

|                     |  |
|---------------------|--|
| <b>Zeitschrift:</b> | Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern |
| <b>Herausgeber:</b> | Parkett  |
| <b>Band:</b>        | - (1997)   |
| <b>Heft:</b>        | 50-51: Collaborations John M. Armleder, Jeff Koons, Jean-Luc Mylayne, Thomas Struth, Sue Williams  |
| <b>Artikel:</b>     | Thomas Struth : photography as tautology = Photographie als Tautologie                             |
| <b>Autor:</b>       | Okutsu, Kiyoshi / Tomii, Reiko / Parker, Wilma   |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-680580">https://doi.org/10.5169/seals-680580</a>            |

### 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>**

---

KIYOSHI OKUTSU

# PHOTOGRAPHY AS TAUTEGORY

*I am "I" who is becoming "I" who is not I.*

Haniya Yutaka

This is not a tautology. I can be I only through being “I,” that is, I surrounded by quotation marks. I will never be able to remain “what I was” and “what I am” ( $\tau\delta\ \tau\acute{\imath}\ \eta\gamma\ \varepsilon\iota\nu\alpha\iota$ ).

In the Japanese language, photography is called *shashin*: *sha* means “to copy/mimic” and *shin*, “truth.” Photography, thus, “copies truth”—which may sound rather prosaic to contemporary ears, far from the romantic connotations of the original Greek: “light depicts.”<sup>1)</sup>

It was during the seventeenth century that the portable camera obscura was first brought to Japan.<sup>2)</sup> An entry dated March 6, 1646 in *The Dutch Trading-House Journal* (*Oranda shokan nikki*) lists the apparatus, under the translation *anshitsu-kagami* (literally, “darkroom mirror”), among an inventory of articles brought from Holland. More than a century later, the word *shashin* first appeared in records. One of

---

KIYOSHI OKUTSU is professor of aesthetics at Yamaguchi University in Japan, and chairman of the planning committee of Yamaguchi Institute of Contemporary Art which will open in April 1998.

the earliest examples is the following exchange included in *Ransetsu benwaku* (1788), the questions and answers on Dutch studies compiled by the scholar Otsuki Gentaku. A disciple of Gentaku’s asked the master: “There is a foreign-made device, with a mirror placed in a box, that projects nature. People call it *shashin-kagami* (literally, “*shashin* mirror”). What is it called in Dutch?” To this, Gentaku answered, “It is known as *donker kammer* (*camera obscura*).” Gentaku concluded this episode by commenting, “Indeed, the name of *shashin-kagami* explains itself”; thus the essential function of the camera obscura was succinctly translated into Japanese.

It was in 1848 that the daguerreotype camera first came to Japan. Within two decades, people began to call it *shashin-kagami*, confusing it with the camera obscura. From then on, photography was given many names. By the end of the nineteenth century, *shashin* appears to have become the more or less accepted translation. In its true sense, *shin*, as used in *shashin*, does not necessarily signify external truth alone. However, *shashin* was given the meaning of “faithful copying of an objective form as reflected on the eye.”



THOMAS STRUTH, AOYAMA CEMETERY II, TOKYO 1996, 111 x 142 cm / 43 3/4 x 55 7/8".

Traditionally, the Eastern ideal of *shai* (literally, “copying the meaning”) encouraged the intuitive comprehension and expression of metaphysical, incorporeal meaning, and thus tended to discourage the realistic representation of the object, in the sense of *shasho* (literally, “copying the form”). To Japanese people not accustomed to *shasho*, painting based on linear perspective—which was also brought from Holland—was a novelty that offered a new and extraordinary visual experience.

Aristotle counted the pleasure of intellectual recognition ( $\alphaναγνώρισις$ ), of “this is that” ( $ὅτι οὗτος ἐκεῖνος$ ), among the motives of mimesis.<sup>3)</sup> Whether it be photography or painting of Dutch origin, Japanese people at the time were plainly surprised by the immediate presentation of an image (in which “this is that” is clear without any mediation), markedly different from the symbolic and suggestive depiction of traditional painting. It should be noted here that Western painting was first introduced to Japan in the late sixteenth century. The kind of Western painting that followed was Mannerist religious painting, the peculiar iconography of which was of primary in-

terest. However, it soon disappeared into oblivion under the policies that repressed Christianity and imposed self-isolation for more than two hundred years. Thus, Japanese people had had practically no knowledge of the development of art since the Renaissance, when Dutch landscape painting, with its single-minded emphasis on realism, suddenly presented itself to their eyes.

In *Painting, Photography, Film*, Laszlo Moholy-Nagy once wrote: “In the photographic camera we have the most reliable aid to the beginning of objective vision. Everyone will be compelled to see that which is optically true, is explicable in its own terms, before he can arrive at any subjective position.” He thus wholeheartedly celebrated the liberation from the bounds of pictorial imagery “which has remained superseded for centuries and which has been stamped upon our vision by great individual painters.”<sup>4)</sup> In contrast, the Japanese never walked the critical path necessary to free their consciousness but instantly acquired the new and marvelous toy in hand.

Needless to say, there are critical differences between the imagery created by photographic methods

and that realized through painterly means. I propose to characterize the former by the term “tautagogical.”<sup>5)</sup> Before going any further, the word requires a little clarification. According to the *Oxford English Dictionary*, it is a term coined by S.T. Coleridge to highlight the way Friedrich Schelling discussed certain symbolic notions. Schelling himself employed it as follows: “The mythology is not allegorical, it is tautagogical. The Gods are there actual existing beings, that are not something else, that do not indicate something else, but that indicate only that, what they are.”<sup>6)</sup> The German philosopher, prior to the word’s coinage, would have simply used the term *symbolisch*. In fact, in his lectures on art, he had referred to Mary Magdalene as a typical example of symbol: “Saint Mary Magdalene does not merely signify or mean repentance; she is living repentance itself.”<sup>7)</sup> Although he mentioned a Guido Reni as a counterexample, he was unable to name a work that is “living repentance itself.” I wonder if Schelling’s ideal was not unlike what Eastern painting has long pursued.

To us today, these terms can all be considered within the realm of allegory, so long as we go back to the word’s original meaning. Allegory derives from two Greek words, ἄλλος (other) and ἀγορέειν (speak). Parallel to this, the new word, ταυτηγορία (tautogory), must have been coined to mean “to speak the same thing, or itself (τὸ ταύτο).” Accordingly, we should say that Saint Mary Magdalene does not merely signify or mean repentance, nor is she living repentance itself; but she is Mary Magdalene herself.

When Moholy-Nagy wrote of “that which is optically true, is explicable in its own terms,” or André Bazin discussed “The Ontology of the Photographic Image,”<sup>8)</sup> both were no doubt referring to photography’s tautogory. Tautogory inherent in photographic imagery is different from absolute self-referentiality as posited by Greenberg, who presupposed what was “art.”<sup>9)</sup> In a sense, tautology presupposed that art is art because it is art. Here we stand on the swaying ground that is the law of identity.

While consciously accepting photography’s tautogory as his starting point, Thomas Struth transports us right onto this swaying ground through his various projects. I once attempted to “read” his photography.<sup>10)</sup> In THE OKUTSU FAMILY IN TATAMI ROOM,

YAMAGUCHI (1996), my family and I are made into his object and placed in the relationship that he constructs. It is like being a reader of a mystery novel who fervidly reads through the story, in order to find a logical solution on his own before the detective explains the riddle, only to find himself confused when encountering himself as one of the potential murderers depicted in the text. I am transported into the fiction that Struth devises. It may be a special circumstance, which is but open to universality. I who “read” am at the same time I who is “read”: this structure is similar to what I once called the “paradox of photography.”

Victor Burgin wrote, “It has now become possible to ask a question which could not previously even have been thought.”<sup>11)</sup> Struth appears to present a possible answer to Burgin’s question, “What are the forms of visual imagery consequent upon the forms of construction of the fiction of the subject?”

The form of “photographic” imagery that is exposed through the swaying of identity—“I am ‘I’ who is becoming ‘I’ who is not I”—begins to reveal a higher and more complex tautogory on the stage that Struth creates.

(Translated from the Japanese by Reiko Tomii)

1) Roland Barthes expounds on this as “image revealed... by the action of light” in *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Noonday Press, 1981).

2) For the history of camera obscura in Japan, see Kuniaki Nakagawa, *Camera Gallery* (Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1991).

3) Aristotle, *Ars poetica*, 1448b.

4) Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1973), p. 28.

5) For this term, see Kiyoshi Okutsu, “Art as Tautogory” (in Japanese), in: *Yamaguchi Daigaku bungaku kaishi* 43 (1992), pp. 20–35.

6) F.W.J. Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie, Erstes Buch*, in: *Ausgewählte Schriften* vol. 5, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1985, S. 205–206.

7) F.W.J. Schelling, *The Philosophy of Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 151.

8) André Bazin, *What is Cinema?*, vol. 1 (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), pp. 9–16.

9) Joseph Margolis, “The History of Art After the End of the History of Art,” in a forthcoming compilation of lectures given in Japan.

10) Kiyoshi Okutsu, “The Paradox of Photography” (in Japanese and English) in: *Thomas Struth* (Yamaguchi: Gallery Shimada, 1991).

11) Victor Burgin, *The End of Art Theory* (New Jersey: Humanity Press International, 1986), p. 42.



THOMAS STRUTH, THE OKUTSU FAMILY IN TATAMI ROOM, YAMAGUCHI 1996, 143 x 171 cm / 56 1/4 x 67 3/8".

the world through primary means. I proposed to call the former by the term "taiseki" (taiseki). Before going into the word, requires some clarification. As far as the Oxford English Dictionary goes, it is a noun, being "a code of rules or principles; a system of moral or spiritual conduct." In this case, however,

YAMAGUCHI (1991), my family and I are made into his object and placed in the relationship that he calls "taiseki". It is like being a reader of a mystery novel who formally reads through the story in order to find the logical solution. In his text before the narrative begins, he writes:



THOMAS STRUTH, ALTE HAUPTSTRASSE (ABENDS), YAMAGUCHI 1991, 41,5 x 58,7 cm /  
OLD MAINSTREET (IN THE EVENING), YAMAGUCHI 1991, 16 7/8 x 23 1/8".

KIYOSHI OKUTSU

# PHOTOGRAPHIE ALS TAUTEGORIE

*Ich bin «ich», das «ich» wird, das nicht ich ist.*

Haniya Yutaka

Das ist keine Tautologie. Ich kann nur ich sein, indem ich «ich» bin, das heisst ich als Prädikat in Anführungszeichen. Ich werde nie sein, «was ich war» und «was ich bin» ( $\tau\ddot{o}\ \tau\acute{i}\ \tilde{\eta}v\ \epsilon\tilde{v}\vai$ ).

Im Japanischen heisst Photographie *shashin*: *sha* bedeutet «abbilden, nachahmen» und *shin* «Wahrheit». Demnach bildet die Photographie Wahrheit ab, was für zeitgenössische Ohren ziemlich nüchtern klingen mag, und jedenfalls weit entfernt ist von den romantischen Konnotationen, die das griechische Wort weckt: «Licht bildet ab.»<sup>1)</sup>

Im 17. Jahrhundert gelangte die erste tragbare Camera obscura nach Japan.<sup>2)</sup> Ein Eintrag vom 6. März 1646 in *The Dutch Trading-House Journal* (*Oranda shokan nikki*) führt den Apparat unter anderen aus Holland importierten Dingen auf, und zwar als *anshitsu-kagami* (wörtlich: Dunkelkammer-Spiegel). Über ein Jahrhundert später verzeichnen schriftliche Quellen erstmals das Wort *shashin*. Eines der frühesten Beispiele ist das folgende Gespräch aus *Ransetsu benwaku* (1788), den Fragen und Antworten zum Holländischunterricht, die der Gelehrte Otsuki Gentaku

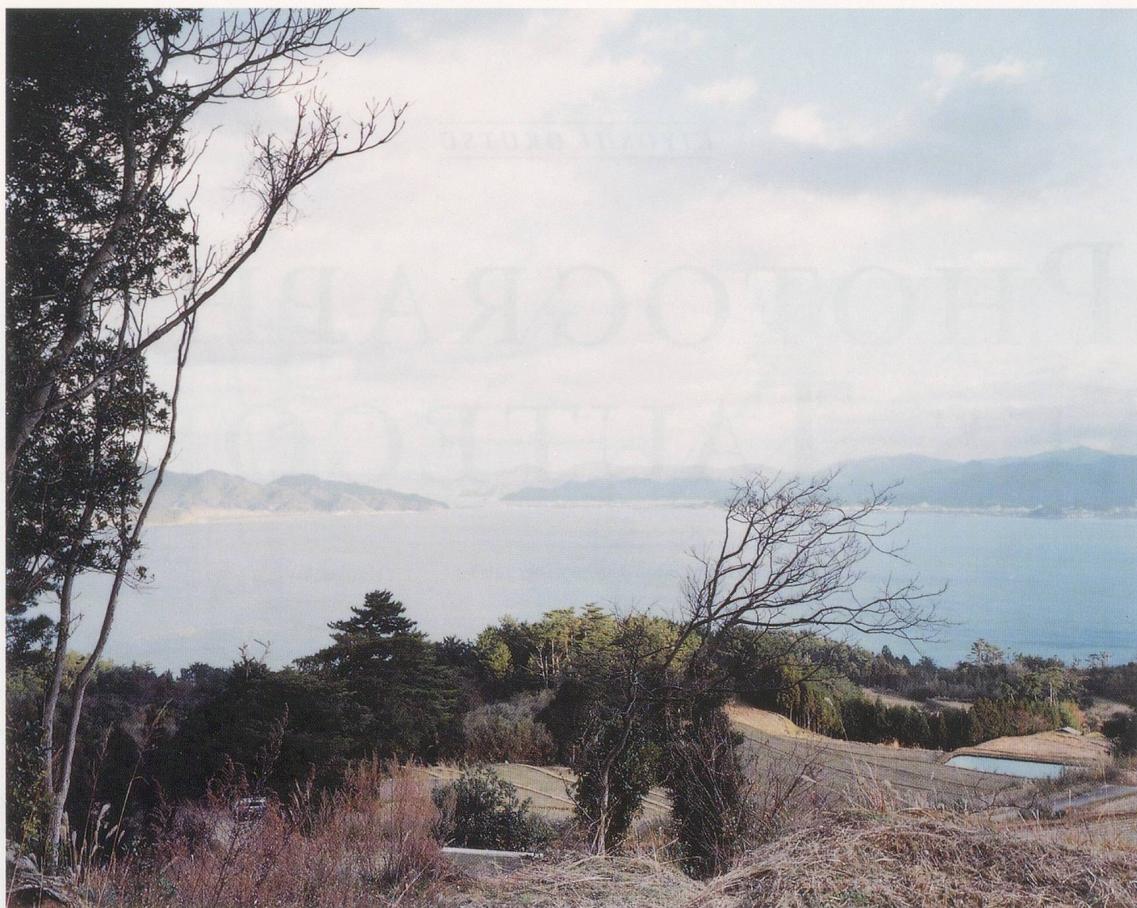
---

KIYOSHI OKUTSU ist Professor für Ästhetik an der Universität in Yamaguchi, Japan, sowie Vorsitzender des Planungskomitees des Yamaguchi Institute of Contemporary Art, das im April 1998 seine Tore öffnen wird.

niederschrieb. Ein Schüler Gentakus fragte den Meister: «Es gibt ein im Ausland hergestelltes Gerät mit einem Spiegel in einem Kasten, das die Natur abbildet. Die Leute nennen es *shashin-kagami* (wörtlich: Shashin-Spiegel). Wie heisst dies auf holländisch?» Darauf antwortete Gentaku: «Man nennt es *donker kammer* (Camera obscura).» Und abschliessend bemerkte Gentaku: «Tatsächlich drückt der Name *shashin-kagami* genau aus, worum es sich handelt; denn die hauptsächliche Funktion der Camera obscura wurde exakt ins Japanische übersetzt.

1848 kam die Daguerreotypie-Kamera nach Japan, und keine zwanzig Jahre später nannten die Leute sie *shashin-kagami* und verwechselten sie mit der Camera obscura. Seither hatte die Photographie viele Namen, Ende des 19. Jahrhunderts schien sich *shashin* mehr oder weniger durchgesetzt zu haben. *Shin*, wie es in *shashin* verwendet wird, meint ursprünglich nicht nur eine äussere Wahrheit. Aber *shashin* erhielt die Bedeutung von «getreue Wiedergabe einer objektiven Form, wie das Auge sie sieht».

Traditionsgemäss meinte das östliche Ideal des *shai* (wörtlich: die Bedeutung wiedergeben) ein intuitives Verstehen und den Ausdruck von metaphysischen, immateriellen Bedeutungen und war ganz und gar nicht auf eine realistische Abbildung des Gegenstandes, im Sinne von *shasho* (wörtlich: die Form



THOMAS STRUTH, NAGATO BAY, KIWADO 1996, 142 x 185 cm / 55 $\frac{7}{8}$  x 72 $\frac{7}{8}$ ".

wiedergeben) ausgerichtet. Die Linearperspektive der Holländischen Malerei war für die mit *shashō* nicht vertrauten Japaner deshalb ein völlig neues und aussergewöhnliches visuelles Erlebnis.

Aristoteles zählte die Freude am Wiedererkennen ( $\alpha\gamma\alpha\gamma\omega\rho\tau\omega\iota\zeta$ ), am «dies ist das» ( $\ddot{\text{o}}\text{t}\text{i} \text{o}\text{u}\text{t}\text{o}\text{c} \text{\text{e}}\kappa\text{e}\text{v}\text{o}$ ) zu den Beweggründen der Nachahmung.<sup>3)</sup> Aber ganz gleich, ob es sich um die Photographie oder um Gemälde holländischen Ursprungs handelte, die Japaner wurden damals völlig überrumpelt von der unmittelbaren Begegnung mit Bildern, in denen ohne weiteres klar war, dass «dies das ist», und die sich so markant von der symbolischen und suggestiven Abbildungsweise ihrer traditionellen Malerei unterschieden. Man muss sich vergegenwärtigen, dass die ersten Gemälde aus dem Westen im späten 16. Jahr-

hundert nach Japan gelangten. Bald darauf folgten Bilder des religiösen Manierismus, für dessen merkwürdige Ikonographie die Japaner sich sehr interessierten. Damit war es jedoch schnell wieder vorbei unter einer Herrschaft, die das Christentum bekämpfte und Japan über 200 Jahre lang von der Außenwelt abschottete. So kam es, dass die Japaner von der Entwicklung der Kunst seit der Renaissance so gut wie nichts mitbekamen und dann wieder ganz unvermittelt mit der holländischen Landschaftsmalerei und deren betonter Lust am Realismus konfrontiert wurden.

Moholy-Nagy schrieb einmal: *Wir besitzen in dem photographischen Apparat das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens. Ein jeder wird genötigt sein, das optisch Wahre, das aus sich selbst Deutbare, Ob-*

jektive zu sehen, bevor er überhaupt zu einer möglichen subjektiven Stellungnahme kommen kann. Damit wird die seit Jahrhunderten unüberwundene Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben, die unserem Sehen von einzelnen hervorragenden Malern aufgeprägt worden ist.<sup>4)</sup> Anders die Japaner, sie sind nie diesen für die Befreiung des Bewusstseins notwendigen Weg der Kritik gegangen, sondern hielten einfach plötzlich ein neues, wunderbares Spielzeug in Händen.

Es ist unnötig, auf die entscheidenden Unterschiede der Bildsprache hinzuweisen, die sich aus der photographischen beziehungsweise der malerischen Methode ergeben. Ich schlage aber vor, erste-  
re mit dem Begriff «tautologisch» zu beschreiben.<sup>5)</sup>

Dieser Ausdruck bedarf einer Erklärung. Laut Oxford English Dictionary wurde er von S. T. Coleridge geprägt, um Schellings Verwendung gewisser symbolischer Begriffe zu erhellen. Schelling selbst bezog sich später wiederum auf Coleridge und brauchte den Begriff wie folgt: *Die Mythologie ist nicht allegorisch, sie ist tautologisch. Die Götter sind ihr wirklich existierende Wesen, die nicht etwas anderes sind, etwas anderes bedeuten, sondern nur das bedeuten, was sie sind.*<sup>6)</sup> Hätte Coleridge dieses Wort nicht geprägt, hätte Schelling wohl einfach den Ausdruck «symbolisch» verwendet. Tatsächlich sprach er in seinen Vorlesungen zur Philosophie der Kunst von Maria Magdalena als einem typischen Beispiel für ein Sym-

THOMAS STRUTH, JIANGHAN LU, WUHAN, CHINA 1995, 90 x 116 cm / 35½ x 45⅞".



bol: Die heilige Maria Magdalena bedeute oder meine nicht nur Reue; sie sei die lebendige Reue selbst. Obwohl er einen Guido Reni als Gegenbeispiel erwähnt, fand er kein Werk, das «die lebendige Reue selbst» verkörperte. Ich frage mich, ob Schellings Ideal nicht dem alten Ideal der östlichen Malerei nahekam.

Heute können wir diese Begriffe unter dem der Allegorie zusammenfassen, sofern wir uns auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes beziehen. Allegorie setzt sich aus zwei griechischen Wörtern zusammen, ἄλλος (anderes) und ἀγορέειν (reden, sagen). Entsprechend dazu muss das neue Wort ταυτηγορία (Tautologie) gebildet worden sein, um den Sachverhalt «gleiches sagen oder es selbst sagen (τὸ ταῦτό)» zu bezeichnen. Demnach könnten wir sagen, dass die heilige Maria Magdalena nicht bloss Reue bedeutet oder meint, und auch nicht die lebendige Reue selbst ist, sondern, dass sie Maria Magdalena selbst ist.

Wenn Moholy-Nagy schrieb, dass das, was optisch wahr sei auch durch sich selbst erklärbar sei, oder André Bazin von der «Ontologie des photographischen Bildes» sprach,<sup>7)</sup> so hatten beide zweifellos den tautologischen Charakter der Photographie im Blick. Die der Photographie inhärente Tautologie unterscheidet sich von der absoluten Selbstreferentialität im Sinne von Greenberg, der einen Kunstbegriff voraussetzte.<sup>8)</sup> Mit anderen Worten, er setzte eine Tautologie voraus, in dem Sinn, dass Kunst Kunst ist, weil sie Kunst ist. Damit befinden wir uns auf dem schwankenden Grund des Satzes der Identität.

Thomas Struth macht das Tautologische der Photographie in stillem Einverständnis zu seinem Ausgangspunkt und versetzt uns dadurch mit seinen verschiedenen Arbeiten unmittelbar auf diesen schwankenden Grund. Ich habe einmal versucht, seine Photographie zu «lesen».<sup>9)</sup> Im Bild THE OKUTSU FAMILY IN TATAMI ROOM, YAMAGUCHI (Die Familie Okutsu im Tatami-Raum in Yamaguchi, 1996) hat er mich und meine Familie zu seinem Gegenstand gemacht und seiner Vorstellung entsprechend arrangiert und dargestellt. Es ist, als läse man einen Kriminalroman und verschlinge gierig die Geschichte, um vielleicht die Lösung zu finden, bevor der

Detektiv sie präsentiert, nur um schliesslich verwirrt sich selbst als einen der im Text beschriebenen potentiellen Mörder zu entdecken. Ich werde in die von Struth entworfene Geschichte hineingezogen. Vielleicht ist dies ein besonderer Umstand und lässt sich nicht verallgemeinern. Ich als «Lesender» bin gleichzeitig ich, der «gelesen» wird: Diese Struktur gleicht dem, was ich einmal das «Paradoxon der Photographie» genannt habe.

Victor Burgin meinte: *Es ist nun möglich geworden, eine Frage zu stellen, die bisher nicht einmal vorstellbar war: Was sind die Formen der visuellen Bildsprache im Hinblick auf die Strukturformen der Subjektfiktion?*<sup>10)</sup> Struth hat vielleicht eine mögliche Antwort auf diese Frage.

Die Form der «photographischen» Bildsprache, die sich im Fliessen der Identität ausdrückt – *ich bin «ich», das «ich» wird, das nicht ich ist –*, ist in Struths Werken auf eine neue und besonders komplexe Weise tautologisch.

(Übersetzung aus dem Englischen: Wilma Parker)

1) Roland Barthes beschreibt es als «Bild, das durch die Tätigkeit des Lichts enthüllt wird», in: *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Noonday Press, New York 1981.

2) vgl. dazu: Kuniaki Nakagawa, *Camera Gallery*, Bijutsu Shuppan-sha, Tokio 1991.

3) Aristoteles, *Poetik*, 1448b.

4) Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Kupferberg (Neue Bauhausbücher), Mainz 1978, S. 26.

5) vgl. dazu Kiyoshi Okutsu, «Kunst als Tautologie» (in japanischer Sprache), in: *Yamaguchi Daigaku bungaku kaishi* 43, 1992, S. 20–35.

6) F. W. J. Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Erstes Buch, in: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 5, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1985, S. 205–206.

7) André Bazin, *Was ist Kino?*, Dumont, Köln 1975.

8) Joseph Margolis, «The History of Art After the End of the History of Art,» in einem demnächst erscheinenden Sammelband von in Japan gehaltenen Vorlesungen.

9) Kiyoshi Okutsu, «The Paradox of Photography» (japanisch und englisch), in: *Thomas Struth*, Shimada Gallery, Yamaguchi 1991.

10) Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Humanity Press International, New Jersey 1986, S. 42.



THOMAS STRUTH, THE HIROSE FAMILY, HIROSHIMA 1987, 49 x 66 cm / 19½ x 26".

the exhibition "Contemporary Photography from Japan and the United States" at the Museum of Modern Art, New York, 1989.

Struth showed his Berlin and Frankfurter series at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin, Germany, 1990.

THOMAS STRUTH, LAKE STREET (THE LOOP), CHICAGO 1990, 55,5 x 44 cm / 21 7/8 x 17 7/8".

