

Franz Gertsch : die Holzschnitte : ein Prozess der Läuterung = engraver : a process of purification

Autor(en): **Mason, Rainer Michael / Lienhard, Regine / Sartarelli, Stephen**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1991)**

Heft 28: **Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680547>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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.

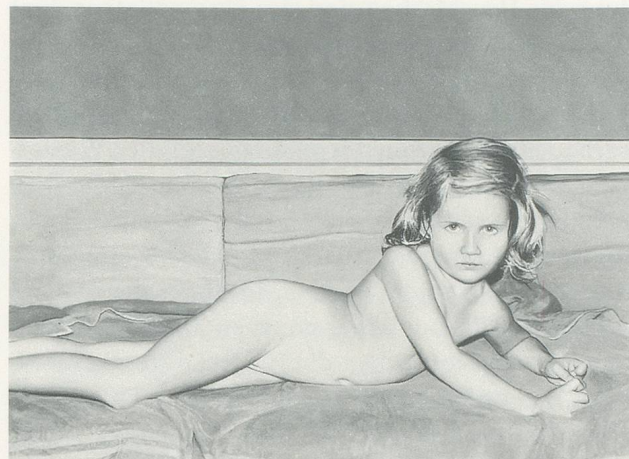
senkrecht vor dem Künstler aufgestellt, blau gefärbt, um eine bessere Lesbarkeit der Eingriffe zu erreichen, einen deutlicheren Kontrast zum «natürlichen» Holz, das mit dem Werkzeug herausgeholt wird: Er sticht das Holz mit einer geschmeidigen Bewegung – wobei ihm hier bestimmt seine Erfahrung in *Tai-Chi*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

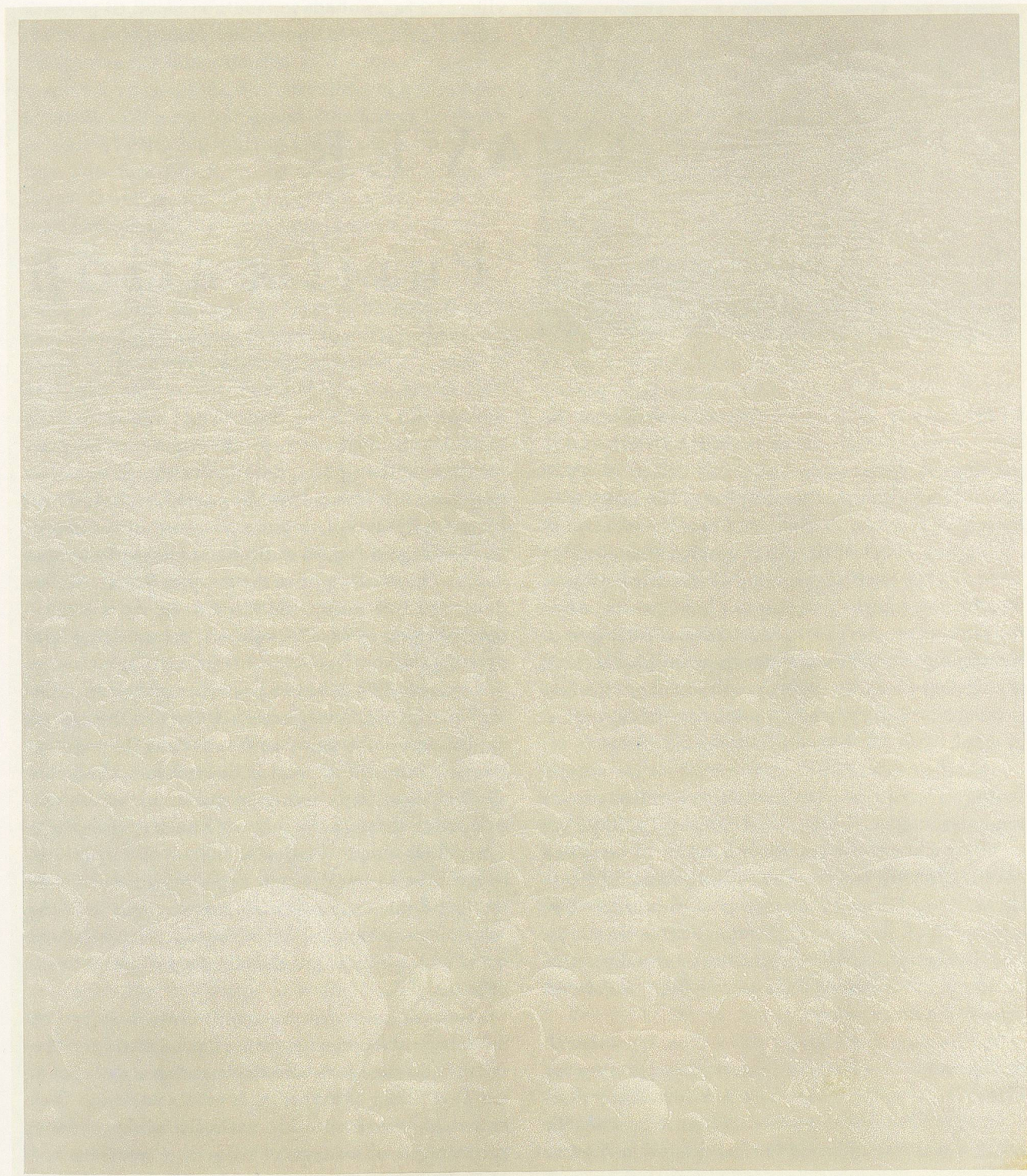
19) RÜSCHEGG I, 1988–1989; 234 x 181 cm; Mason 9. CIMA DEL MAR, 1990; 151 x 126 cm; Mason 11. SCHWARZWASSER, 1990–1991; 2,34 x 1,80 cm; Mason 12.

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

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

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

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.



