

THOMAS FLORSCHUETZ

GOETHE - INSTITUT

FRAGMENTE DES SELBST

ASPEKTE ZEITGENÖSSISCHER DEUTSCHER FOTOGRAFIE

eine Ausstellung des Goethe-Instituts
zur Pflege der deutschen Sprache
im Ausland und zur Förderung
der internationalen kulturellen
Zusammenarbeit e.V., München

Verantwortlich:

Peter Anders, Ausstellungsreferat,
Goethe-Institut, München

Auswahl und Texte:

Ute Eskildsen, Fotografische Sammlung,
Museum Folkwang, Essen

Textübersetzungen:

Englisch,
David Maguire, München

Französisch,
Nicole Stephan, München

Spanisch,
José-María Domínguez, Germering

Portugiesisch,
J. M. Rebelo de Faria, München

Grafische Gesamtgestaltung:

Gert Blass, München

Katalogdruck:

Klein & Volbert, München

© Goethe-Institut, München 1993

Inhalt:	Deutsch	Seite	3- 7
Content:	English	page	9-13
Sommaire:	Français	page	15-19
Contenido:	Español	página	21-25
Índice:	Português	página	27-31

FRAGMENTE DES SELBST

Als Thomas Florschuetz 1981 seinen Wohnsitz nach Ostberlin verlegte, hatte er erste fotografische Erfahrungen in einem Fotostudio erworben. In Berlin begann seine freiberufliche Tätigkeit als Fotograf, die sich im neuen Umfeld einer „Künstlergemeinde“ am Prenzlauer Berg vornehmlich auf die Portraituren dieser Szene konzentrierte. Diese Bilder zeigen die Dargestellten vor neutralem weißen Hintergrund mit extrem angeschnittenen Köpfen, eingefasst in schwarze Rahmen als Begrenzung des quadratischen Bildfeldes. Bemerkenswert ist nicht nur der rigorose Schnitt unter oder durch das Kinn der Personen, sondern die leichte Verzeichnung der Gesichter und ihre schattenlose Plazierung vor der weißen Fläche. Man könnte meinen, die Köpfe seien durch Schablonen aus einem Zusammenhang freigestellt worden. Diese Wirkung hingegen wurde durch eine extreme Ausleuchtung des Hintergrundes erzielt. Die Personen stehen im frontalen Augenkontakt zum Fotografen – der erfaßte Augenblick ist erwartet und bewußt ertragen.

Der augenblicksbezogene Aspekt einer fotografischen Aufnahme wird in Florschuetz Portraits von der Ebene der direkten Beobachtung auf die der Dramaturgie überführt. Der Mensch wird reduziert auf das Gesicht, das in der minimalisierten Umgebung ausschließlich auf den Kontext des Fotografiertwerdens verweist. Die Bildtitel verzichten entsprechend auf Beschreibungen der Dargestellten, sondern geben allein deren Namen wieder. Der Charakterisierung stellt Florschuetz die fotografisch erreichbare Erfassung von Oberfläche und Form entgegen. Parallel zu diesen Menschendarstellungen, die ausgewählte Personen als „Gegenstände“ der fotografischen Bildfindung begreifen, entstanden um 1983/84 erste Arbeiten, in denen zwei oder mehrere Fotografien kombiniert werden. In diesen Fototableaus ist der Autor selbst Gegenstand der Darstellung. Sie verweisen nicht nur formal, sondern auch inhaltlich auf eine veränderte Arbeitsweise. Diese betont den Aspekt der Selektion fotografischen Arbeitens und damit verbunden die Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung. Sie verweist auf die Tradition der fotografischen Montage und gleichzeitig auf deren Revidierung. Ausgangspunkt dieser Bildgegenüberstellungen sind Versatzstücke des eigenen Körpers. Diese sind nicht sachlich präzise aufgenommen, sondern nutzen im Gegenteil die Unschärfe als Störung der Nahsichten. Diese fragmentarischen Zugriffe auf das eigene Gesicht und den Körper werden in unterschiedlichen Momenten von Gesten und Bewegungen fixiert – sowohl die eindeutige Formung der Hand als Faust als auch fließend erfaßte Gesichtsausdrücke werden als Einzelbilder nachträglich in formal strenge Anordnungen gebracht. Diese Art, in der diese quadratischen Fotografien miteinander verbunden werden, verweist insofern auf eine Revidierung der Montage, daß der fotografierte Ausschnitt als bewußte Fragmentierung erhalten bleibt, also Verzahnungen bzw. Überlagerun-

gen der einzelnen Bilder nicht erfolgen. Diese Anordnungen von zwei bis acht Fotografien haben als Bildfolgen weder eine zeitliche noch erzählerische Struktur. Sie der Tradition der Montage zuzuschreiben ist in der erkennbaren Intention begründet, die orientiert ist an der gleichzeitigen Wahrnehmung unterschiedlicher Zugriffe auf eine Thematik. Dies bezieht Florschuetz Anfang der 80er Jahre ganz zentral auf die unausweichliche Vergegenständlichung im Rahmen fotografischer Aneignung. Die Präsentation dieser Arbeiten (siehe Abb. 1–4) hat mehrfach zu vorschnellen Interpretationen geführt, die eher an der Lebensbedingung des Fotografen orientiert war als an der Entwicklung der Arbeit von Thomas Florschuetz. Sie als Ausdruck individueller Unterdrückung, als Reaktion gegen einen totalitären Staat zu begreifen, würde nur einen, sicherlich nicht zu unterschätzenden Aspekt betreffen. Was bei dieser Auslegung hingegen unberücksichtigt bleibt, ist die mediale Reflexion des Autors im Zusammenhang seiner formalen Konstruktionsabsichten. Die Isolierung der realen und im Foto erkennbaren Körperlichkeit verweist auf den Wirklichkeitsbezug fotografischer Bilderstellung – die Betonung des extremen Ausschnittes reflektiert die selektive Wahrnehmung der individuellen Betrachtung und die Entscheidung zur Selbstdarstellung widersetzt sich einem Umgang mit dem fotografischen Bildverfahren, dem alles verfügbar erscheint.

Die eigene Person als Gegenstand seiner Fotografien einzusetzen, stellt die Basis der von ihm kontinuierlich gestellten Fragen nach der Darstellbarkeit, der Erfahrung des Realen. Die von ihm gesetzte Konfrontation von äußerer Erscheinung und individuellem Vorstellungsbild trifft ein zentrales Problem fotografischer Umsetzung. Bis 1988 bevorzugte Thomas Florschuetz Schwarz-weiß-Fotografien, die der menschlichen Wahrnehmung grundsätzlich als umgesetzte bzw. abstrakte Bilder anschaulich werden. Ende der 80er Jahre, nach einer Studienreise durch die USA, benutzt er erstmals Farbfilme und arbeitet seither ausschließlich mit farbigen Fotografien.

Direkt vor der Einbeziehung der farblichen Wiedergabe entstand noch eine weitere Schwarz-weiß-Arbeit, die in einem Aspekt wesentlich für die weitere Auseinandersetzung erscheint. In diesem vierteiligen Werk, das aus zwei oder drei Fotos besteht, benutzt Thomas Florschuetz dreimal ein historisches Foto, das eine Frau zeigt. Dieses Bild wird als zu fotografierendes Motiv in jeder Bildgegenüberstellung unterschiedlich reproduziert – nicht nur unterschiedlich im Schärfegrad, sondern auch auf dem Kopf stehend. Diese Bildfolge verweist sowohl mit den einzelnen Fotografien, als auch mit deren Zuordnung auf das vom Fotografen bis dato erkundete Terrain fotografischer Darstellung. Diese Arbeit trägt den Charakter einer Zusammenführung des bislang Erprobten – sie verweist auf die Methode der Collage, des Cole-Ups, der Inszenierung des zu fotografierenden Gegenstandes, aber betont in der Arbeit drei ganz eindeutig das Moment der fotografisch manipulierbaren Fragmentierung des Aufnahme-

Sujets. Die Hand, das historische Frauenbild und die unscharfe Aufnahme von drei Wäscheklammern werden kommentarlos zu einem Triptychon verbunden. Diese Arbeit konnte inhaltlich interpretiert werden, dies erscheint aber in der Folge der Farbarbeiten wenig ergiebig zu sein. Sie ist eher als ein Orientierungsschnitt zu beurteilen, ausgelöst durch die Frage der Austauschbarkeit fragmentierter Objekte im Zusammenhang der per se abstrahierenden Schwarz-weiß-Fotografie. Die meist titellosen Farb-Diptychen, die seit 1989 bis zu sechsteiligen Arbeiten erweitert wurden, sind auf noch engere Ausschnitte des Körpers reduziert und in sehr große Bildformate gebracht. Diese Verbindung von Fragment und Großformat ergibt im Zusammenhang der Körperdarstellung eine suggestive und zugleich abstoßende Wirkung.

Die Hautausschnitte sind trotz gesetzter Unschärfen und farbiger Arrangements als Körperteile identifizierbar. Sie sind losgelöst von einem individuellen Zusammenhang Element einer Bildrealität geworden. Die Benutzung der Farbfotografie unterstützt den authentischen Charakter seiner Motive und produziert gleichwohl eine abwehrende Ferne. Die hautnahen Verformungen erinnerten Körper entwickeln in der Anschauung dieser Bilder Assoziationen von Verletzung, Beschneidung und Schmerz. Die dadurch entstehende Distanz ermöglicht dem Betrachter ein Erkennen der Bildkonstruktion, womit eine wiedererkennende Wahrnehmung des empfindsamsten Organs des Menschen, der Haut, gebrochen wird. Stehen diese Bilder als Metaphern für eine zunehmende Sektionierung unserer Lebensbereiche?

Thomas Florschuetz Arbeit ist inhaltlich indifferent. Die Hervorhebung des fragmentarischen Zugriffs wendet sich gegen eine globale Betrachtung. Das Fragmentarische ist nicht kritisch auf unser eingeschliffenes, spezialisiertes Handeln gerichtet, sondern auf die Reflexion des Umgangs mit Resten und Anteilen des Realen, der für ihn als Künstler immer Konstruktion bedeutet. Nur mit diesem Arbeitsprinzip steht Florschuetz die Chance, das Problem der fotografischen Repräsentation zu formulieren. Er benutzt das authentische Moment der fotografischen Präzision als Verführung. Die Wiedererkennung entschlüsselt aber nicht die Konstruktion, die bei Florschuetz immer wieder von Gegensätzlichkeiten ausgeht.

Ute Eskildsen, August 1992

Biographie

Thomas Florschuetz

1957 in Zwickau geboren.

Nach der Politechnischen Oberschule

Lehre aus Berufarbeiter.

Anschließend Mitarbeit in einem
Fotostudio.

1981 Umzug nach Ostberlin,

dort freiberufliche Tätigkeit

als Fotograf.

Seit 1983 Ausstellungsbeteiligungen,

seit 1987 zahlreiche Einzel-

ausstellungen im In- und Ausland.

1988 Umzug nach Westberlin.

Artist in Residence, Syracuse, N.Y.

Arbeitsstipendien des Senates

für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin.

Thomas Florschuetz lebt in Berlin.

Werktitel der Fotografien

1-4

Ohne Titel (vierteilig), 1986

5-7

Ohne Titel,

Triptychon Nr. 31, 1990/91

8

Ohne Titel (Gesicht), 1991

9, 10

Ohne Titel,

(Parallele)-Diptychon Nr. 37, 1990/91

11, 12

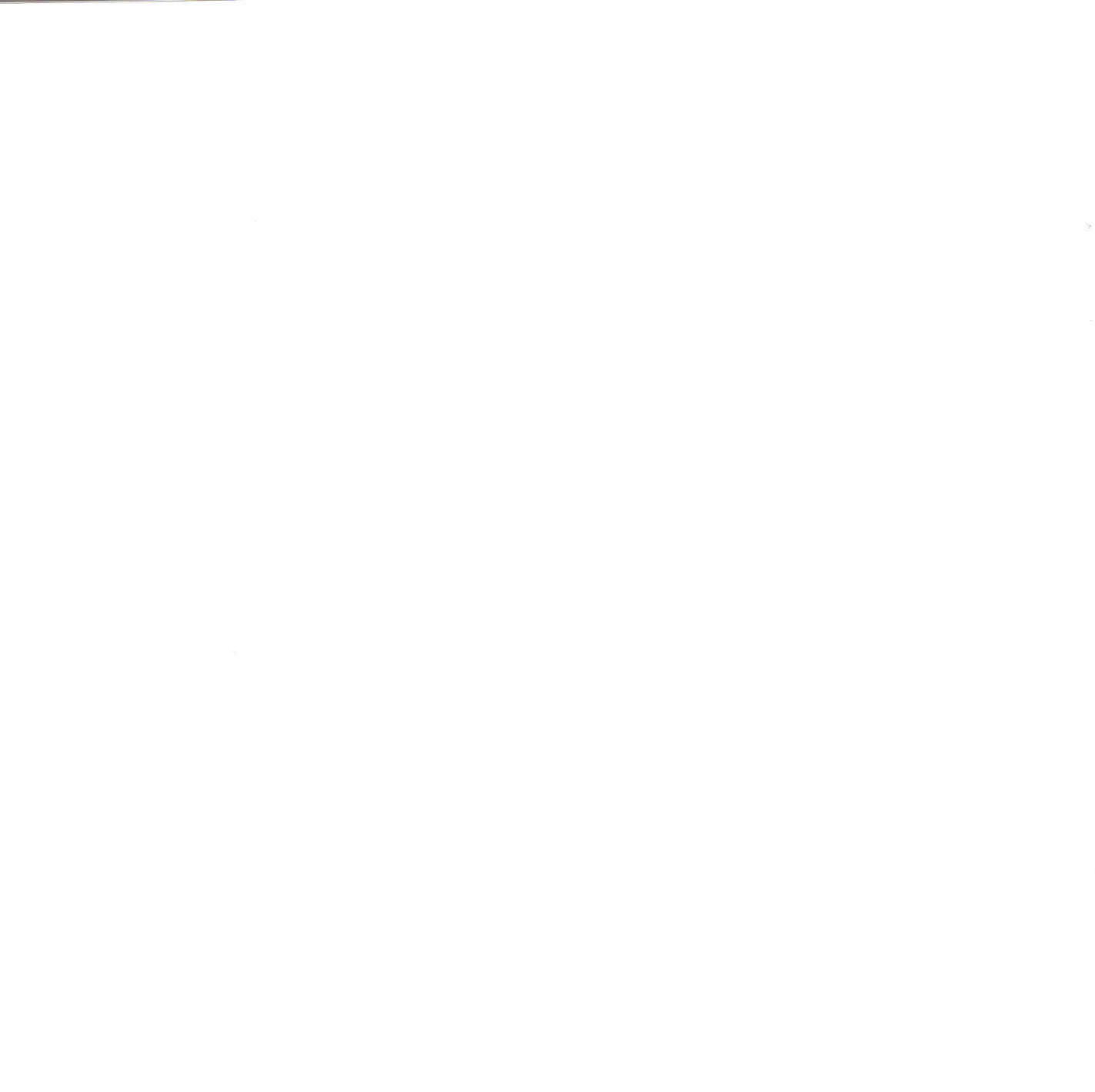
Ohne Titel,

Diptychon Nr. 39/II, 1989/91

13, 14

Ohne Titel (Höhle),

Diptychon Nr. 27, 1989/91



FRAGMENTS OF THE SELF

When Thomas Florschuetz moved to East Berlin in 1981, he had already gained his first photographic experience working in a photographic studio. In Berlin he began working as a freelance photographer in the new milieu of an artists' community in the Prenzlauer Berg district, and his work concentrated chiefly on portraits drawn from this scene. These pictures present the subjects before a neutral white background with their heads brusquely trimmed by the picture's edge, the whole image framed in black to emphasize the limits of the rectangular field of view. The rigorous cut-off under or through the subject's chin is remarkable, as is the slight distortion of their faces and their shadowless positioning in front of the white surface. One has the impression that these heads have been detached from any context, as if by a stencil. On the other hand, this effect is also achieved by extreme lighting of the background. The subjects are in direct eye contact with the photographer – the gaze thus captured is expected and consciously tolerated.

In Florschuetz's portraits the momentary aspect of a photographic record is transposed from the level of direct observation to that of drama. The human individual is reduced to just a face, and given the minimalized surrounding the context is solely that of being photographed. In keeping with this, the picture titles dispense with descriptions of the subjects and simply give their names. Florschuetz counters characterization with the photographic recording of surface and form. These are portrayals of people which view selected persons as the "objects" of the photographic process of finding images. Parallel to these, in the period 1983–1984, there emerged the first works in which two or more photographs are combined. In these photographic tableaux the author himself is the subject of the portrayal. They point, both formally and in content, to a different mode of working. The emphasis now is on the aspect of selection in photographic work, and, combined with this, on the simultaneous nature of perception. One can see reference to the tradition of photomontage and at the same time to its revision. Set pieces featuring his own body form the point of departure for these juxtapositions of images. These are not recorded in a precise, objective way, but rather use lack of focus as the disturbance of close-up. These fragmentary snatches of his own face and body are fixed at various moments by gestures and movements. Both the unambiguous forming of the hand into a fist and facial expressions recorded in series are later put, as single pictures, into strict formal arrangements. The way in which these square photographs are linked together, points to a revision of the montage inasmuch as the photographed section remains consciously fragmented; interconnections between or superimpositions of the individual pictures do not therefore occur. These arrangements of two to eight photographs have, as a series of pictures, neither a temporal nor a narrative

structure. Their attribution to the tradition of montage is based on a perceptible intention, which is aimed at the simultaneous perception of different ways of dealing with one theme. At the beginning of the eighties, Florschuetz relates this quite centrally to the inevitable concreteness within photographic acquisition.

The presentation of these pieces of work (see picture 1–4) has in several cases led to overhasty interpretations which were more concerned with the photographer's living conditions than with the development of Thomas Florschuetz's work. To understand it as an expression of individual suppression, as a reaction against a totalitarian state, would identify only one aspect, though one which should certainly not be underestimated. However, this interpretation does not take into account the author's medial reflection in relation with his formal intentions of construction. The way in which the concrete and recognisable corporeality in the photograph is isolated, shows the reference to reality in photographic picture creation – the emphasis on the extreme section reflects the selective perception of individual viewing and the decision to portray the self runs contrary to the photographic method where everything seems to be possible.

The use of his own person as a subject of his photographs provides the base for his continuously asked questions about portrayability, of experiencing reality. The confrontation – which he stipulates – of outer appearance and the individual picture of one's self highlights a central problem of photographic transposition. Up until 1988, Thomas Florschuetz preferred black-and-white photographs which, in essence, become vividly clear to the human perception as transposed or abstract pictures. At the end of the eighties, after a study trip through the USA, he uses colour films for the first time, and from then on works exclusively with coloured photographs.

Directly before the inclusion of coloured reproduction a further black-and-white piece of work was created which seems to be essential, in one respect, for further exposition. In this fourpart piece of work, which consists of two or three photographs, Thomas Florschuetz uses a historical photograph showing a woman three times. This picture is the subject which is to be photographed and is differently reproduced in every juxtaposition of images – not only different in focus but also upside down. This series of pictures refers – with its individual photographs as well as its association – to the field of photographic presentation which the photographer had explored up to then. This piece of work shows a coming together of the so far proven: it points to the method of the Collage, the Cole-up, the arrangement of the subject that is to be photographed, but, in piece three emphasises very definitely the aspect of the fragmenting of the subject which can be photographically manipulated. The hand, the historical female portrait and the unfocused photograph of three washing pegs form a triptych with no further comment.

It was possible to interpret this piece of work through its contents but this does not seem to be very productive in the wake of the coloured works. It must be seen more as a turning point triggered by the question of the interchangeability of fragmented objects in the context of the essential abstraction of black-and-white photography. The colour diptychs are often without title and have been extended to six-part works since 1989. They are reduced to even more limited sections of the body and have been put into very large formats. This combination of fragment and enlargement produces, in relation to the portrayal of the body, a suggestive and simultaneously repulsive effect.

The skin sections are identifiable as parts of the body, despite them being intentionally out of focus and despite coloured arrangements. They are detached from an individual context and have become an element of a photographic reality. The use of colour photography endorses the authentic character of his subjects and produces, at the same time, a defensive distancing. The close-ups of the deformities of remembered bodies develop associations of injury, circumcision and pain in the viewing of these pictures. The distance which is created, thereby, makes it possible for the viewer to recognize the construction of the picture; consequently, the recognition of man's most sensitive organ, the skin, is interrupted. Do these images represent metaphors for an increasing compartmentalisation of our lives?

Thomas Florschuetz's work is indifferent to content. The accentuation of the fragmentary process is intended to avoid a global view. The fragmentary is not focused critically on our well-rehearsed, specialised actions but on the way we confront the remains and the parts of reality which, for him as an artist, always means construction. It is only with this working principle that Florschuetz has the chance to formulate the problem of photographic representation. He uses the authentic aspect of photographic precision as a means of seduction. The recognition does not, however, decode the construction which, for Florschuetz, again and again originates from contrasts.

Ute Eskildsen, August 1992

Biography

Thomas Florschuetz

Born in 1957 in Zwickau.

After leaving the

Politechnische Oberschule

apprenticeship in the building trade,

followed by working

in a photographic studio.

In 1981 moves to East-Berlin;

job as a freelance photographer.

Since 1983 participation in exhibitions.

Since 1987 numerous individual
exhibitions abroad and in Germany.

In 1988 moves to West-Berlin.

Artist in residence, Syracuse, N.Y.

Working grants from the Senate for
Cultural Affairs, Berlin.

Thomas Florschuetz lives in Berlin.

Titles of the photographic works

1-4

Untitled (four parts), 1986

5-7

Untitled, Triptych No. 31, 1990/91

8

Untitled (face), 1991

9, 10

Untitled,
(Parallel-) Diptych No. 37, 1990/91

11, 12

Untitled, Diptych No. 39/II, 1989/91

13, 14

Untitled (cave),
Diptych No. 27, 1989/91

FRAGMENTS DU SOI

Lorsqu'en 1981, Thomas Florschuetz alla s'établir à Berlin-Est, il jouissait déjà d'une certaine expérience professionnelle, acquise dans un studio de photographie. Une fois à Berlin, il entame une carrière de photographe indépendant: dans la mouvance nouvelle d'une « commune d'artistes » installée dans le quartier du « Prenzlauer Berg », il se consacre en priorité à faire le portrait de ce milieu très particulier. Ce sont des images qui représentent leur sujet sur fond blanc, neutre, avec des têtes au découpage brutal, dans un cadre noir qui délimite le champ photographique carré. Frappants sont non seulement le cadrage impitoyable, qui coupe ou sabre le menton d'un personnage par exemple, mais également le fait que les visages sont légèrement déformés et placés sans ombre portée devant une surface blanche. Ce qui donne l'impression que les têtes ont été détachées du contexte au moyen de caches. Mais en réalité, cet effet est obtenu par l'éclairage intensif de l'arrière-plan. Les personnages sont placés face au photographe, ils s'affrontent pour ainsi dire les yeux dans les yeux – et le moment fixé sur la pellicule est un moment attendu, consciemment vécu, supporté.

Cet aspect de l'instant, inhérent à la prise de vue photographique, les portraits de Florschuetz le transposent du niveau de l'observation directe à celui de la dramaturgie. L'Homme est réduit à son visage, un visage qui, dans ce décor minimaliste, renvoie exclusivement à une situation: être photographié. C'est d'ailleurs pourquoi les titres des photos refusent de décrire les personnes ainsi représentées mais se contentent de donner leur nom. Florschuetz oppose à la caractérisation le travail de saisie d'une surface et d'une forme, tel que la photo le permet. Parallèlement à ces travaux de représentation de l'Homme, pour lesquels les personnes sélectionnées sont les « objets » de la recherche photographique sur l'image, on voit naître, vers 1983/84, des œuvres qui combinent deux photos ou plus. Dans ces tableaux photographiques, c'est l'auteur lui-même qui devient objet de la représentation. Non seulement au niveau de la forme mais aussi à celui du contenu, ces nouvelles œuvres témoignent d'une nouvelle façon de travailler. Celle-ci met désormais l'accent sur le « facteur sélection » du travail photographique et, en corrélation, sur la simultanéité de la perception. Elle renvoie à la tradition du montage photographique et, en même temps, se veut novatrice. Point de départ de ces confrontations: des parties de son propre corps, traitées comme des accessoires détachables. Leur traitement ne se caractérise pas par la précision et l'objectivité mais au contraire exploite le flou, né d'une perspective trop rapprochée. Ces emprunts fragmentaires à l'ensemble qu'est son propre visage ou son propre corps fixent des moments différents d'un geste, d'un mouvement – aussi bien le net mouvement de la main refermée sur un poing que les expressions d'un visage photographiées en une succession continue donnent des images isolées qui sont ensuite – a posteriori –

soumises à une ordonnance formelle rigoureuse. La façon dont ces photos carrées sont disposées l'une par rapport à l'autre révèle une révision du montage traditionnel dans la mesure où le motif photographié reste fragmentation voulue, ce qui exclut les imbrications et chevauchements des photos de départ. Ces arrangements en séquences de deux à huit photos n'ont ni structure narrative ni structure temporelle. S'ils relèvent malgré tout de la tradition du montage, c'est par leur intention reconnaissable, qui s'oriente sur la perception simultanée d'approches différentes d'une même thématique. Au début des années 80, Florschuetz rapporte cela en tout premier lieu à l'inéluctable travail d'objectivisation dans le cadre de l'appropriation photographique. Cette présentation de ses œuvres (photo 1–4) a à plusieurs reprises provoqué des interprétations hâtives, inspirées davantage par les conditions de vie du photographe que par l'évolution de son art. Voir dans ses travaux la traduction d'une oppression individuellement ressentie, la réaction face à un Etat totalitaire, éclairerait un aspect, certes non négligeable, de sa création mais ce serait insuffisant. Car cela signifierait négliger la réflexion de l'auteur sur la photo en tant que vecteur et la recherche formelle qui préside à ses constructions. L'isolement des éléments corporels réels et reconnaissables sur la photo signale que l'acte photographique entretient un rapport avec la réalité; le recours préférentiel aux cadrages extrêmes reflète le fait que les perceptions individuelles ont un caractère sélectif; la décision de se prendre soi-même comme objet enfin se veut acte de contestation face à une conception de l'acte photographique où tout apparaît plus ou moins gratuit et disponible.

Faire de sa propre personne l'objet de ses photographies: pour Florschuetz, c'est la base des questions qu'il pose en permanence sur la possibilité de représenter, de vivre le réel. La confrontation ainsi établie entre l'apparence extérieure d'un individu et l'image qu'il s'en fait met le doigt sur un problème central de la transposition photographique. Jusqu'en 1988, Thomas Florschuetz a privilégié la photo en noir et blanc, qui, pour une perception humaine, revêt automatiquement un caractère figuré, abstrait. C'est vers la fin des années 80, à l'issue d'un voyage d'études aux Etats-Unis, qu'il a recouru pour la première fois à des pellicules couleur. Depuis, il ne travaille plus que sur des photos en couleur.

Immédiatement avant ce passage à la phase couleur se situe une autre œuvre en noir et blanc, qui, par l'un de ses aspects, nous apparaît essentielle pour comprendre l'évolution ultérieure. Dans ce travail en quatre parties, composé de deux ou trois photos, Thomas Florschuetz utilise trois fois une photo historique représentant une femme. Cette dernière image, qui joue le rôle du motif à photographier, est reproduite de manière différente dans chacune des confrontations d'images – différences dans le degré de netteté mais aussi par le fait qu'une fois elle est la tête en bas. Tant par les photos isolées que par leur ordonnance, cette séquence évoque le terrain de la reproduction photographique jusqu'ici exploré

par les photographes. Autrement dit, elle se présente comme un bilan des expériences risquées jusqu'alors – collage, *cole-up*, mise en scène de l'objet à photographier – mais, dans le travail 3, elle souligne très nettement le moment de la fragmentation – photographiquement manipulable – du sujet de la prise de vue. La main, la photo historique d'une femme et la photo floue de trois épingles à linge sont composées, sans commentaire, en un triptyque. Il serait certes possible d'interpréter ce travail au niveau du contenu. Toutefois, dans la perspectives des œuvres ultérieures en couleur, il ne semble pas que cette approche soit très fructueuse. Il faut plutôt le considérer comme un travail en coupe, un effort d'orientation, résultat des interrogations que suscite le caractère interchangeable des objets fragmentés dans le contexte d'une photo en noir et blanc, instrument d'abstraction en soi. Les diptyques en couleur, la plupart du temps dépourvus de titre, qui peu à peu (depuis 1989) se sont développés jusqu'à inclure six parties, se réduisent à des fragments du corps encore plus minimes et sont en outre de très grand format. Etant donné le motif – représentation du corps – la combinaison fragment-grand format produit un effet à la fois suggestif et repoussant.

Malgré les flous et les arrangements colorés, les fragments d'épiderme, par exemple, peuvent très bien être identifiés comme parties du corps. Détachés de leur contexte, un tout individuel, ils sont devenus éléments d'une réalité visuelle. Le recours à la couleur renforce de caractère authentique des motifs et engendre néanmoins une sorte de distance, comme une réaction de défense. Pour l'observateur, les déformations épidermiques de corps dont on se souvient suggèrent des associations telles que blessure, amputation, douleur. La distance ici créée lui permet de prendre conscience de la structure du tableau, ce qui brise la perception, basée sur la reconnaissance, d'un des organes les plus sensibles de l'Homme, la peau. Faut-il voir dans ces images des métaphores du découpage de plus en plus radical de nos espaces vitaux?

Le travail de Florschuetz ne s'intéresse pas aux contenus en soi. Sa mise en valeur de l'approche fragmentaire s'oppose à une vision globale. Son recours au fragmentaire ne vise pas à porter un regard critique sur nos actions automatisées, spécialisées; il s'associe à une réflexion sur la mise en œuvre de vestiges et de parties du réel, ce qui pour lui, en tant qu'artiste, signifie toujours construction. Seul ce principe de travail permet à Florschuetz de formuler le problème de la représentation photographique. Il utilise le moment authentique de la précision photographique comme procédé de séduction. Mais la reconnaissance ne permet pas de déchiffrer la construction qui, chez Florschuetz, repose toujours sur des oppositions.

Ute Eskildsen, août 1992

Biographie

Thomas Florschuetz
né en 1957 à Zwickau.

Études dans un collège technique,
puis formation d'ouvrier qualifié
du bâtiment.

Travaille ensuite dans un studio
photographique;

en 1981 va s'installer à Berlin-Est,
où il travaille comme photographe
indépendant;

depuis 1983 participe à diverses
expositions,

depuis 1987 nombreuses
expositions individuelles

en Allemagne et à l'étranger;

en 1988 s'installe à Berlin-Ouest.

« Artist in Residence »,
Syracuse (Etat de New York).

Bourse de travail accordée
par le Service des Affaires culturelles
de la Ville de Berlin.

Thomas Florschuetz vit à Berlin.

Photos (titres d'atelier)

1-4

sans titre (quatre parties), 1986

5-7

sans titre, Triptyque No 31, 1990/91

8

sans titre (Visage), 1991

9, 10

sans titre (Parallèle),
Diptyque No 37, 1990/91

11, 12

sans titre,
Diptyque No 39/II, 1989/91

13, 14

sans titre (Caverne),
Diptyque No 27, 1989/91

FRAGMENTOS DE SÍ MISMO

Cuando Thomas Florschuetz se trasladó a Berlín Este en 1981, había adquirido ya experiencias fotográficas iniciales en un estudio de fotografía. En Berlín, comenzó a trabajar por libre como fotógrafo que, en su nuevo entorno de un «Círculo de artistas» en el Prenzlauer Berg, se concentra ante todo en retratar dicho escenario. Estas imágenes muestran a los representados ante un fondo neutro en blanco, con cabezas en extremo recortadas, encuadradas en marcos negros en calidad de limitación del campo cuadrado de la imagen. No sólo resulta notable el corte riguroso por debajo del mentón de las personas o atravesando la barbilla, sino la ligera desfiguración de los semblantes y su colocación sin sombras ante la blanca superficie del fondo. Podría pensarse que las cabezas hayan sido extraídas mediante plantillas de un nexo concreto. Este efecto fue logrado, por el contrario, mediante una extremada iluminación del fondo. Las personas se presentan en frontal contacto visual con el fotógrafo; el instante captado es esperado y soportado conscientemente.

La instantaneidad de una toma fotográfica es transferida en los retratos de Florschuetz del nivel de la observación directa al de la dramaturgia. El hombre queda reducido al semblante, que en el minimalizado entorno remite exclusivamente al contexto del ser fotografiado. Los títulos de las imágenes renuncian, por consiguiente, a descripciones del sujeto representado; tan sólo ofrecen su nombre. A la caracterización, Florschuetz opone únicamente la captación obtenible fotográficamente de la superficie y la forma. Paralelamente a estas representaciones de seres humanos, que consideran a las personas seleccionadas como «objetos» de la búsqueda fotográfica de la imagen, hacia 1983/84 realizó trabajos primerizos en los que se combinan dos o varias fotografías. En estos cuadros fotográficos, el autor mismo es objeto de la representación. No sólo en el aspecto formal, sino también en cuanto al contenido, remiten a un modificado estilo de trabajo. Este acentúa el aspecto de la selección de la labor fotográfica y, enlazado con esto, la contemporaneidad de la percepción. Alude a la tradición del montaje fotográfico, y al propio tiempo a su revisión. Punto de partida de estos cotejos de imágenes son decorados móviles del propio cuerpo. Estos no son fotografiados con precisión fotográfica, sino, por el contrario, aprovechan la falta de nitidez como perturbación de las vistas de cerca. Estas aprehensiones fotográficas del propio rostro y del cuerpo son fijadas en diferentes momentos por gestos y movimientos; tanto la unívoca configuración de la mano en puño, como asimismo expresiones del semblante fluidamente captadas, son ulteriormente convertidas, como imágenes individuales, en rígidas disposiciones formales. Esta manera como dichas fotografías cuadradas son entre sí unidas, remite a una revisión del montaje en cuanto que el detalle fotografiado se mantiene como fragmentación consciente, es decir, que no siguen interdepen-

dencias o bien interferencias de las diferentes imágenes. Estas disposiciones de dos hasta ocho fotografías carecen, en calidad de secuencias iconográficas, de una estructura temporal y narrativa. El atribuirles a la tradición del montaje se fundamenta en la reconocible intención orientada a la percepción simultánea de diferentes intervenciones sobre una temática. Florschuetz la refiere a comienzos de los años 80 de manera muy central a la ineluctable objetivización en el marco del aprendizaje fotográfico. La presentación de estos trabajos (véase ilustración 1-4) ha conducido reiteradamente a precipitadas interpretaciones, orientadas más a las condiciones de vida del fotógrafo que a la evolución del trabajo de Thomas Florschuetz. El considerarlas como expresión de opresión individual, como reacción contra un Estado totalitario, atañería sólo a un aspecto, que ciertamente no debe infravalorarse. Lo que, en cambio, se pasa por alto en esta interpretación, es la reflexión medial del autor en el nexo de sus intenciones formales de construcción. El aislamiento de la corporeidad real y de la reconocible en la foto alude a la referencia a la realidad de la producción iconográfica; la acentuación del extremado recorte refleja la percepción selectiva de la contemplación individual, y la decisión a autorrepresentarse se opone a un trato con los procedimientos fotográficos de la imagen al que todo le parece disponible.

El colocar la propia persona como objeto de sus fotografías, viene a sustentar las preguntas por él continuamente propuestas sobre la susceptibilidad de representación, la experiencia de lo real. La confrontación por él propuesta de apariencia externa e imagen individualmente imaginada da en el blanco de un problema central de la realización fotográfica. Hasta 1988, Thomas Florschuetz tenía predilección por las fotografías en blanco y negro, que se hacen expresivos a la percepción humana en principio como imágenes interpretadas o bien abstractas. A finales de los ochenta años, tras un viaje de estudios por USA, utiliza por primera vez carretes de color, y desde entonces trabaja exclusivamente con fotografías en color.

Inmediatamente antes de incluir la reproducción cromática, realizó otro trabajo en blanco y negro que parece esencial en un aspecto para el ulterior enfrentamiento con la fotografía. En esta obra en cuatro partes, que consta de dos o de tres fotos, Thomas Florschuetz emplea tres veces una foto histórica que representa a una mujer. Esta imagen es reproducida de forma diversa como tema fotográfico en cada cotejo de imágenes; de forma diversa no sólo en el grado de nitidez, sino también en colocación invertida. Esta serie de imágenes remite tanto con las fotografías individuales, como con respecto a su disposición, al ámbito hasta el presente explorado por los fotógrafos de la representación fotográfica. Este trabajo lleva el sello de una compilación de lo ya probado; alude a los métodos del collage, del cole-ups, de la escenificación del objeto que ha de ser fotografiado, bien que acentuando muy explícitamente en el Trabajo Tres el momento de la fragmentación fotográficamente manipulada del sujeto de

la toma. La mano de la imagen histórica de la mujer y la fotografía borrosa de tres pinzas para colgar ropa son ligadas sin comentario alguno formando un tríptico. Este trabajo sería susceptible de comentario temático, pero en los ulteriores trabajos en color esto resulta menos productivo. Hay que considerarlo como una cesura de orientación, provocada por la pregunta relativa a la intercambiabilidad de objetos fragmentados en el nexo de la fotografía per se abstracta en blanco y negro. Los dípticos cromáticos, por lo general sin título, que desde 1989 fueron ampliándose hasta trabajos en seis partes, quedan reducidos a recortes todavía más ceñidos del cuerpo y reproducidos en grandes formatos en la imagen final. Esta interconexión de fragmento y gran formato produce, en correlación con la representación del cuerpo, un efecto a la vez sugestivo y repelente.

Los cortes de la piel son, pese a ponderadas ausencias de nitidez y arreglos cromáticos, identificables como partes del cuerpo. Separados de un nexo individual, se han tornado en elementos de una realidad iconográfica. El empleo de la fotografía en color apoya el carácter auténtico de sus motivos y, al mismo tiempo, produce una defensiva lejanía. Las deformaciones a flor de piel de los cuerpos rememorados provocan en la contemplación de estas imágenes asociaciones de herida, corte y dolor. La distancia que con ello se establece permite al observador reconocer la construcción de la imagen, con lo que se rompe una percepción redescubridora del órgano más sensible del hombre, la piel. ¿No constituirán estas imágenes metáforas de un creciente seccionamiento de nuestros ámbitos vitales?

El trabajo de Thomas Florschuetz es, por su contenido, indiferente. Al destacar la aplicación fragmentaria, se vuelve contra una contemplación global. Lo fragmentario no se orienta críticamente a nuestro ajustado, especializado modo de proceder, sino a reflexionar sobre la manera de tratar restos y partes de lo real, que para él, en su calidad de artista, siempre significa construcción. Tan sólo con este principio de trabajo tiene Florschuetz la posibilidad de formular el problema de la representación fotográfica. Utiliza como seducción el momento auténtico de la precisión fotográfica. El reconocimiento, empero, no descifra la construcción, la cual, en los trabajos de Florschuetz, parte incesantemente de divergencias.

Ute Eskildsen, agosto de 1992

Biografía

Thomas Florschuetz

1957 nace en Zwickau.

Tras cursar la enseñanza politécnica superior, aprendizaje de trabajador cualificado.

A continuación,

colabora en un estudio de fotografía.

1981 traslado al Berlín Este, donde trabaja autónomamente de fotógrafo.

Desde 1983, participa en exposiciones, desde 1987 exposiciones personales en el país y el extranjero.

1988, traslado al Berlín Occidental.

Artist in Residence, Syracuse, N.Y.

Becas de trabajo del Senado de Asuntos Culturales, Berlín.

Thomas Florschuetz vive en Berlín.

Títulos de trabajo de las fotografías

1-4

Sin título (en cuatro partes), 1986

5-7

Sin título, tríptico núm. 31, 1990/91

8

Sin título (semblante), 1991

9, 10

Sin título (paralelo),
díptico núm. 37, 1990/91

11, 12

Sin título,
díptico núm. 39/II, 1989/91

13, 14

Sin título (caverna),
díptico núm. 27, 1989/91

FRAGMENTOS DO PRÓPRIO

Quando em 1981 Thomas Florschuetz transferiu o seu domicílio para Berlim Ocidental, tinha ele acabado de adquirir no seu atelier as suas primeiras experiências fotográficas. Em Berlim começou ele a trabalhar por sua conta como fotógrafo, e a sua atividade no meio dum «Comunidade de Artistas» instalado em Penzlauer Berg concentrava-se preponderantemente em retratar esta cena. Estas imagens mostram os personagens com as cabeças extremamente cortadas diante dum fundo branco neutral guarnecidas de uma moldura branca a limitar o campo quadrado da imagem. Digno de atenção não é somente o corte rigoroso por baixo ou pelo queixo da pessoa, mas a leve desfiguração dos rostos e a sua colocação sem sombras diante da superfície branca. Poder-se-ia dizer que estas cabeças foram extraídas normativamente de um contexto. Este efeito, porém, foi obtido graças a uma extrema iluminação do segundo plano. As pessoas estão em contacto ocular frontal com o fotógrafo, o momento captado é esperado e conscientemente suportado.

Nos retratos de Florschuetz, o aspecto relacionado com o momento de uma fotografia é trasladado do plano da observação directa para o da dramaturgia. O Homem fica reduzido ao rosto, que no ambiente minimalizado remete exclusivamente para o contexto do ser fotografado. Correspondentemente, os títulos não descrevem o motivo representado, mas reproduzem apenas os seus nomes. À caracterização, Florschuetz opõe a representação fotograficamente alcançável de forma e superfície. Paralelamente a estas representações de pessoas, que compreendem pessoas escolhidas como «objetos» das imagens fotograficamente encontradas, surgiram, cerca de 1983–1984, os primeiros trabalhos combinando duas ou mais fotografias. Nestes quadros fotográficos, o objeto da representação é o próprio autor. Eles não só remetem formal, mas também quanto ao seu teor para uma nova maneira de trabalhar. Esta nova maneira de trabalhar acentua o aspecto da seleção do trabalho fotográfico e, deste modo, a simultaneidade da percepção. Ela remete para a tradição da montagem fotográfica e, ao mesmo tempo, para a sua revisão. Ponto de partida para estas composições fotográficas são peças móveis do próprio corpo. Sob o ponto de vista objetivo, estas peças não são captadas com precisão. Pelo contrário, elas aproveitam a desfocagem como perturbação das observações de perto. Estes aproveitamentos fragmentários do corpo e do próprio rosto são retidos em diferentes momentos de gestos e movimentos, a inequívoca forma da mão, como punho, e bem assim as expressões de rostos correntemente captados são posteriormente dispostos numa ordem formalmente rigorosa. Esta arte, em que estas fotografias quadradas estão ligadas entre si, remete para uma revisão da montagem na medida em que o detalhe fotografado permanece intencionalmente como fragmentação, quer dizer, que as diversas imagens não ficam entrelaçadas nem,

respectivamente, sobrepostas. Estas disposições de duas a oito fotografias não têm, como sequência de imagens, qualquer estrutura temporal ou narrativa. Atribuí-las à tradição da montagem está fundamentado na manifesta intenção orientada na percepção simultânea do diferente aproveitamento de uma temática. Florschuetz relaciona isto de maneira bem central, no início da década de 80, com a inevitável concretização no âmbito da apropriação fotográfica.

A apresentação destes trabalhos (Veja ilustração 1–4) levou reiteradas vezes a interpretações precipitadas, mais orientadas às condições de vida do fotógrafo que à evolução do trabalho de Thomas Florschuetz. Interpretá-las como expressão de opressão individual, como reação contra um Estado totalitário, seria tocar apenas num aspecto, que não é, por certo, de menosprezar. O que nesta interpretação se deixa, pelo contrário, de considerar é a reflexão medial do autor quanto às suas intenções formais de construção. O isolamento das corporalidades reais, que se reconhece na fotografia, remete para o senso de realidade da criação fotográfica de imagens. A acentuação do detalhe extremo reflete a percepção seletiva da observação individual e a decisão para a auto-representação opõe-se a um trato com o processo fotográfico da imagem, à qual tudo parece disponível.

Utilizar a própria pessoa como objeto das suas fotografias constitui a base dos problemas continuamente apresentados por ele quanto à sua representabilidade, à experiência do real. A confrontação feita por ele de aparência exterior e imaginação individual toca um problema central de transformação fotográfica. Até 1988, Thomas Florschuetz deu preferência às fotografias a preto e branco que por princípio se tornam intuitivas à percepção humana como imagens abstratas ou alteradas. No fim da década de 80, depois de uma viagem de estudo pelos Estados Unidos, passa a utilizar filmes a cores, e a partir daí trabalha exclusivamente com fotografias a cores.

Bem pouco antes de se dedicar à reprodução a cores surgiu ainda um outro trabalho a preto e branco que num aspecto parece essencial para a disputa que virá a ter lugar. Nesta obra de 4 partes, composta de duas ou três fotografias, Thomas Florschuetz utiliza três vezes uma fotografia histórica mostrando uma mulher. Esta fotografia é reproduzida de maneira diferente como motivo a fotografar em qualquer contraposição de imagens, diferente não só no grau de nitidez, diferente também porque está de pernas para o ar. Tanto as diversas fotografias como a disposição desta sequência de imagens remetem para o campo da representação fotográfica até hoje explorado pelo fotógrafo. Este trabalho tem o carácter de uma confluência do experimentado até aqui, remete para o método da colagem, do «cole-up», da encenação do objeto que se pretende fotografar, mas no trabalho número três acentua de maneira bem clara o momento da fragmentação, fotograficamente manipulável, do sujeito da fotografia. A mão, a imagem histórica da mulher e a fotografia desfocada de três

molos de segurar a roupa são agrupadas, sem qualquer comentário, num tríptico. Poder-se-ia interpretar o teor deste trabalho, mas isto parece ser menos profícuo na sequência dos trabalhos a cores. Este trabalho poderá ser mais apreciado como ponto de orientação desencadeado pela questão da intercambiabilidade de objetos fragmentados associados à fotografia a preto e branco de per si abstrativa. Os dípticos a cores, quase sempre sem títulos, e desde 1989 ampliados para trabalhos compostos de 6 partes, estão reduzidos a detalhes ainda mais estreitos do corpo e aplicados em imagens de enorme formato. Desta associação de fragmentos e grande formato resulta, no contexto da representação do corpo, um efeito sugestivo e ao mesmo tempo repelente.

Apesar das desfocagens e dos arranjos a cores, os detalhes da pele podem ser identificados como partes do corpo. Desprovidos de um contexto individual tornaram-se elementos de uma realidade da imagem. A utilização da fotografia a cores apoia o carácter autêntico dos seus motivos e não obstante cria uma distância defensiva. Na observação destas imagens, as deformações muito rentes de corpos lembrados despertam associações de ferimentos, circuncisão e dor. A distância daí resultante dá ao observador a possibilidade de reconhecer a construção da imagem e quebra uma percepção recognitiva do órgão mais sensível do Homem: a pele.

Quanto ao seu teor, o trabalho de Thomas Florschuetz é indiferente. O realce do aproveitamento fragmentário vira-se contra uma observação global. O fragmentário não está criticamente voltado para um agir especializado, polido, mas para uma reflexão do trato com restos e partes do real que para ele, artista, nunca deixa de significar construção. Só com este princípio de trabalho é que Florschuetz tem a possibilidade de formular o problema da representação fotográfica. Ele utiliza o momento autêntico da precisão fotográfica como meio de sedução. Mas o reconhecimento não desvenda a construção, que em Florschuetz nunca deixa de partir de coisas opostas.

Ute Eskildsen, Agosto de 1992

Biografia

Thomas Florschuetz

1957: Nascimento em Zwickau.

Depois de frequentar o Instituto Politécnico, estudo de Arquitectura.

A seguir, estágio num atelier fotográfico.

1981: Transferência para Berlim Oriental, onde passa a trabalhar por conta própria como fotógrafo.

1983: Participação, a partir desta data, em exposições; a partir de 1987 numerosas exposições individuais no País e no estrangeiro.

1988: Transferência para Berlim Ocidental.

Artist in Residence, Syracuse, Nova Iorque.

Bolsas de Trabalho do Senado para Assuntos Culturais, de Berlim.

Thomas Florschuetz vive em Berlim.

Títulos das fotografias

1-4

Sem título (de 4 partes), 1986

5-7

Sem título, tríptico No. 31, 1990-91

8

Sem título (rosto), 1991

9, 10

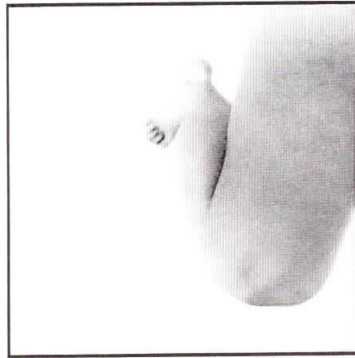
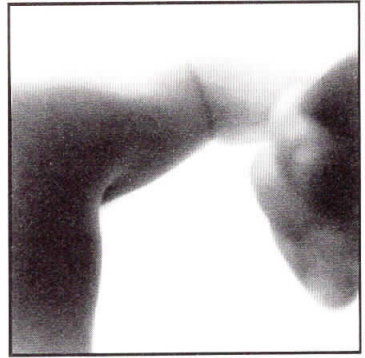
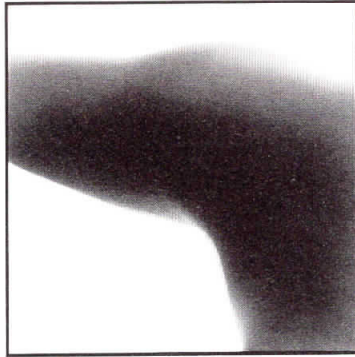
Sem título,
díptico (paralelo) No. 37, 1990-91

11, 12

Sem título, díptico No. 39/II, 1989-91

13, 14

Sem título (caverna),
díptico No. 27, 1989-91

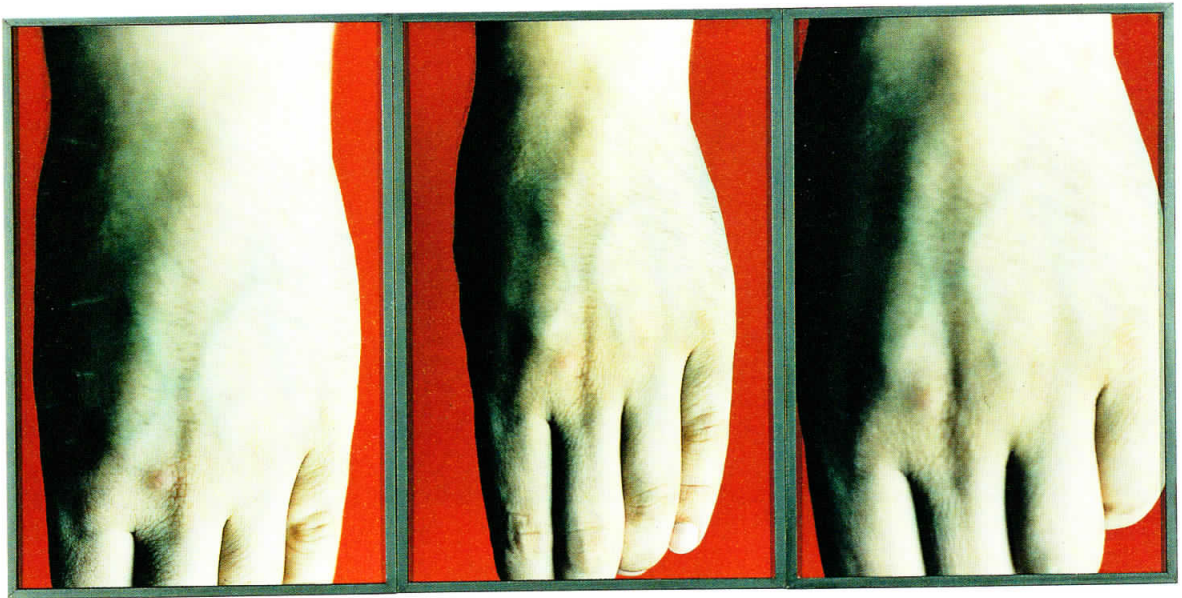


1

2

3

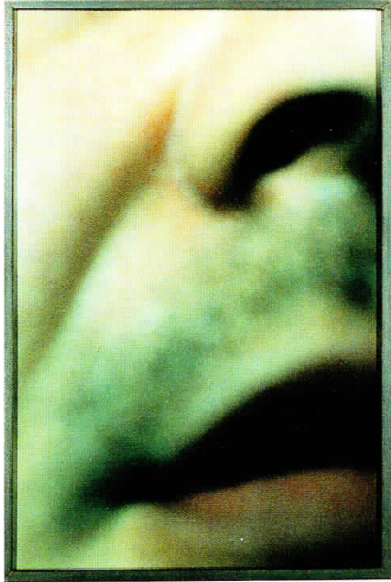
4

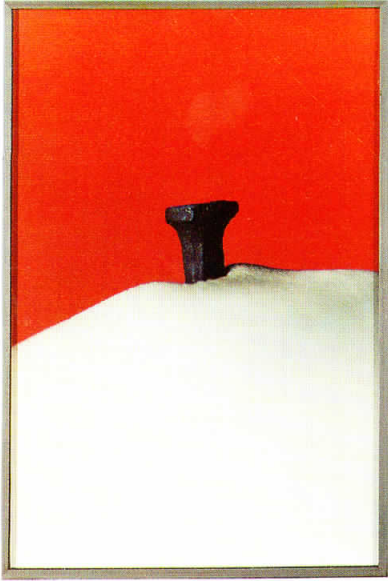


5

6

7

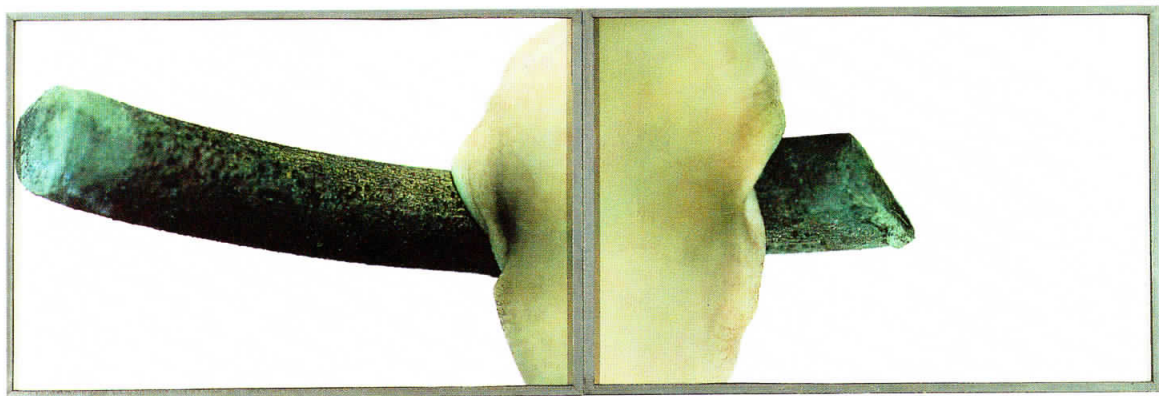


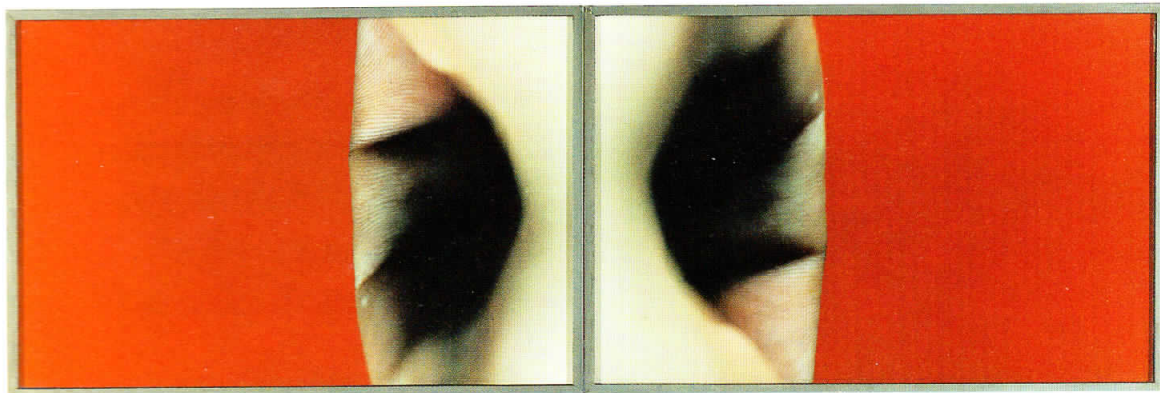


9



10





GOETHE-
INSTITUT



Goethe-Institut zur Pflege der deutschen Sprache im Ausland
und zur Förderung der internationalen kulturellen Zusammenarbeit e.V.,
Helene-Weber-Allee 1, D-80637 München

D

GB

F

E

P