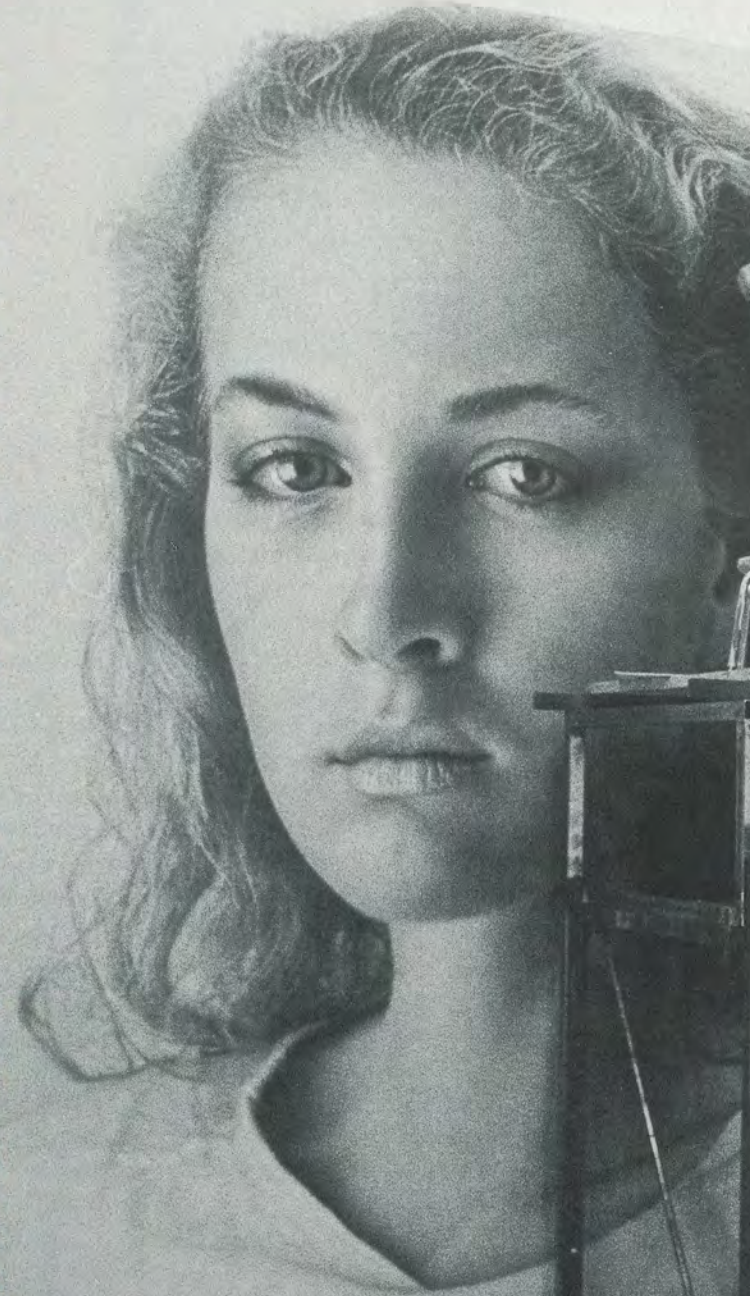


FRANZ GERTSCH MIT/ WITH JOHANNA I, 1988.

FRANZ GERTSCH



HELMUT FRIEDEL

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

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

behandeln darin implizit aktuelle Positionen des Bildens und deuten eine Überwindung fundamentaler Kluft an. Die Aufspaltung der Bildprinzipien in den 10er Jahren unseres Jahrhunderts führte zu getrennten Wegen der unterschiedlichen Bildmethoden. Expression, Abstraktion, Surreales und Dadaistisches entfalteten 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



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 Grössenfaltung 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

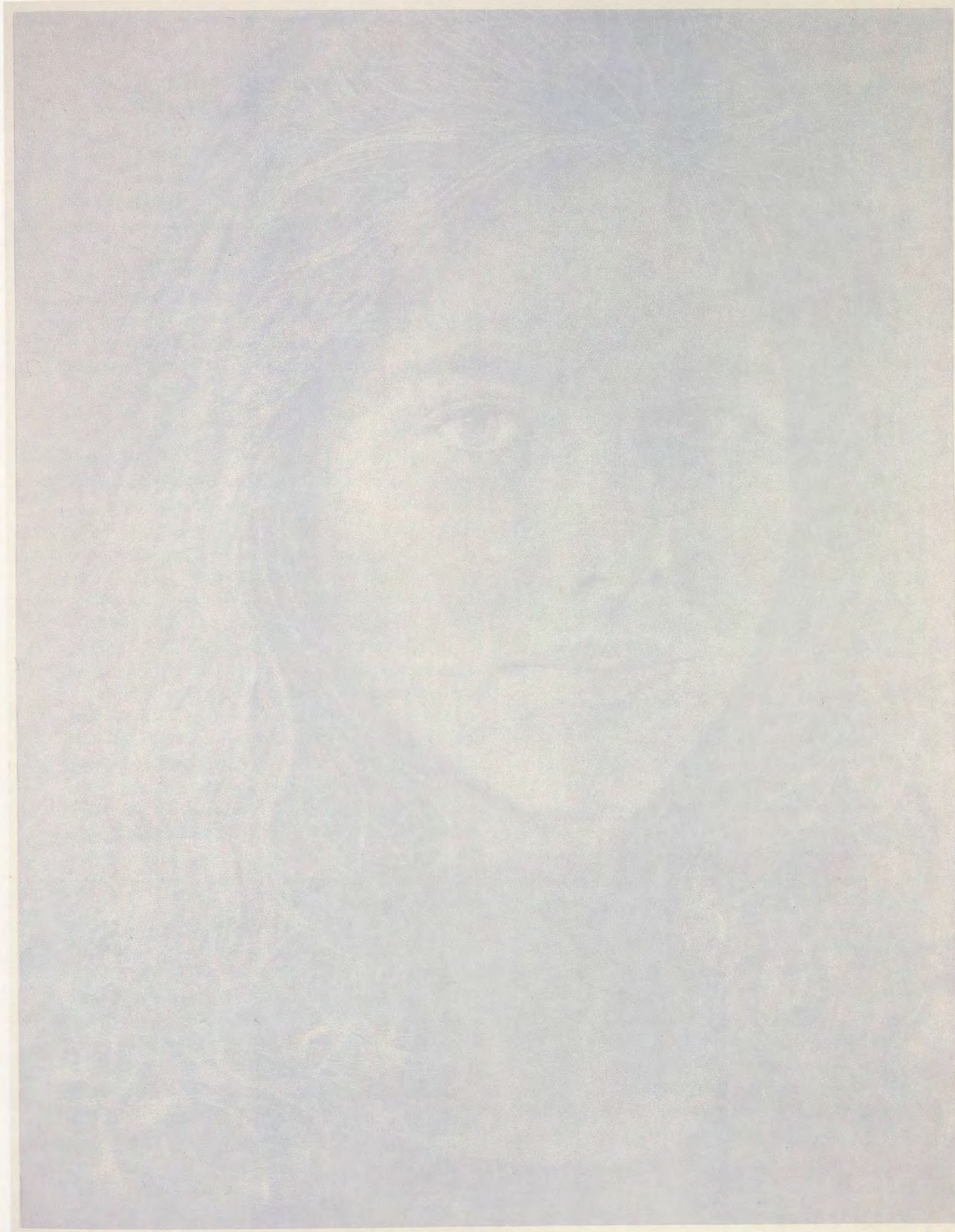
Partien in der Farbe des Papiers erscheinen. Während des Arbeitsprozesses dient die Projektion der Kontrolle, der Standortbestimmung und Orientierung im Bild; während der konkreten Arbeit des Ausstechens und Schneidens im Holz aber muss der Künstler sich aus der Erinnerung auf der einfarbigen Fläche 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 Auflagen drucke 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, DOMINIQUE, 1988, Grosser Holzschnitt 3/18 (Lapislazuli – nicht rein) auf gelbem Japanpapier, 273 x 218 cm/large woodcut 3/18 (lapis lazuli – impure) on yellow Japan paper, 107 1/2 x 83 1/2"





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-

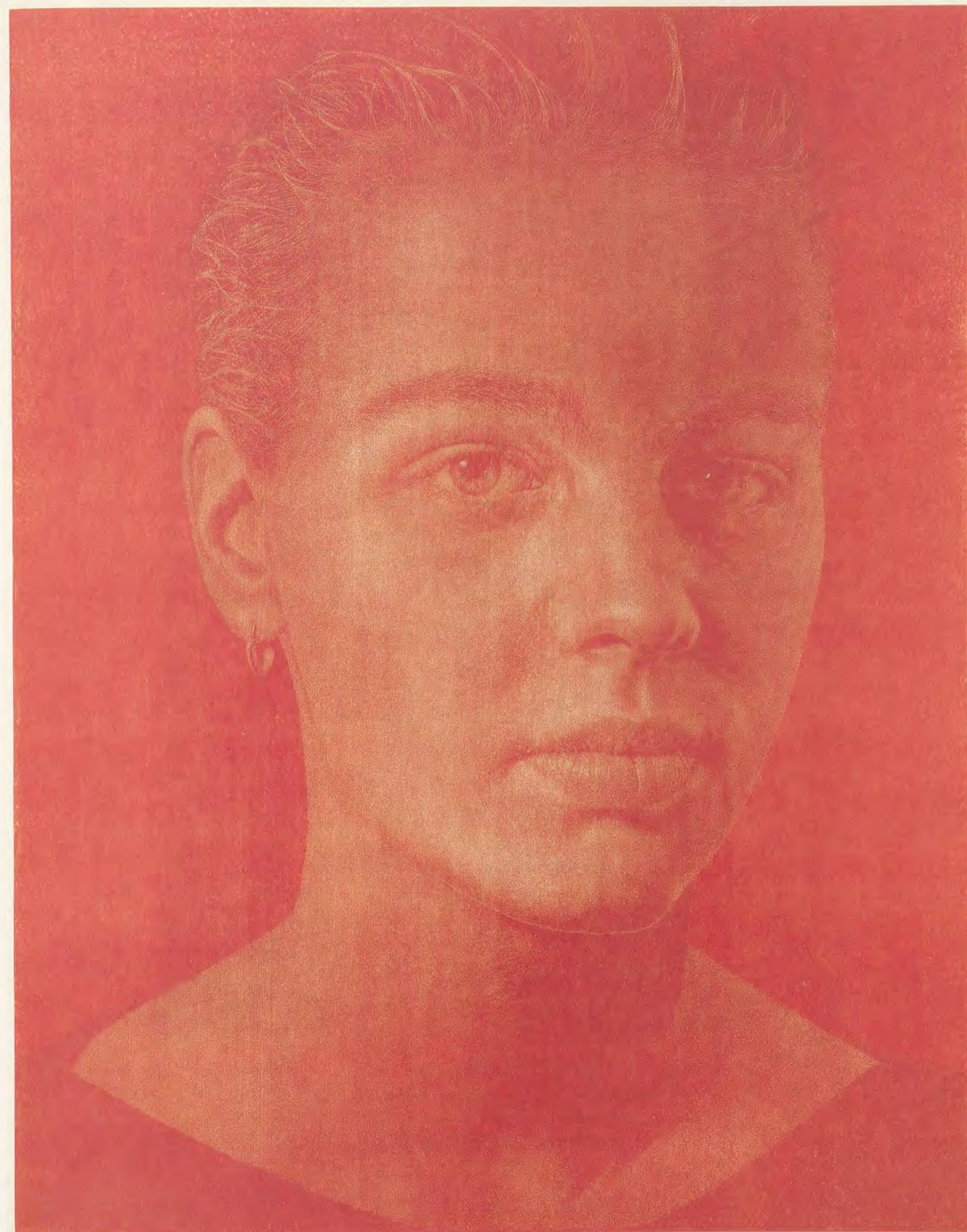
baut, so verlässt Gertsch sich nun allein auf die Farbfolge. Damit wird mehr und mehr deutlich, dass die Reihung erst ein Bild ergibt. Gertsch stellt sich hier der Idee des Bildes, die sich erst durch Wiederholung und Variation konstituiert. Man denkt hier an die Variationen über ein Quadrat bei Hans 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.

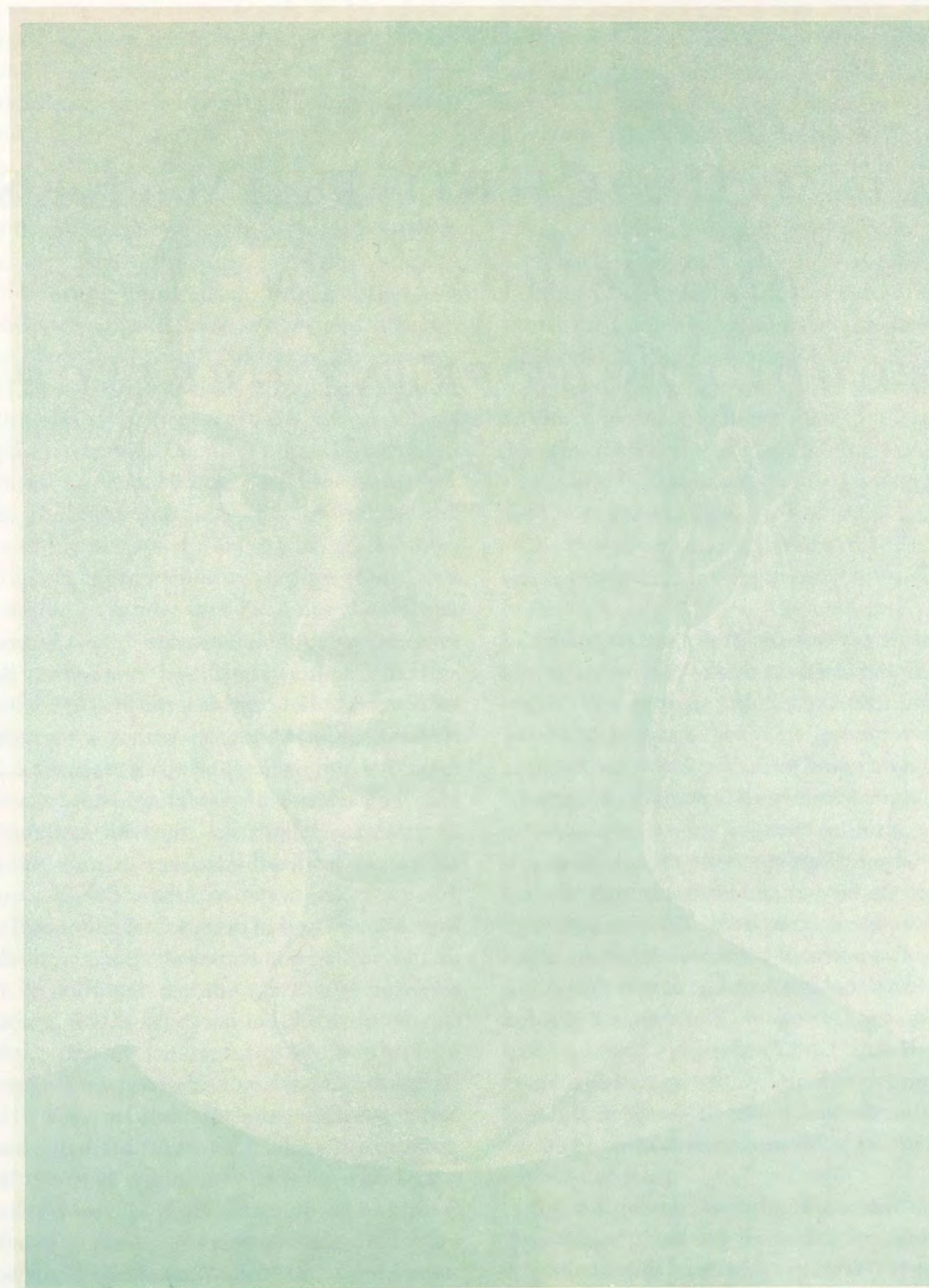
Franz Gertsch hat mit diesen Arbeiten nicht nur die Grenzen eines künstlerischen Mediums erweitert, wie dies Dürer gleich zu Beginn dieser Kunstform durch Monumentalisierung der Reproduktionstechnik in der «Triumphpforte» anstrebte, sondern er hat auch die abbildende Dimension mit den Prinzipien reiner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

FRANZ GERTSCH, NATASCHA IV, 1987-88, Holzschnitt 3/18 (rot) auf beigem Japanpapier, 117 x 95 cm/woodcut 3/18 (red) on beige Japan paper, 46 x 37 1/2"





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 72 1/2".



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

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.

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

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 $\frac{1}{2}$ ".

