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 021, 1990,
C-print, 16 x 19,5 cm/
NEWSPAPER PHOTOGRAPH 021, 1990,
C-print, 6 1/4 x 7 5/8"

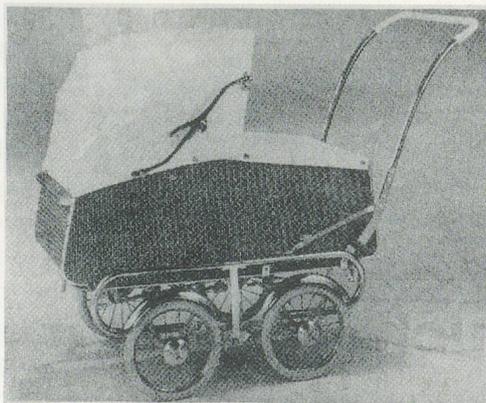


cameras that watch us in banks, supermarkets, malls, subways, freeways, atria, the corridors of hospitals, airports, apartment buildings). Ruff's portraiture arrives at a moment when the lenses of the social panopticon no longer inspire outright fear, as they did in George Orwell, but have been generalized, naturalized, and more or less accepted as routine. The sitters in Ruff's portraits will have been surveyed many times in their young lives; the viewers who look at them in museums may themselves be on camera.

Ruff's sitters are not addressing the camera with any particular branch of surveillance in mind, just its average or typical form. They wear the countenance expected of them by authority at large. Foucault said that in the nineteenth century prisons came to resemble factories, factories came to resemble school-

rooms, schoolrooms came to resemble prisons. In the same way, in our time the face needed by the state has come to resemble the face required by a job application form, a reception desk, a library card, a driver's license. Ruff repeats what all these have in common: frontality, clear illumination, the *gravitas* that comes from eliminating from the face whatever is transient and incidental (expression, context, interaction) in favor of what is more useful to authority, the face's permanent and central form. The sitters are captured in the moment of interpellation, when they become subjects of authority in the widest sense. But what is interesting is that their faces are not ground down by this gaze of power. On the contrary, they remain intact and undamaged.

The eye of Big Brother in 1984 aimed to intimidate and subjugate. Yet Ruff's sitters have ways of



THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 068, 1990,
C-print, 19,6 x 19,1 cm/
NEWSPAPER PHOTOGRAPH 068, 1990,
C-print, 7 3/4 x 7 1/2"



THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1990, 210 x 165 cm/82⁵/₈ x 65".

managing this kind of gaze, even of taming it. One recalls that the eye of Big Brother looked out on a society short on consumer goods; it surveyed a landscape of shortages and queues (after all, Düsseldorf is not so far from the old border with the East). Ruff's young people have grown up in a world where increase of surveillance has been matched by increase of production. What authority has shaped – the society of surveillance – runs up against what the economy has shaped – the society of consumption and spectacle. At grassroots level this means that, in however modest a way, each citizen has the capacity and the skills to join the general spectacle and to project out from his or her own body an image personally styled and designed. Ruff's art students may have more dash than cash, and some are better at it than others, but every one of them knows how to nuance a haircut or an earring or a collar.

Ruff's *Portraits* look so contemporary, so much of our time, because they locate so precisely the forces that move through the faces and the subjectivities of people living in a society in love equally with spectacle and with surveillance. At their most genial they convey the kind of balance needed to stay sane on the cusp between them. In Ruff's other series there is more imbalance. For instance, the interference patterns caused when images that belong to the private domain (a view of a pram, an album snapshot of friends having fun in a speedboat) are shunted over to the public domain (becoming newsprint pictures). Or when images belonging pre-eminently to the public domain (shots of space launches and satellites, or of political leaders) are relayed through the newspaper to the breakfast table. There should be a sort of symmetry and balance to newspaper photography; the official story is that the newspaper is a two-way street between public and private spheres. But Ruff is interested in the distortions that emerge when one is mapped in terms of the other. The pram looks disastrous, like the one on Eisenstein's *Odessa steps* (*Battleship Potemkin*); the speedboat party looks eerie; the *newsprint portrait* starts to look cadaverous. In the mismatch between public and private – between the close-up and the long-shot of the social lens – there arise aberrations, fantoms, a general weirdness that comes from neither sphere in itself,

but simply from the glitch between them. Again, Ruff gets exactly right the confusions of a period when the great Enlightenment division of the world into public and private spheres has run aground (for instance on “the personal is the political,” and “the political unconscious”). The newspaper, traditional vehicle of information for the Enlightenment, is found not so much to mediate between the two spheres as confound them, leak one into the other, contaminating both. Ruff's *Portraits* owe their effect of classicism – and the sheer appeal – to the serene equipoise they are able to suggest between the private person and authority's public gaze. His *Newsprint Series* shows the two going out of alignment, with the private and the public radically out of phase. In pinpointing that, too, Ruff defines very sharply confusions in our present construction as social subjects that no-one else seems able to get a handle on.

In the society of surveillance, these are basic survival skills: the sitters share a general urban lore of how to manage the social gaze, how to play with it, how to reverse its lines of force so that authority's snoopy voyeurism rebounds through the subject's gentle exhibitionism. There is no need to try anything outrageous. That is what the antics of the photo-booth are about: sitting there, waiting for the flash that always comes at the wrong moment, the subject can at last take a carnival revenge on the state's stupid eye, trying out on it every possible grimace, even giving it the backside (this has been known to happen). Ruff's sitters do not need extreme measures to subdue the Cyclops; their generation is cleverer than that. Like Odysseus, they say out loud “I am no-one (special)”; and at the same time, through what mirrors have taught them, they whisper “but I am someone special, all the same.” These are the children, the latest generation, of surveillance and spectacle combined. They have grown up within these great social forces. And they know the trick of staying calm under the double pressure: you just have to turn one social force (the spectacle) against another (surveillance). No need to be distorted in either direction: to cope, you have neither to be abject (a mug shot) nor mutinous (the photo-booth), you just have to stay cool.



THOMAS RUFF, HAUS NR. 7 I, 1988, 230 x 185 cm/BUILDING NO. 7 I, 1988, 90 1/2" x 72 7/8"

Thomas Ruff



THOMAS RUFF, HAUS NR. 11 III, 1990, 190 x 240 cm/BUILDING NO. 11 III, 1990, 65 x 94 1/2".



THOMAS RUFF, 11H 12M/-45°, 1989, 260 x 188 cm/102²/₃ x 74". (PHOTO: ESO)

THOMAS RUFF: SPEKTAKEL UND ÜBERWACHUNG

«Der schwierigste Teil der Überwachung besteht im Beurteilen, was die Photos zeigen und was sie bedeuten» (The New York Times). Vor fünf Jahren begann Thomas Ruff mit seinen Photos im Riesenformat unter dem generellen Titel *Portrait*. Nachdem inzwischen der Überraschungseffekt des Neuen abgeklungen ist, zeigen sie sich in einem objektiveren Licht. Und sie lassen sich nun auch in Bezug zu seinen neueren Themen setzen: Bilder, bei denen in auffälliger Weise menschliche Körper oder Gesichter fehlen (Strassen, Fabrikgebäude und Sterne), sowie reproduzierte Pressephotos von Personen oder Dingen, die als «Neuigkeiten» oder «menschliche Belange» gehandelt werden. Ruffs Programm wirkt wie das Hinundhergleiten eines riesigen Zoomobjektivs zwischen der unergründlichen Streuung von Himmelskörpern und Gesichtern, die aus der sprichwörtlichen Menge herausgelöst wurden, sowie imaginären Reproduktionen aus unserem Bilder-Fundus. Obwohl die Bilder banalen Inhalts sind (und eine kollektive Monotonie ausstrahlen),

TREVOR FAIRBROTHER arbeitet im Museum of Fine Arts in Boston.

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte an der Harvard University, Boston. Sein neuestes Buch, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, erschien 1990 bei Reaktion Books, London.

beanspruchen sie doch die Autorität wissenschaftlicher Information; denn jedes einzelne vermittelt seine Information mit unerwarteter Detailtreue und in vom Original abweichendem Format. Zugleich haben die Arbeiten jedoch einen populistischen Beiklang, weil sie universelle Themen in einem Zustand strahlender Schaufenster-Perfektion darstellen: Die blosse Grösse des Details und die augenscheinlich makellose Oberfläche von Ruffs Arbeiten erfüllen populäre Erwartungen an die «hohe Kunst».

Nachdem ein paar Jahre verstrichen sind, lassen sich die bereits getroffenen Aussagen über die *Portraits* erweitern. Es ist nun leichter zu überblicken, inwieweit sie «wie» oder «nicht wie» Photos seiner Lehrer, der Bechers, sind, wie die riesigen gemalten Köpfe von Chuck Close oder wie Ausserkünstlerisches, zum Beispiel Pass- oder Automaten-Photos. Wir können sie in einen objektiv fundierten kunsthistorischen Kontext einordnen. Dennoch bleiben die *Portraits* als zeitgenössische Kunst frisch und aufregend, denn es gibt kaum etwas über sie zu sagen, was einem nicht unmittelbar einleuchtet. Tatsächlich scheinen sie leicht und unpräzise, ja oberflächlich angelegt zu sein – und dieser Schein ist eine ganze Menge.

Ruffs Behauptung, seine Arbeiten seien keine Interpretation seiner Modelle, scheint zunächst lächerlich, zumal da er sie als *Portraits* bezeichnet.

Sein Argument, dass Portraitkunst und Photographie gleichwertig seien, weil sie nur die Oberfläche der Dinge wiedergeben, mutet naiv an. Doch wenn wir diese Äusserungen mit seinem erklärten Ziel der Imitation von konventioneller Photographie verknüpfen, dann leuchtet es durchaus ein, dass seine Kunst besondere Kraft zieht aus dem unverfrorenen Zugriff auf jene Oberflächen, die das Konventionelle ausmachen.

Aus der Spannung zwischen Anreiz und Langeweile, die sie verbreiten, erwächst den *Portraits* eine gewisse Unbehaglichkeit. Doch Vertrautheit zerstreut jene Indifferenz und Neutralität, die sie anfangs ausstrahlen. Wenngleich die Titel nicht die Namen der Modelle nennen und die Leute den Betrachter nicht anlächeln (womit die wichtigste Konvention der Fuji- und Polaroid-Schnappschüsse durchbrochen ist), wirken die Leute im Portrait doch recht angenehm. Sie versuchen nicht, irgend etwas vorzugeben, was sie nicht sind, und so sind sie im Einklang mit sich selbst. Es gibt keine erstarrten, angespannten Gesichtsausdrücke. Da die Modelle frisch und sauber aussehen, sind sie wohl nicht am Ende eines Arbeitstages zum Photographieren gekommen. Insofern widerspiegeln die Modelle die Konvention, sich für ein Portraitphoto ordentlich herzurichten. Ausserdem zeugen die Photos selbst von traditioneller Sorgfalt: in einem konventionellen, arbeitsintensiven Studio-Aufbau sind sie handwerklich-akkurat ausgeführt. Die geringe Tiefenschärfe verleiht einerseits dem Kopf maximale Detailgenauigkeit und reduziert andererseits den Hintergrund zu weicher, farb- und schattenloser Leere.

Das Grossformat verleiht den Gegenständen und den Werken selbst grosse Anziehungskraft. Doch zugleich macht es sie auch verletzlich, liefert sie dem prüfenden Betrachterblick aus. Da die Photos so gross sind, dass man Haare zählen kann, versetzen sie uns auch in die Lage, die Person abzuschätzen, von den Schuppen bis zum Sex-Appeal. Die Beziehungen zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten sind zur Realpolitik reduziert. Das Modell hat den Vorteil, ins Bild gesetzt zu werden, vergrössert auf imposantes Format, und wir haben die Macht, den Blick zu erwidern, in zudringliche Nähe zu

rücken und zu registrieren, inwiefern und warum wir anders sind. Das Riesenformat des Endprodukts macht jede Möglichkeit zunichte, die *Portraits* im konventionellen Sinne misszuverstehen: Die Grösse problematisiert ihre Konventionalität, indem sie scheinbar vorführt, wie das Portrait unter dem Vergrösserungsglas aussähe oder als Schlagzeile in Grossbuchstaben.

Es zeigt sich, dass die *Portraits* eine ebenso einheitliche Gruppe sind wie die *Sterne*. Da wir alle unser Leben lang von den Besonderheiten bestimmter Gesichter in Anspruch genommen sind, wird dieser Punkt leicht übersehen. Tatsächlich werden die fundamentalen Ähnlichkeiten der Personen um so augenfälliger, als Alter und Aussehen auf einen bestimmten Zeitabschnitt beschränkt sind, denn Ruff wählte nur Mitglieder seiner eigenen Generation (alle zwischen Mitte und Ende zwanzig) aus seiner eigenen Düsseldorfer Kunststudenten-Szene. Und es gibt in den *Portraits* kaum Hinweise darauf, dass die Personen in ihrem Leben bereits mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten. Seine Entscheidung, Erwachsene zu photographieren, die in diesem Sinne also noch jung sind, wird mit der Zeit immer interessanter. Sie erklärt vielleicht, warum die Photos uns eine befreiende Unbefangenheit des Blicks gewähren und zugleich unterschwellig die Wahrnehmung jener Machtverhältnisse erlauben, die dem Betrachter-Blick innewohnen.

Ruffs *Portraits* erinnern uns daran, dass die Photographie seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert einer Gesellschaft diente, die sich in zunehmendem Masse für die Überwachung ihrer Mitglieder interessierte. Die Gründe dafür waren zahlreich, wir brauchen sie hier nicht im einzelnen zu nennen. Eine wichtige Rolle spielte die Photographie in der Kriminalistik (Darstellung der Physiognomie von Gesetzesbrechern und Rekonstruktion von Verbrechen), in der Medizin (Massen-Röntgen, Durchleuchtung, Sondenuntersuchung), für die Verwaltung der Bevölkerung (sei es in der Epenhaftigkeit von Sanders' *Menschen des 20. Jahrhunderts* oder zu bürokratischen Zwecken wie Pass und Personalausweis) sowie für die Sicherung von Eigentum (Kameras, die uns in Banken, Supermärkten, Geschäftspassagen, Untergrundbahnen, auf Autobahnen und Plätzen, in den Gängen

von Krankenhäusern, Flughäfen und Wohnhäusern überwachen). Ruffs Portrait-Photographie taucht zu einem Zeitpunkt auf, wo die Linsen des sozialen Panoptikums keine lähmende Angst mehr auslösen wie bei George Orwell, sondern als etwas Allgegenwärtiges, Natürliches, ja mehr oder weniger als Routine akzeptiert werden. Ruffs Modelle sind sicherlich schon oft in ihrem jungen Leben überwacht worden; und der Betrachter seiner Photos im Museum wird vielleicht selbst von einer Kamera aufgenommen.

Ruffs Modelle schauen in die Kamera, nicht so, als hätten sie es mit einer bestimmten Art von Überwachung zu tun, sondern eher mit deren durchschnittlich-typischen Form. Sie tragen eine Miene zur Schau, wie sie die offizielle Autorität im allgemeinen von ihnen erwartet. Foucault hat darauf hingewiesen, dass im 19. Jahrhundert Gefängnisse anfangen, wie Fabriken auszusehen, Fabriken wie Schulzimmer und Schulzimmer schliesslich wie Gefängnisse. Desgleichen verlangt der Staat uns heute ein Gesicht ab, das aussieht wie die Gesichter auf Bewerbungs- und Anmeldeformularen, auf dem Büchereiausweis und auf dem Führerschein. Ruff wiederholt, was allen diesen Bildern gemeinsam ist: Frontalansicht, eindeutige Ausleuchtung, die *Gravität*, die dadurch entsteht, dass alles Zufällige und Vorübergehende (Ausdruck, Kontext, Wechselwirkungen) ausgeschaltet wird zugunsten der gleichbleibend-zentralen Gesichtsform, mit der die Verwaltung am meisten anfangen kann. Das Modell ist im Augenblick jenes Eingriffs aufgenommen, der es zum verwalteten Gegenstand im weitesten Sinne macht. Interessanterweise werden die Gesichter aber dennoch unter diesem Blick der Macht nicht zerrieben. Im Gegenteil, sie bleiben intakt und unzerstört.

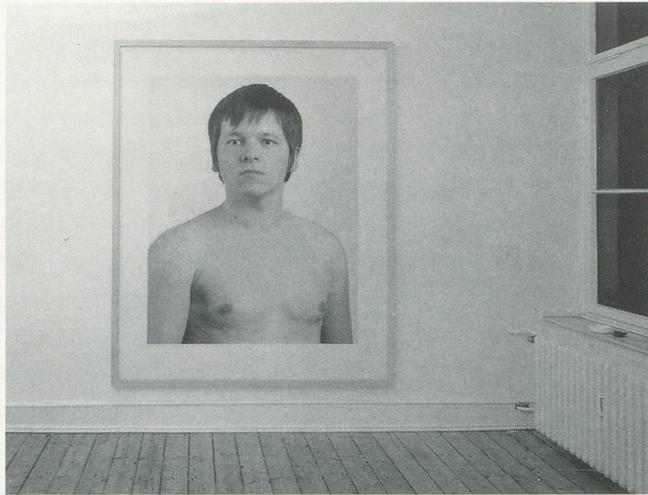
In Orwells *1984* sollte das Auge des Grossen Bruders einschüchtern und unterwerfen. Doch Ruffs Modelle haben die Möglichkeit, diesen Blick in den Griff zu bekommen, ja zu bändigen. Erinnern wir uns, dass das Auge des Grossen Bruders auf einer Gesellschaft ruhte, der es an Konsumgütern fehlte. Es überwachte eine Landschaft der Mängel und Warteschlangen. (Düsseldorf ist übrigens gar nicht so weit entfernt von der alten Grenze zum Osten.) Ruffs junge Leute sind in einer Welt aufgewachsen, in der der zunehmenden Überwachung ein Produktionszu-

wachs gegenüberstand. Was die Autorität hervorgehoben hat – eine Überwachungs-Gesellschaft –, steht gegen das, was die Wirtschaft zeugte – eine Konsum- und Spektakel-Gesellschaft. Fürs gemeine Volk bedeutet dies, dass jeder Bürger, wenn auch in bescheidenem Masse, doch immerhin die Möglichkeit und die Mittel hat, beim allgemeinen Spektakel mitzumischen und aus seinem eigenen Körper eine persönlich entworfene und gestaltete Erscheinung zu machen. Ruffs Kunststudenten mögen weniger Geld als Geist haben, und einigen geht es da vielleicht besser als anderen, aber jeder von ihnen weiss etwas mit einer Frisur, einem Ohrring oder einer Halskette anzufangen.

Ruffs *Portraits* wirken so zeitgenössisch, ja zeitgemäss, weil sie so präzise jene Kräfte lokalisieren, die sich in den Gesichtern niederschlagen, sowie die Subjektivitäten von Mitgliedern einer Gesellschaft, die das Spektakel und die Überwachung gleichermaßen liebt. In ihren besten Momenten halten sie jene Art von Balance, die es braucht, um auf dem schmalen Grat dazwischen den Verstand zu wahren. In den anderen Serien Ruffs herrscht mehr Ungleichgewicht. Beispielsweise das Konfliktmuster, wenn Bilder aus dem Privatbereich (die Aufnahme von einem Kinderwagen, ein Schnappschuss von Freunden, die sich in einem Schnellboot vergnügen) in den öffentlichen Bereich verlagert werden (indem Zeitungsphotos daraus werden). Oder wenn Bilder, die hauptsächlich dem öffentlichen Bereich angehören (Aufnahmen von Raumschiffen und Satelliten oder von Politikern), in Form von Zeitungsphotos auf dem Frühstückstisch landen. Der Zeitungs-Photographie fehlen gewissermassen Symmetrie und Gleichgewicht. Offiziell gilt die Zeitung als Zweibahnstrasse zwischen öffentlichem und privatem Bereich. Doch Ruff interessieren die Verdrehungen, die entstehen, wenn das eine im Sinne des andern abgebildet wird. Der Kinderwagen sieht gerade so verhängnisvoll aus wie der auf den Treppen von Odessa in Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin*; die Schnellboot-Partie wirkt unheimlich; das *Portrait* in der Zeitung sieht plötzlich leichenhaft aus. Im Aufeinanderprallen von Öffentlichem und Privatem – von Nahaufnahme und Totale der sozialen Optik – entstehen Irrungen und Zerrbilder, etwas rundum Wunderliches, das kei-



THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1990, 210 x 165 cm/82⁵/₈ x 65".



THOMAS RUFF - AUSSTELLUNG/
EXHIBITION GALERIE JOHNEN & SCHÖTTLE KÖLN, 1987.

nem der beiden Bereiche an sich entstammt, sondern aus der Vermengung beider hervorgeht. Auch hier trifft Ruff wieder präzise die Wirren einer Zeit, in der die Einteilung der Welt in öffentliche und private Sphäre, wie die Aufklärung sie vornahm, nicht mehr greift («das Politische im Persönlichen» und «das politisch Unbewusste» zeigen es zum Beispiel). Die Zeitung, traditionelles Informationsmittel der Aufklärung, ist nicht sosehr Mittler zwischen beiden Sphären, sondern vermengt sie, lässt sie einander durchdringen und gewissermassen ansteckend aufeinander wirken. Ruffs *Portraits* verdanken ihre klassizistische Wirkung – und schiere Anziehungskraft – der ausgewogenen Balance, die sie zwischen der Privatperson und dem Blick der öffentlichen Autorität einzuhalten vermögen. Seine *Pressephoto-Serie* zeigt, wie die beiden aus dem Gleichtritt geraten, wie Privates und Öffentliches radikal auseinanderfallen. Indem Ruff auch diesen Punkt beleuchtet, zeigt er sehr deutlich die Konfusion in unserem gegenwärtigen Dasein als gesellschaftliche Subjekte auf, die scheinbar niemandem ausgeliefert sind.

In einer überwachten Gesellschaft sind dies fundamentale Überlebens-Strategien: Die Modelle verfügen über ein allgemeines urbanes Wissen, wie man mit dem gesellschaftlichen Blick umgeht, damit spielt und seine Kraftlinien umleitet, so dass der gie-

rige Voyeurismus der Autorität abprallt am sanften Exhibitionismus des Subjekts. Es gibt überhaupt keinen Grund für irgendeinen gewaltsamen Ausbruch. Deshalb auch das Fratzenschneiden in den Photo-Automaten: Während man dasitzt und auf den Blitz wartet, der immer im falschen Augenblick kommt, kann man zumindest flapsige Rache am blöden Auge des Staates nehmen, indem man jede nur denkbare Grimasse ausprobiert, ja selbst dem Objektiv den Rücken kehrt (soll schon vorgekommen sein). Ruffs Modelle bedürfen keiner extremen Massnahmen, um die Zyklopen zu bezwingen. Ihre Generation weiss es besser. Wie Odysseus sagen sie laut: «Ich bin niemand (Besonderer)»; und gleichzeitig flüstern sie, was der Spiegel ihnen zeigt: «Aber trotzdem bin ich jemand Bestimmter.» Sie sind die Kinder, die jüngste Generation von Überwachung und Spektakel in e i n e m . Sie sind mit diesen mächtigen sozialen Zwängen aufgewachsen. Und sie wissen, wie man unter zweifachem Druck ganz ruhig bleibt: Man braucht einfach nur den einen sozialen Zwang (das Spektakel) gegen den andern (die Überwachung) auszuspielen. Keine Verrenkung in irgendeine Richtung: Um die Lage zu beherrschen, braucht man weder unterwürfig zu sein (Verbrecher-Photo) noch aufmüpfig (Photo-Automat) – sondern einfach cool zu bleiben.

(Übersetzung: Nansen)

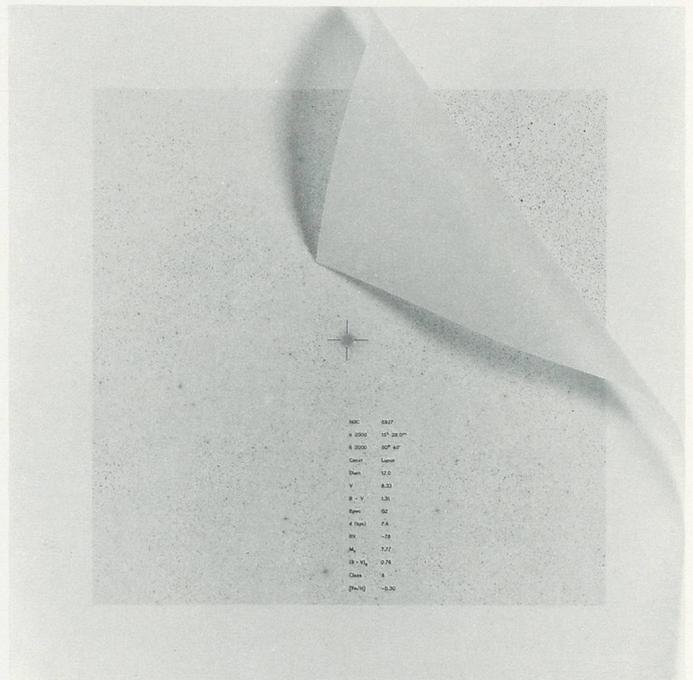
EDITION FOR PARKETT THOMAS RUFF, 1991

I.

HD	107 869
SAO	203 427
α 2000	12 ^h 23 ^m 47.7 ^s
δ 2000	-30° 20' 07"
Const	Hydra
μ (α)	+0.001
μ (δ)	-0.01
V	6.60
B - V	1.1
M_V	-0.1
Spec	K2 III
RV	+ 69
d (pc)	220 s
Notes	m

II.

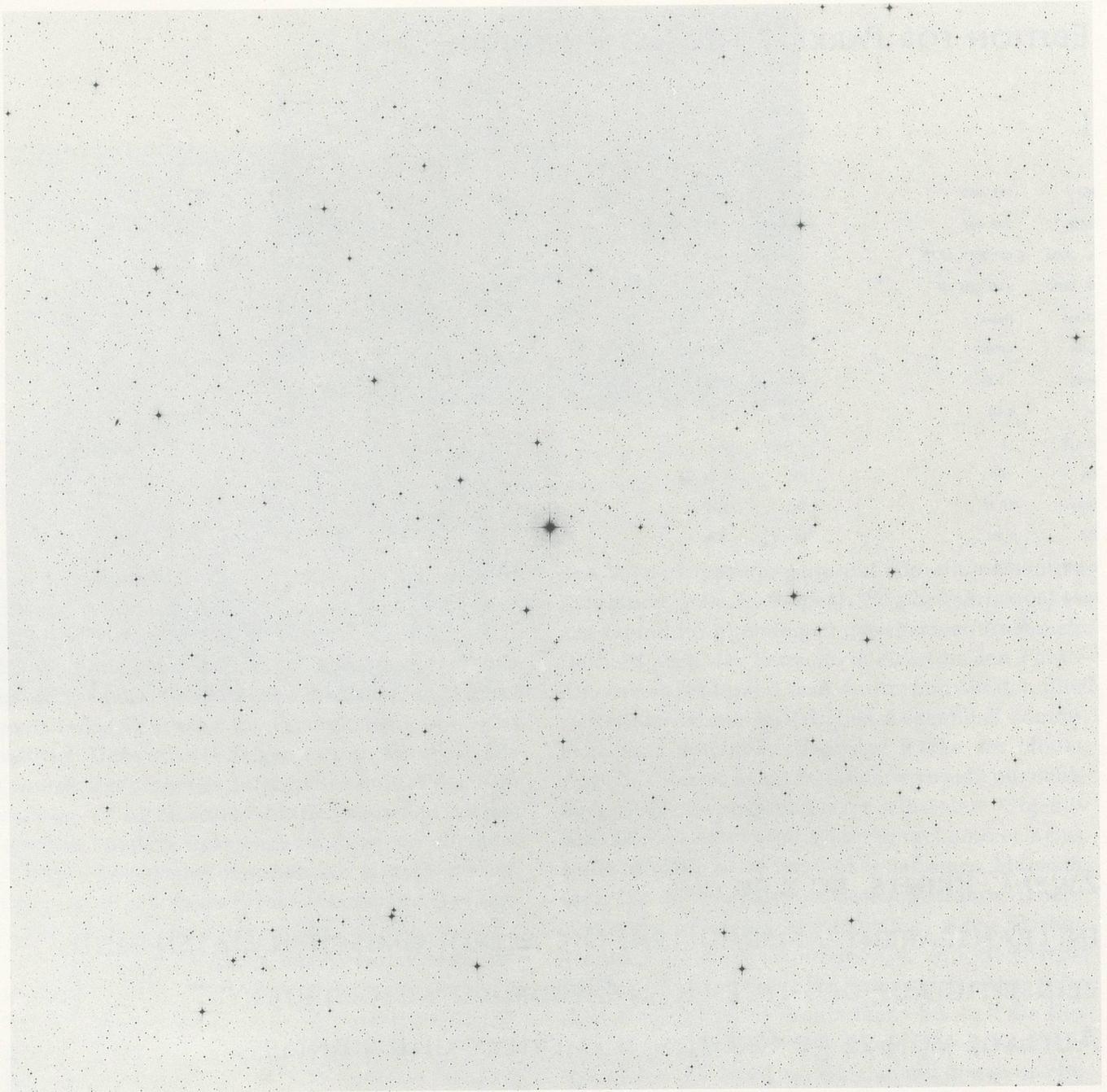
NGC	5927
α 2000	15 ^h 28.0 ^m
δ 2000	50° 40'
Const	Lupus
Diam	12.0
V	8.33
B - V	1.31
Spec	G2
d (kpc)	7.4
RV	-78
M_V	7.77
(B - V) ₀	0.76
Class	8
[Fe/H]	-0.30



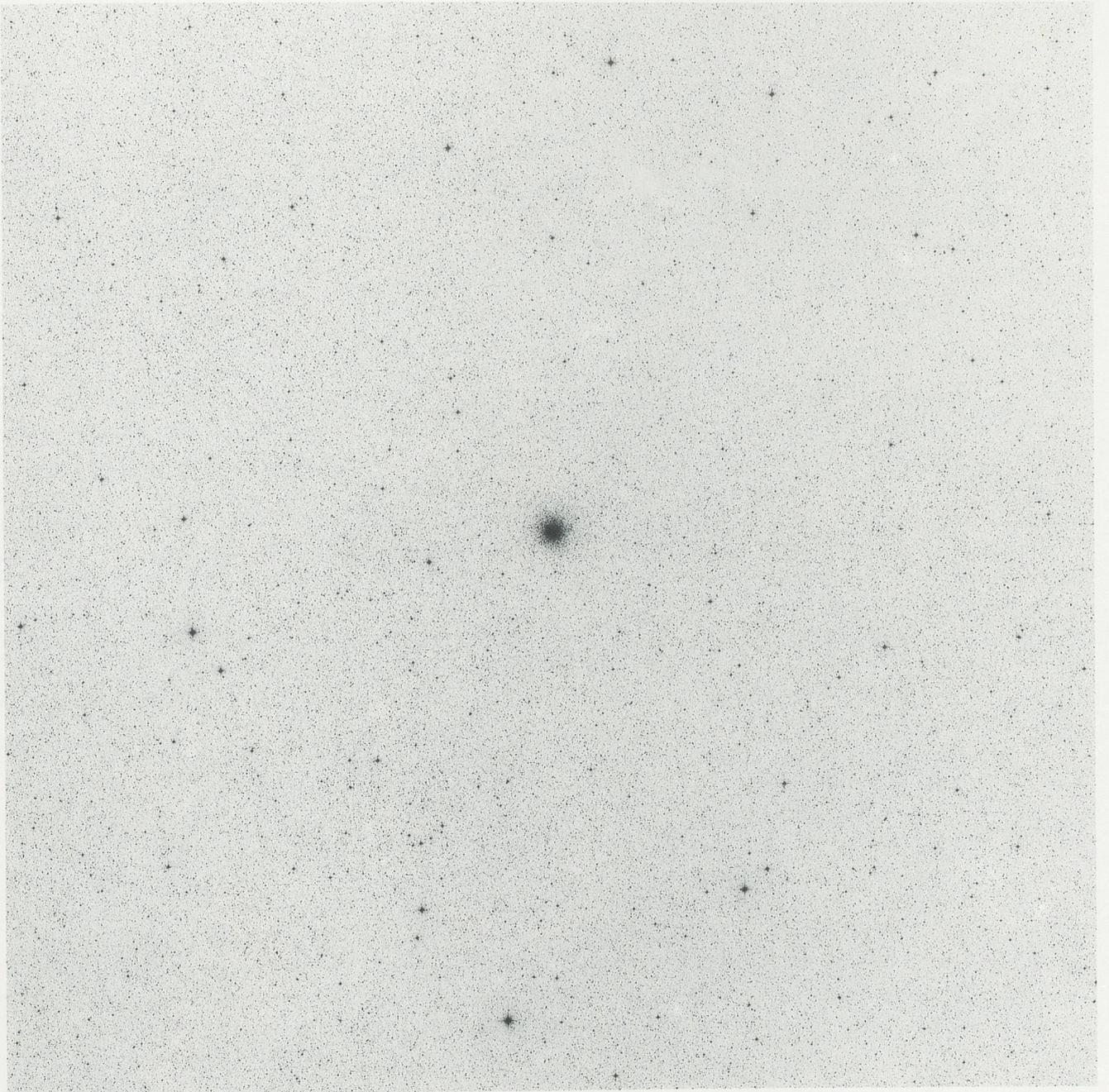
ZWEI C-PRINTS, 50 X 50 CM,
 IN TRANSPARENTPAPIERHÜLLEN. DIE ASTRONOMISCHEN DATEN SIND
 BEIDSEITIG AUF DEN HÜLLEN IN SIEBDRUCK AUFGEDRUCKT.
 AUFLAGE VON JE 50 PHOTOS, NUMERIERT UND SIGNIERT.

TWO C-PRINTS, 19¹/₂ X 19¹/₂" ,
 IN TRANSPARENT PAPER WRAPPERS. THE ASTRONOMIC DATA ARE
 SILK-SCREENED ON THE FRONT AND BACK OF THE WRAPPERS.
 EDITION OF 50 PHOTOS EACH, NUMBERED AND SIGNED.

(PHOTOS: ESO)



I.



II.