

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Artikel: How can you tell a Franz Gertsch from a Chuck Close? = Wie kann man einen Franz Gertsch von einem Chuck Close unterscheiden?

Autor: Wallach, Amei / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680527>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

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

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 hand-made 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 Rüschegg – 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 delikat, aber riesig, verträumt und doch klar. Stärker noch als den Landschaftsbildern – die Gertsch auf dieselbe Weise anhand von Aufnahmen seines Gartens in Rüschegg 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.

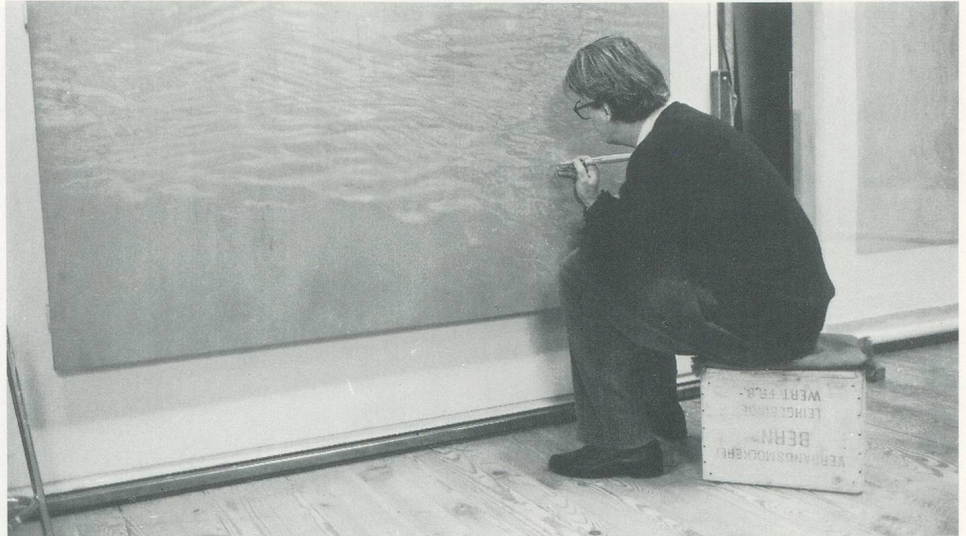
Aber versuchen Sie einmal, dieses Feingefühl, diese erlesenen Manieren mit den vulgären Exzessen von Chuck Close's jüngstem Schaffen zu vergleichen. Wie Gertsch hat auch Close seine plakatgrossen Portraits stets mit akkurater Sorgfalt und minuziöser Genauigkeit gestaltet. Er verspürt jedoch nicht den 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 doppelsinnig.

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.

Closes 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.

Closes 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.

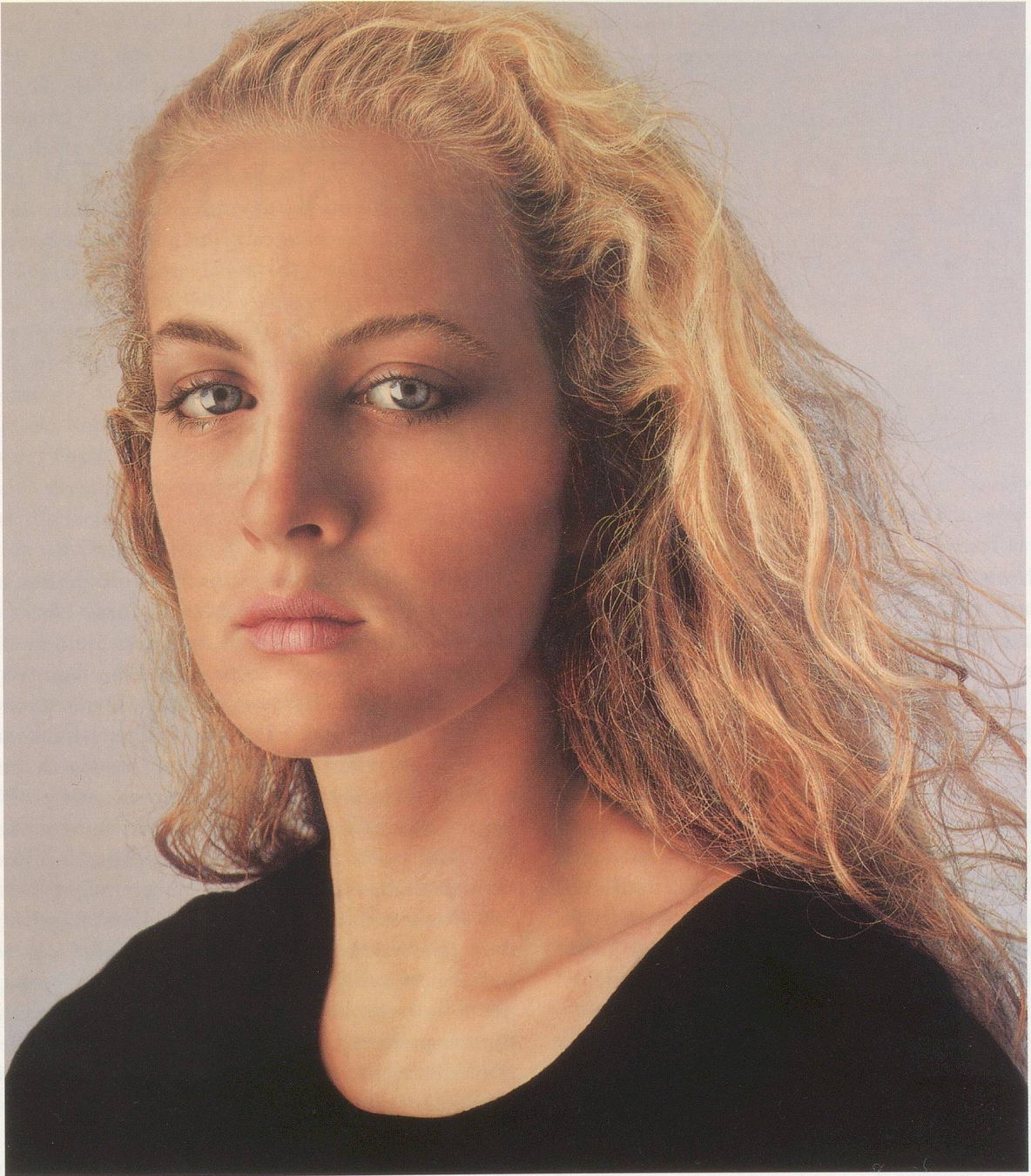
2) Das volle Zitat lautet: «Auf dem nackten Boden stehend – mein Kopf in der beschwingten Luft gebadet und in den unendlichen Raum erhoben –, so vergeht aller niedere Egoismus. Ich werde zu einem transparenten Augapfel; ich bin nichts; ich sehe alles...» (Novak, S. 110).

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".