

Sebastian  
Pütz

Vor  
einem  
Bild

Sebastian  
Pütz

Vor  
einem  
Bild

eine Ausstellung  
des Erfurter Kunstvereins e.V.  
in Kooperation  
mit der Kunsthalle Erfurt

Wir danken für die freundliche Unterstützung  
Thüringer Staatskanzlei, Abteilung Kunst und Kultur  
Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen  
Sparkasse Mittelthüringen

Freistaat  Staatskanzlei  
Thüringen

 Sparkassen-Kulturstiftung  
Hessen-Thüringen

 Sparkasse  
Mittelthüringen



26.12.2015 13:38 ▼



▲ 09.01.2016 15:21

NEGATIV

A Peony Leaf Above Leaves of a Species of Chestnut (2015/2016)

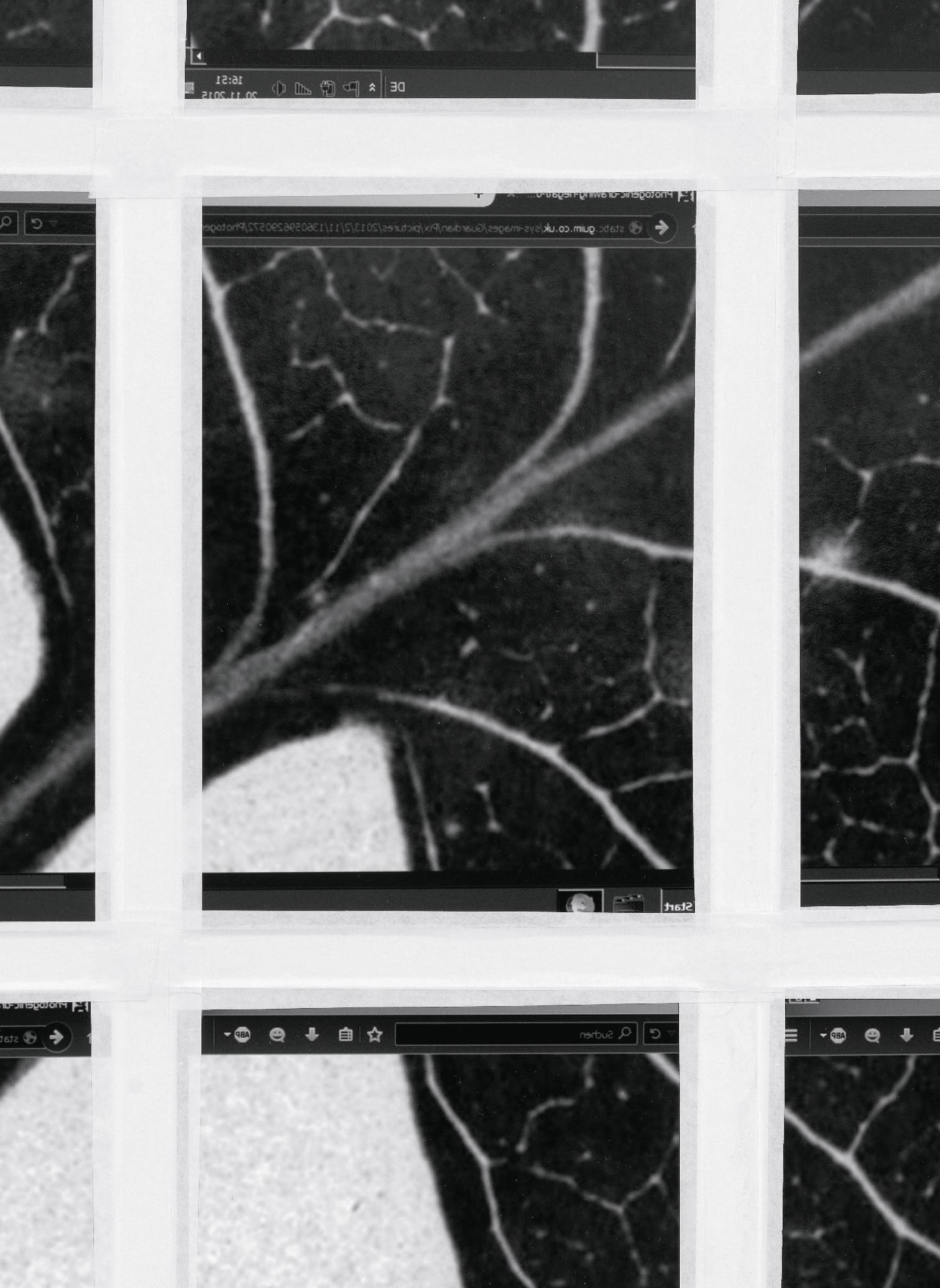


Fig. II

1:1 [←] 1:10 [↓]



20.11.2015 07:48 ▼

▲ 21.11.2015 17:05

NEGATIV

Leaf (2015)



Fig. III

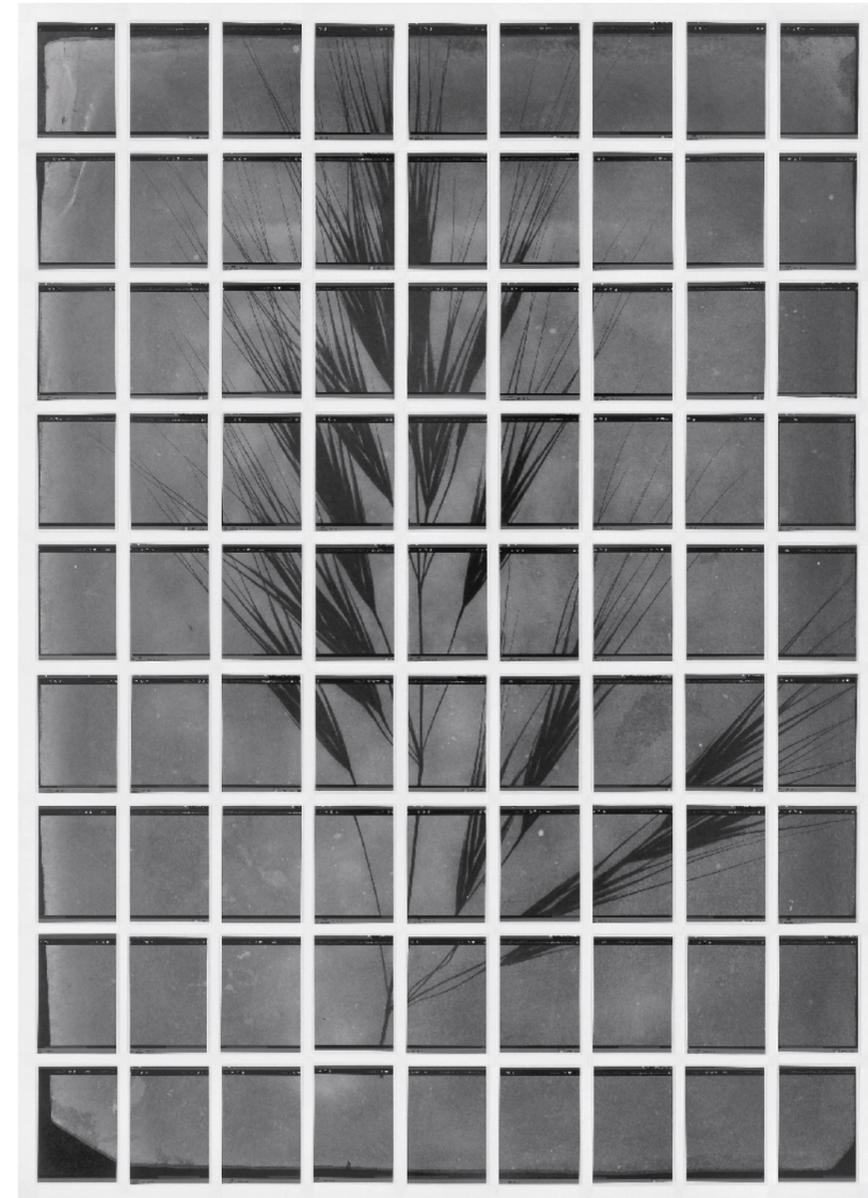
1:1 [←] 1:10 [↓]



NEGATIV

A Cascade of Spruce Needles (2018)

29.04.2018 16:51 ▼



▲ 14.05.2018 01:38

NEGATIV

Bromus Maximus, Genoa (2018)

*Vor einem Bild* lautet der Titel einer Schrift (1990) von George Didi-Huberman, ein Buch, dem *Was wir sehen, blickt uns an* zwei Jahre später folgte. Beide Buchtitel deuten darauf hin, dass es dem französischen Kunsthistoriker und Philosophen um das Sehen von Bildern, explizit von Kunstwerken, geht. *Vor einem Bild* ist ein Plädoyer für das Vertrauen in das Sehen und richtet sich in seiner Kritik gegen eine bedingungslose kunsthistorische Interpretation. Der Rezensent Martin Seel beschreibt Didi-Hubermans Ansatz in der Wochenzeitung *Die Zeit* vom 21.9.2000 als „einen Versuch, das Sehen retten zu wollen, das sich außerhalb der ‚Ordnung des Wissens‘ abspielt“.

Die Ausstellung zitiert dieses Werk in ihrem Titel – er ist mit Bedacht gewählt, denn die Werkreihen des Künstlers stehen in der Tradition einer bildanalytischen Fotografie. Sebastian Pütz geht in seinem Werk bildimmanenten Fragestellungen nach. Die Bedingungen der Entstehung von Bildern allgemein und von fotografischen Bildern im Besonderen interessieren ihn. Die Aussage „Vor einem Bild“ bietet zwei Perspektiven an: Zum einen richtet sich die Frage an den Fotografen, auf dessen Arbeit sie zielt, und somit auf das Werden eines Bildes: Wie entsteht ein Bild? Was ist vor einem Bild da: Die Idee? Viele andere Bilder? Und zum anderen beschreibt sie die Sicht des Betrachters, der vor einem Bild steht, auf dieses blickt und aus dessen Perspektive die Rezeption stattfindet. Was nimmt er wahr, was nicht? In welcher Weise ist sein Sehen physiologisch, psychologisch und kulturell konditioniert? Interpretiert er die „Ansprache“ des Bildes eher mit dem Kopf oder intuitiv?

Selbst bei einem Künstler wie Sebastian Pütz, der eine ausgeprägt konzeptuelle, mental strukturierte Herangehensweise an das Bildermachen pflegt, ist es dem Betrachter nicht (gänzlich) möglich, anhand seines (mythologischen, ikonografischen, historischen, politischen usw.) Wissens die Bedeutung der Werke zu entschlüsseln, vielmehr ist er gefordert, sich „vor einem Bild“ nicht allein auf erklärendes Wissen zu verlassen, eine eigene Seh- und Leserichtung zu entwickeln und vor allem die sinnliche Einzigartigkeit des Werks wahrzunehmen.

Die Arbeit von Sebastian Pütz lässt sich in vielen ihrer Aspekte im Kontext der aktuellen Fotokunst verorten: Es geht um die Hinterfragung der Fotografie als bildgebendes Medium und die Verlinkung mit der Fotografiegeschichte, die er auf verschiedene Weise realisiert und dabei u. a. ein sehr frühes historisches Verfahren, das Fotogramm, souverän in eine zeitgemäße (computergestützte) Bildsprache überträgt. Er betreibt Bilder-Forschung im konkreten Sinne, in Form von Versuchsreihen, in denen die Ausgangsbedingungen klar

definiert sind und bestimmte Variablen zu Modifikationen führen, und lässt die Betrachter daran teilhaben. Mit seiner Vorgehensweise entbindet auch er, wie viele zeitgenössische Fotografen, das Medium von seiner klassischen Funktion der Abbildung von Wirklichkeit. Seine Werkreihen produziert der Künstler in nur kleinen Auflagen.

Mit dem Projekt *Sebastian Pütz. Vor einem Bild* setzt der Erfurter Kunstverein sein Engagement für junge Positionen zeitgenössischer Fotografie fort und knüpft an Ausstellungen wie *Bauhaus – Fotografie* (1999, mit Studierenden der Bauhaus-Universität Weimar), *Carina Linge. Einsamer Eros – Singles & Paare* (2010) oder *Jens Klein. Hundewege. Index eines konspirativen Alltags* (2013/2014) an. Das jüngste Projekt in diesem Kontext trug den Titel *YP – Young Photographers* (2016), zu dem 15 Studierende verschiedener akademischer Einrichtungen unseres Landes, die Fotografie lehren, eingeladen waren.

Unser Dank gilt in erster Linie Sebastian Pütz für die kooperative und sehr angenehme Zusammenarbeit, die unsere Erfahrung mit Fotografie an vielen Stellen bereicherte. Seinen Eltern möchten wir ebenfalls für ihre Unterstützung herzlich danken!

Wir freuen uns, mit Sabine Weier eine Autorin gewonnen zu haben, die durch ihre Tätigkeit als Kunstkritikerin und Kuratorin u. a. für die *Camera Austria International* und für das *Festival für Fotografie f/stop Leipzig*, als ausgewiesene Kennerin der aktuellen Fotografieszene prädestiniert war für unser Projekt. Sie stellt in ihrem Beitrag den konzeptuellen Ansatz von Sebastian Pütz in den Mittelpunkt und thematisiert seine Auseinandersetzung mit der Materialität fotografischer Bilder sowie die fotografiehistorischen Implikationen und Verweise. Für ihren Beitrag und die anregende Zusammenarbeit möchten wir ihr herzlich danken!

Unser ausdrücklicher Dank für die Ideen zum Katalog und dessen hervorragende Gestaltung und Umsetzung gilt Daniela Weirich. Es war eine sehr produktive und professionelle Zusammenarbeit für die Publikation zur Kunst von Sebastian Pütz, die wir hiermit vorlegen.

Schließlich möchten wir den Förderern unseres Vorhabens herzlich danken: der Thüringer Staatskanzlei, Abteilung Kultur und Kunst, der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen und der Sparkassenstiftung Erfurt. Seit vielen Jahren setzen diese Institutionen ihr Vertrauen in unsere Arbeit und unterstützen diese maßgeblich und in großer Kontinuität.

Thüringen ist eines der walddreichsten Bundesländer. Hochmoore, Bach- und Flussauen, Fichtenwälder, hier und da ein Buchenhain. Zwei Geschichten prägen den Wald: die der Natur und die der menschlichen Eingriffe in sein Ökosystem. Edelmetalle, Mineralien und Kalisalze wurden hier gefördert. Nahe der ehemaligen Grenze sind noch immer Personenminen in der Erde. In den 1980er Jahren fiel saurer Regen. Die Fichten färbten sich gelb. In den 1990er Jahren erholte sich der Wald. Dann wurde die A71 gebaut, ein Einheitsprojekt. Sebastian Pütz erinnert sich an den Anblick der Schneisen, die für die Trasse in den Wald gehauen wurden. Interventionen in Landschaften – Stromleitungen, Highways, Industrieparks – interessierten in den 1960er und 1970er Jahren auch die New Topographics-Künstler, wie Lewis Baltz oder Stephen Shore. Politisierte Landschaft ins Bild setzen, das beschäftigt anfangs auch Sebastian Pütz. Für sein Vordiplom an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig fotografiert er in der Peripherie Marseilles. Dann im Thüringer Wald.

Viel später münden bei diesen Streifzügen entstandene Aufnahmen in der Serie *Bild* (2015). Dazwischen liegen noch mehrere Jahre, die Sebastian Pütz im Atelier verbringt. Die Arbeit am Sujet wird dort, wie der vom Künstler gewählte Titel schon sagt, zu einer Arbeit am Bild, zu einer substanziellen Auseinandersetzung mit dessen Materialität und Historizität. Das Sujet rückt immer mehr aus dem Fokus. Der *gemachte* Wald findet sich schließlich im *gemachten* Bild. Am Ende gehen noch 15 im Thüringer Wald fotografierte Fichten in die Kompositionen ein. Sebastian Pütz vergrößert und vervielfältigt sie, schneidet sie auseinander, klebt sie an der Atelierwand zu einem neuen Waldstück zusammen und fotografiert dieses ab, zusammen mit einem Stück Wand als fiktivem Passepartout. Die so entstandenen sechs Bilder präsentiert er im Maßstab 1:1. Das Thema der vom Menschen veränderten Landschaft transferiert er metaphorisch in Schnittkanten, Klebebänder und in eine grafische Monotonie, die an Forstwirtschaft denken lässt.

An der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig studierte Sebastian Pütz unter anderem bei Timm Rautert. Dessen *Bildanalytische Photographie* (1968–1974) ist ein Standard der jüngeren Kunstgeschichte: Rautert untersuchte mit diesem Werkkörper die Bedingungen des fotografischen Bildes, mit analogen Fotografien in Schwarzweiß und Farbe, Kombinationen von Bild und Text und eingehenden Untersuchungen des Materials seines Mediums, um so das Verhältnis von fotografischer Wahrnehmung und Wirklichkeit zu studieren. Rautert sprach von einer „Grammatik der Fotografie“<sup>1</sup>.

Bei Sebastian Pütz führte die Arbeit am Bild geradezu zu dessen grammatikalisch-analytischer Dekonstruktion.

Für die Unikate seiner neuesten Serie *Color* (2018) reduzierte er das Motiv auf je eine der drei neben Schwarz im Digitaldruck verwendeten Farben Cyan, Magenta und Yellow. Dafür zog er Fotopapier durch mit Druckertinte gefüllte Becken. Das Format entspricht, wie bei *Bild*, den Breitenmaßen analoger Fotopapierrollen. Die sechs Fotografien aus *Bild* vermitteln den Eindruck, es könne sich um unterschiedlich große Reproduktionen eines einzigen Bildes handeln. Aber diese Möglichkeit der Fotografie wird gerade nicht erfüllt, wie es der Künstler selbst formuliert. Auch andere Erwartungen werden nicht erfüllt. Der Bildraum ist flach und gleichförmig, mutet grafisch an, ein Betrachterstandpunkt ist quasi nicht vorhanden. Einzelne Ausschnitte wiederholen sich hier und da, die Aufnahme ist nicht zu einem Zeitpunkt entstanden, sondern zu vielen, wir sehen nicht einen Ort, sondern viele. Es handelt sich nicht um einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, wie der erste Anblick vermuten lässt, sondern um viele. *Bild* präsentiert er im Hochformat und nicht etwa im Querformat (im Englischen bezeichnenderweise *landscape* genannt) und konterkariert so gängige Vorstellungen von Landschaftsfotografie. Pütz überlässt nichts dem Zufall; seine Auseinandersetzung mit der Materialität und Historizität der Fotografie geht ins Detail. Rahmen lackiert er in einer RAL-Farbe, die jener der zur Kalibrierung der Belichtung genutzten Graukarte entspricht.

Es ist sicher kein Zufall, dass die künstlerische Entwicklung von Sebastian Pütz mit dem Übergang der analogen zur digitalen Fotografie zusammenfällt. „Zu Beginn meines Studiums war die Verwendung von analoger Technik der Normalfall. Es war nicht absehbar, dass die analogen Produktpaletten von Agfa, Kodak und Fuji sich zügig reduzieren beziehungsweise verschwinden würden. Als ich einige Jahre später die Kunsthochschule verließ, gab es in der Kameraausleihe mehr digitale Kameras als analoge Technik. Man ließ sich seine Bilder vom Epson-Drucker ausdrucken, statt viele Stunden im dunklen Fotolabor zu verbringen“, erinnert er sich. Wirklichkeit entstand jetzt immer mehr in Bildern und für Bilder. Und die Verschiebung von der analogen zur digitalen Fotografie brachte vor allem eine Verschiebung weg von einem Schwerpunkt auf der Produktion von Fotografie hin zu einem auf ihrer Distribution/Rezeption mit sich, sowie die Infragestellung von Autorenschaft und der Originalität des Kunstwerks. Und so ist es nur konsequent, dass Sebastian Pütz in den Arbeiten *Negativ* (2015) und *Window* (2018) quasi vom Produzenten/Autoren zum Rezipienten wird und diese Entwicklung spiegelt.

Doch noch einmal zurück zum Anfang. In den Serien *Negativ* und *Window* beschäftigt sich Sebastian Pütz mit William Henry Fox Talbot. Während durch Louis Daguerres fotografisches Verfahren, die Daguerreotypie, lediglich ein nicht reproduzierbares Positiv entstand, ermöglichte Talbots Negativ-Positiv-Verfahren die Reproduzierbarkeit des fotografischen Bildes und damit das transformatorische Potenzial der Fotografie als Kulturtechnik.<sup>2</sup> Erst die Digitalisierung sollte das Negativ-Positiv-Verfahren ablösen, das Prinzip der Reproduzierbarkeit aber beibehalten und die Infrastruktur dafür in ungeahntem Ausmaß erweitern. Für *Negativ* rief Pütz mithilfe der Suchmaschine Google digitale Reproduktionen von Fotogrammen auf, die Talbot im Zuge seiner Forschung um 1840 geschaffen hatte. In der Umgebung seines Wohnsitzes Lacock Abbey sammelte Talbot, der ein ausgeprägtes botanisches Interesse hatte, verschiedene Pflanzen, legte sie auf lichtempfindliches Papier und drückte so die der Wirklichkeit entnommenen Objekte regelrecht als Motiv auf dem Papier ab.

Diesen Prozess ahmte Sebastian Pütz nach, indem er im dunklen Atelier (nur beleuchtet von einer alten Dunkelkammerleuchte und dem Bildschirm) ein Stück Schwarzweiß-Barytpapier auf den abgeschalteten Monitor legte. Anschließend schaltete er ihn kurz an und gleich wieder ab, belichtete so das aufgelegte Papier, entwickelte das Bild im bereitstehenden Chemiebad, fixierte und konservierte es. Auf dem Monitor war ein stark vergrößerter Ausschnitt eines der Talbot-Fotogramme aufgeflackert. Pütz schob nun den Ausschnitt etwas weiter und wiederholte den Prozess an mehreren Tagen so lange, bis er aus den Teilen sein Motiv montieren konnte, im Fall von *A Peony Leaf Above Leaves of a Species of Chestnut* (2015–2016) zu einem Tableau in der Größe von 149,7 × 213,7 Zentimetern mit 100 Abzügen. An den Bildrändern ist jeweils das Browser-Fenster zu sehen und damit zum Beispiel auch der Zeitpunkt der Belichtung. Der Referent ist jetzt nicht mehr nur die Pflanze oder das Talbot-Fotogramm, sondern zuallererst die im Internet für jeden verfügbare Datei. Die Barytabzüge – Unikate – befestigt der Künstler mit Klebeband im nassen Zustand (eine übliche Labormethode, um das Wellen des Barytpapiers beim Trocknen zu vermeiden) auf einer Platte.

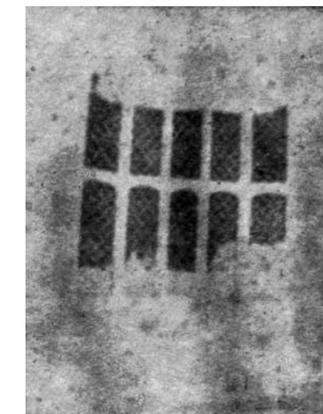
Auch *Window* entstand im Atelier. Per Google Street View, einem US-amerikanischen Dienst, der einen großen Teil der Welt mit Hilfe fotografischer Aufnahmen kartografiert, machte sich der Künstler auf nach Lacock Abbey und fand schließlich eine Panoramaaufnahme der alten Abtei mit jenem Park, in dem Talbot sehr wahrscheinlich seine Pflanzen sammelte. Auch dieses Mal zoomte er in das Bild hinein, nur fotografierte er die Ausschnitte mit einer Digitalkamera ab, wieder so, dass der Browser mit allen dort auffindbaren Informationen – etwa den Zeitsprüngen, teilweise lagen Tage und Wochen zwischen den Aufnahmen – Teil des Motivs ist. Am Ende entstand ein (wiederum abfotografiertes) Tableau aus 20 Fotografien auf einer Fläche von 180 × 325 Zentimetern. Die Einzelbildgröße von 41,59 × 62,31 Zentimetern entspricht maßstäblich der Größe des lichtempfindlichen Chips (Super-CCD-Sensor) der digitalen Kamera.

Der Titel *Window* verweist auf das Interface am Computerbildschirm, bis heute nutzen Betriebssysteme das Fenster als Ordnungsprinzip. Aber er verweist auch auf eines

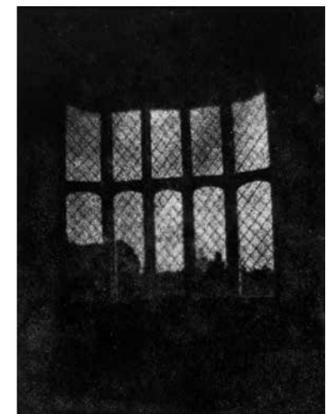
der ikonischsten Sujets der Kunstgeschichte. Das Fenster steht für den Blick des Künstlers (und Betrachters) auf die Wirklichkeit, die Beziehung von Kunst und Wirklichkeit. Es rahmt einen Ausschnitt der Wirklichkeit (wie die Formate der Malerei, Zeichnung oder Fotografie). Es taucht zum Beispiel in den Gemälden Jan Vermeers auf. Caspar David Friedrich malte zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Fenster seines Ateliers mit Blick nach draußen. Auch jenes Bild von Joseph Nicéphore Niépce aus dem Jahr 1826, das als erste erfolgreich aufgenommene Fotografie überhaupt gilt und nach acht Stunden Belichtungszeit per Camera Obscura auf einer Zinnplatte fixiert wurde, war der Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers. Und ein auf 1835 datiertes, im Negativ-Positiv-Verfahren entstandenes Bild von Talbot, das älteste noch vorhandene, zeigt ein Erkerfenster von Lacock Abbey, ebenfalls aufgenommen aus seinem Arbeitszimmer heraus. Das Fenster ist, von außen, auch auf einer der Aufnahmen von *Window* zu sehen.<sup>3</sup>

Wie Talbot geht es auch Sebastian Pütz um eine Selbstdarstellung des Mediums Fotografie. Seine Bilder referieren zuallererst auf sich selbst. Für die Serie *Abbildung* (2016) collagierte er Kopien von Zeichnungen von Bäumen aus botanischen Bestimmungsbüchern unterschiedlicher Epochen, wieder mithilfe des Klebebands, anschließend fotografierte er die Collagen ab. Für Talbot war weniger der künstlerische Aspekt der Fotografie relevant als vielmehr die Möglichkeit, das Zeichnen, das Kopieren der Wirklichkeit zu perfektionieren, wie der Titel seiner berühmten Schrift *Der Stift der Natur* (The Pencil of Nature, 1844) veranschaulicht. „Man hat oft gesagt – und es ist bereits sprichwörtlich geworden –, daß es keinen Königsweg des Lernens gibt. Aber das Sprichwort trägt, denn es gibt ganz sicher einen Königsweg zum Zeichnen-Lernen. Und eines Tages, wenn er besser erkannt und erkundet ist, werden ihn wohl viele beschreiten. Schon jetzt haben einige Amateure den Stift niedergelegt und sich mit Chemikalien und Kameras ausgerüstet“, schrieb er.<sup>4</sup> Der Dialog von Fotografie und Zeichnung, wie jener in Jeff Walls *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* [Der Künstler Adrian Walker, wie er ein Präparat zeichnet in einem Labor der anatomischen Abteilung der University of British Columbia, Vancouver] (1992), einer Fotografie, die den Künstler

Henry Fox Talbot, *Vergittertes Fenster*, Lacock Abbey, Wiltshire, August 1835 (Detail)



Henry Fox Talbot, Kopie des Bildes *Vergittertes Fenster*, Lacock Abbey, August 1835 (Detail)



Adrian Walker beim Anfertigen einer anatomischen Zeichnung zeigt, prägt die Arbeit von Sebastian Pütz schon lange. Den Dialog zwischen den Medien beschließt er in der Serie *Abbildung*, indem er jeder Aufnahme den ihr durch die digitale Kamera zugewiesenen Titel gibt, etwa *\_DSC8209*.

Abschließend möchte ich noch auf einen Aspekt eingehen, der für die Zeichnung, die Malerei und die Fotografie im Allgemeinen sowie für das Werk von Sebastian Pütz im Besonderen auf mehreren Ebenen eine Rolle spielt: das Raster. Es ist etwa im Motiv des Fensters zugegen. Aber der Künstler greift es auch ganz konkret im Arrangement der Tableaus für *Negativ* und *Window* auf. In der Malerei, der Zeichnung und der Fotografie dient das Raster der Übersetzung der Wirklichkeit in ihre Repräsentation. Beim Studium der Perspektive, der Wissenschaft der Wirklichkeit, wie Rosalind Krauss anmerkt, nutzten bereits Meister wie Dürer oder Leonardo das Raster. Die Malerei der Renaissance entdeckte mithilfe des Rasters die Zentralperspektive für sich, die dem Blick auf die Wirklichkeit durch das menschliche Auge oder die Kamera entspricht. Mit der Moderne und der Abstraktion wird das Raster selbst zum Motiv, etwa in den Arbeiten Mondrians, Malewitschs oder später bei Sol LeWitt. Doch ging es diesen Künstlern nicht nur um die Materialität des Rasters. In der Abstraktion der Wirklichkeit fanden sie auch eine spirituelle Dimension. Das Raster ist in dieser Hinsicht also ambivalent.<sup>5</sup> Auch bei Sebastian Pütz findet sich diese Ambivalenz. Denn sein Werk ist zwar vom Interesse an der ihm eigenen Materialität und medialen Historizität geleitet, zeigt aber Motive, die sich diesem Ansatz entziehen. Die Pflanze, der Baum und der Wald ordnen sich kulturgeschichtlich zum Mythisch-Spirituellen, gar zum Unheimlichen, Unergründbaren. Und sie können politisch aufgeladen sein, wie es beim Thüringer Wald der Fall ist. Zwischen Form und Motiv entsteht ein Spannungsfeld, das zu einer ganzen Bandbreite an Reflexionen einlädt.

Jeff Wall, *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* 1992, Diapositiv in Leuchtkasten, 119 × 164,3 cm, Courtesy of the artist



1 Der Werkzyklus war 2016 im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erstmals vollständig zu sehen. Dazu erschien die Publikation: *Timm Rautert. Bildanalytische Photographie 1968–1974*, hrsg. von Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Kupferstich-Kabinett, Leipzig 2016.

2 Den Einfluss der technisch ermöglichten, massenhaften Reproduktion von fotografischen Bildern auf die Kunst und die Wahrnehmung der Wirklichkeit reflektierte Walter Benjamin schon in seinem 1936 publizierten Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“.

3 Zum Sujet des Fensters in der Kunstgeschichte konzipierte und realisierte Sabine Rewald 2011 die Ausstellung *Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century* am Metropolitan Museum of Art (MET). Dazu erschien ein gleichnamiger Katalog. Heute befindet sich in der Sammlung des MET auch das Negativ mit Talbots Bild des Erkerfensters von Lacock Abbey. Zum Thema erschien bereits 1955 der Essay „The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism“ von Lorenz Eitner (in: *The Art Bulletin*, Heft 37, Nr. 4, 1955, S. 281–290).

4 Henry Fox Talbot, „Der Stift der Natur. 1844“, in: *Theorie der Fotografie. Band I–IV, 1839–1995*, hrsg. von Wolfgang Kemp/Hubertus v. Amelunxen, Schirmer/Mosel: München 2006, S. 63.

5 Vgl. Rosalind Krauss, „Grids“, in: *October*, Heft 9, Cambridge 1979, S. 50–64.

## NEGATIV

seit 2015

Silbergelatineabzüge auf Barytpapier mit Nassklebeband fixiert

## A Peony Leaf Above Leaves of a Species of Chestnut (2015/2016)

2015/2016  
149,7 × 213,7 cm  
[→ Fig. I]

## Leaf (2015)

2015  
149,8 × 141,4 cm  
[→ Fig. II]

## A Cascade of Spruce Needles (2018)

2018  
122,8 × 170,8 cm  
[→ Fig. III]

## Bromus Maximus, Genoa (2018)

2018  
136,1 × 191 cm  
[→ Fig. IV]

## ABBILDUNG

seit 2016

Digital Fine Art Prints

## \_DSC8863

2017  
17,9 × 20,4 cm  
[→ Fig. VI]

## \_DSC8852

2017  
17,1 × 21 cm  
[→ Fig. XVII]

## \_DSC0761

2018  
14,1 × 26,2 cm

## \_DSC8869

2017  
17,6 × 27,3 cm

## \_DSC8859

2017  
15,4 × 27,4 cm  
[→ Fig. VIII]

## \_DSC0748

2018  
16,6 × 26,9 cm  
[→ Fig. XVIII]

## \_DSC0775

2018  
13,2 × 24 cm

## \_DSC8888

2017  
16,2 × 19,7 cm

## \_DSC0756

2018  
16 × 27,9 cm  
[→ Fig. XI]

## \_DSC0815

2018  
17,2 × 23,6 cm

## \_DSC8824

2017  
17,7 × 21,3 cm

## \_DSC8884

2017  
18,2 × 21,4 cm  
[→ Fig. XIV]

## \_DSC0784

2018  
17,3 × 19,8 cm

## \_DSC8818

2017  
17,5 × 31,6 cm

## BILD

2015

C-Prints

## #1

2015  
182,8 × 253,9 cm  
[→ Fig. IX]

## #3

2015  
105 × 146 cm  
[→ Fig. XV]

## #5

2015  
61 × 84,7 cm  
[→ Fig. XII]

## #2

2015  
127 × 176,2 cm

## #4

2015  
76,2 × 106 cm  
[→ Fig. XIX]

## #6

2015  
50,8 × 70,6 cm

**W I N D O W**

2018

C-Prints

**Window**

2018

20-teilig, Einzelbild 62,3 × 41,9 cm /  
 Tableaugröße ca. 330 × 180 cm  
 [-> Fig. VII]

**C O L O R**

seit 2018

(nicht in der Ausstellung  
 präsentiert)  
 Druckertinte auf  
 analogem Colorfotopapier –  
 handgefertigt

**cyan #1**

work in progress  
 182,8 × 274,2 cm

**magenta #1**

work in progress  
 182,8 × 274,2 cm

**yellow #1**

work in progress  
 182,8 × 274,2 cm

**black #1**

2018  
 182,8 × 274,2 cm  
 [-> Fig. X]

**cyan #2**

work in progress  
 127 × 190,5 cm

**magenta #2**

work in progress  
 127 × 190,5 cm

**yellow #2**

2018  
 127 × 190,5 cm  
 [-> Fig. V]

**black #2**

work in progress  
 127 × 190,5 cm

**cyan #3**

work in progress  
 105 × 157,5 cm

**magenta #3**

2018  
 105 × 157,5 cm  
 [-> Fig. XVI]

**yellow #3**

work in progress  
 105 × 157,5 cm

**black #3**

work in progress  
 105 × 157,5 cm

**cyan #4**

work in progress  
 76,2 × 114,3 cm

**magenta #4**

work in progress  
 76,2 × 114,3 cm

**yellow #4**

work in progress  
 76,2 × 114,3 cm

**black #4**

work in progress  
 76,2 × 114,3 cm

**cyan #5**

2018  
 61 × 91,5 cm  
 [-> Fig. XIII]

**magenta #5**

work in progress  
 61 × 91,5 cm

**yellow #5**

work in progress  
 61 × 91,5 cm

**black #5**

work in progress  
 61 × 91,5 cm

**cyan #6**

work in progress  
 50,8 × 76,2 cm

**magenta #6**

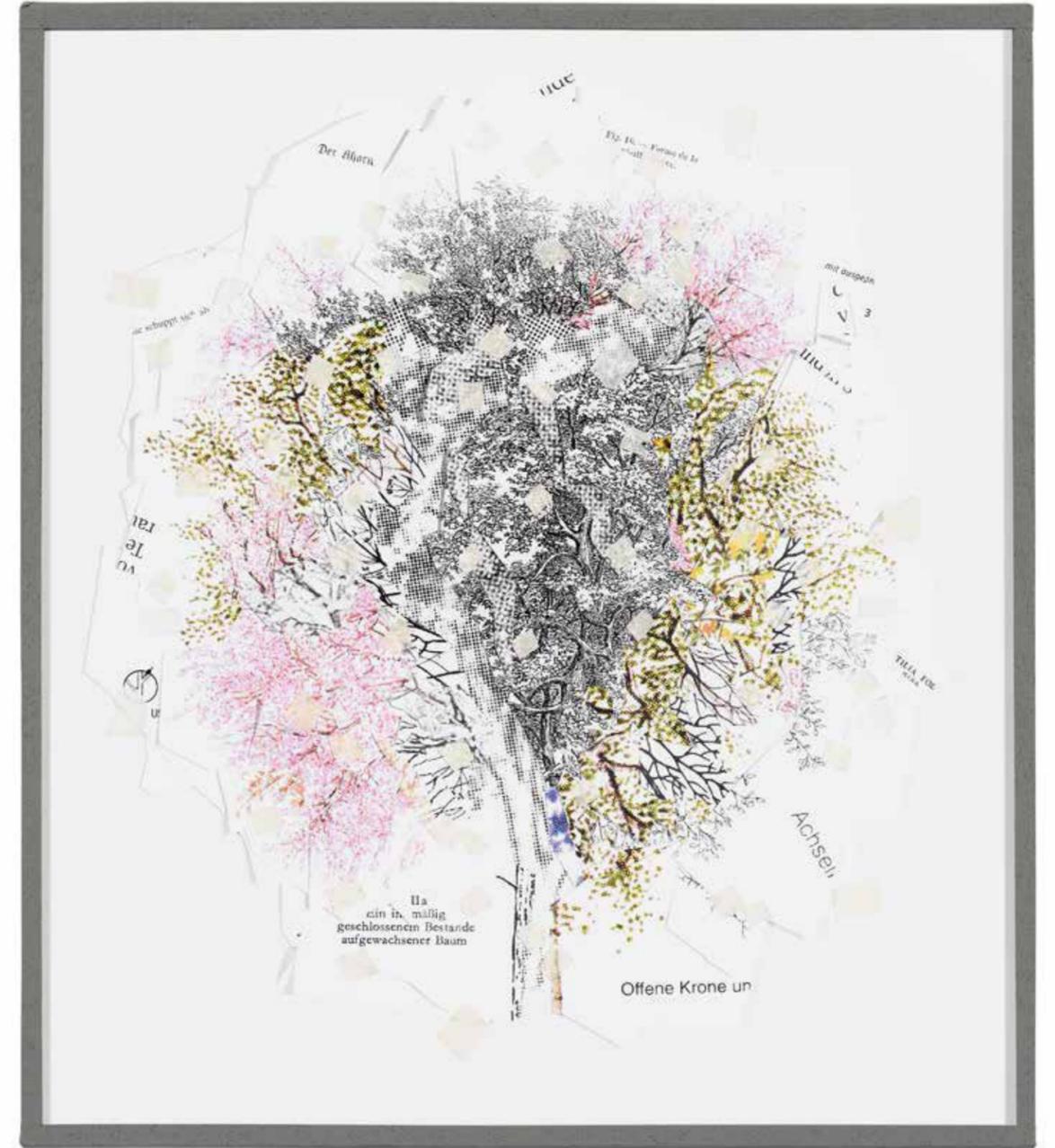
work in progress  
 50,8 × 76,2 cm

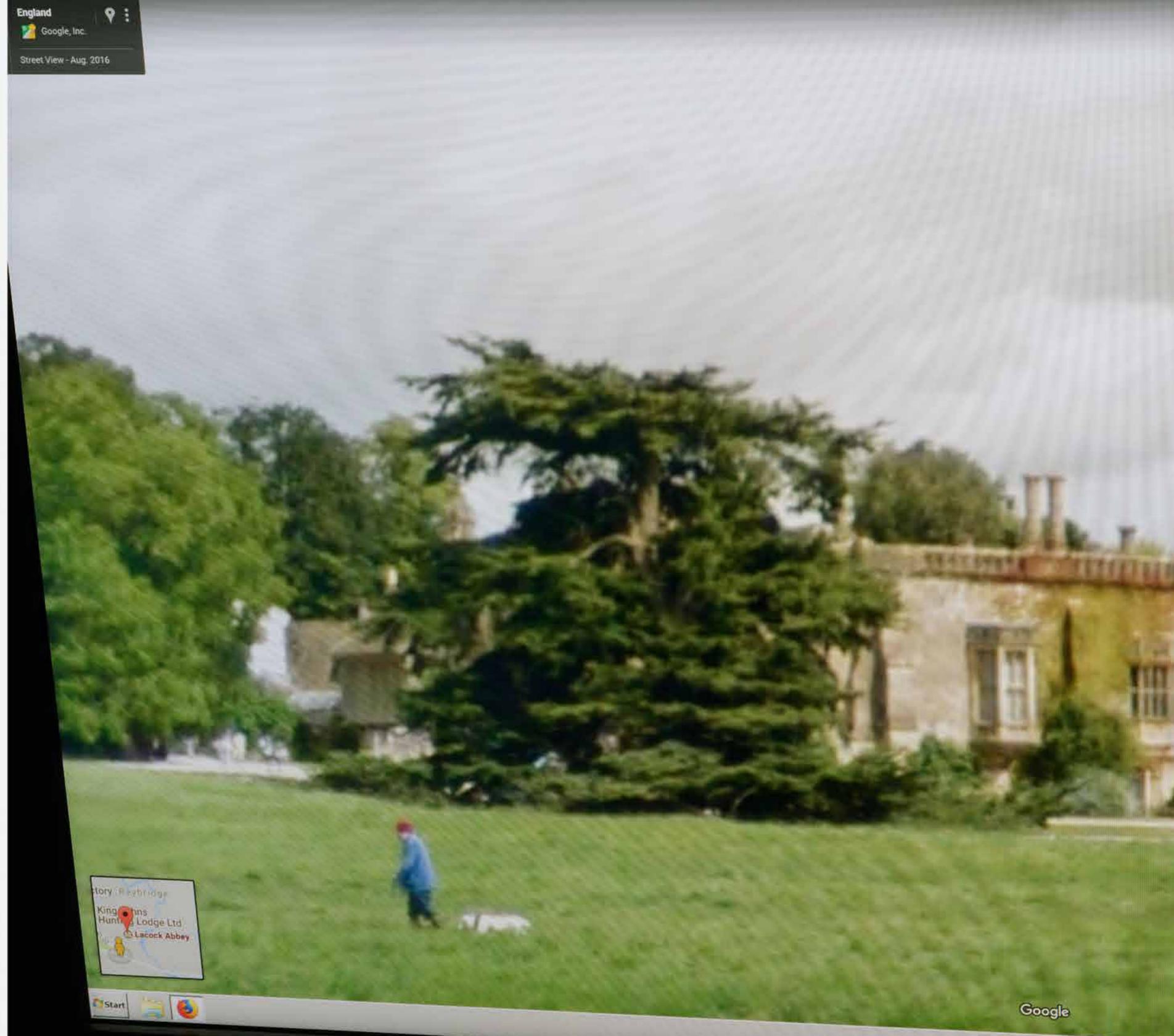
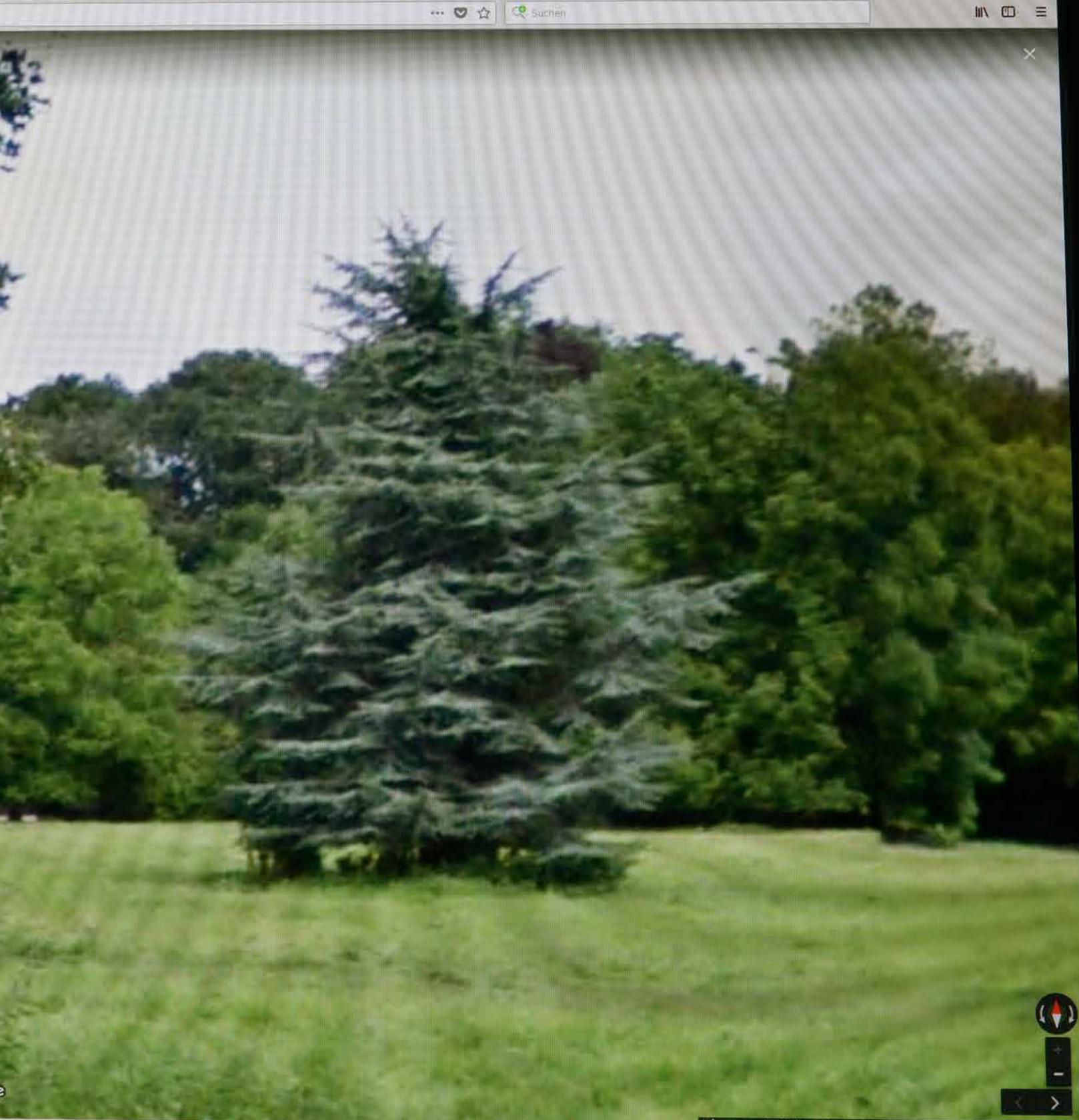
**yellow #6**

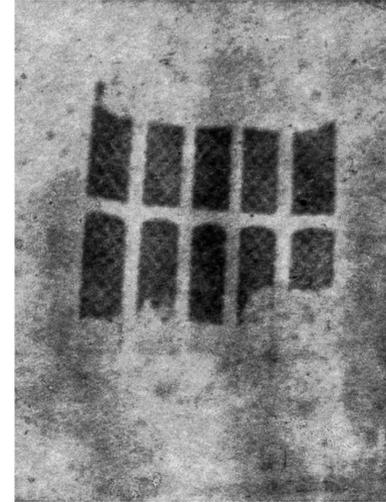
work in progress  
 50,8 × 76,2 cm

**black #6**

work in progress  
 50,8 × 76,2 cm





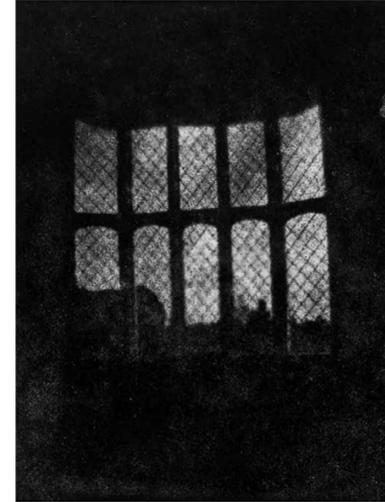


Henry Fox Talbot, *Vergittertes Fenster*,  
Lacock Abbey, Wiltshire, August 1835  
(Detail)



W I N D O W

Window



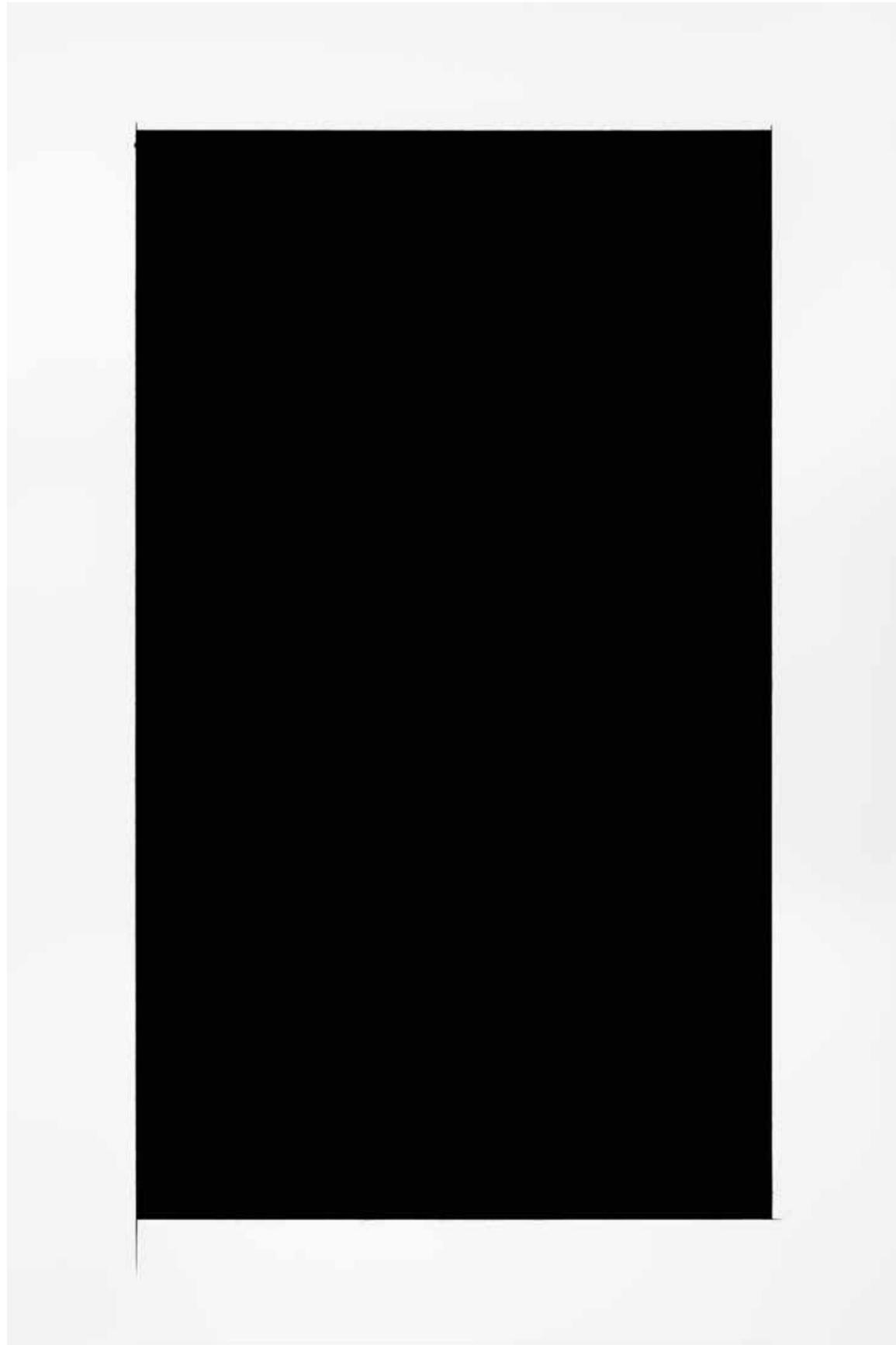
Henry Fox Talbot, Kopie des Bildes  
*Vergittertes Fenster*, Laycock Abbey,  
August 1835 (Detail)





Fig. X

1:10 [4]



COLOR

black #1

Fig. XI

1:1 [4]



ABBILDUNG

\_DSC0756



Fig. XIII

1:10 [4]



COLOR

cyan #5

Fig. XIV

1:1 [4]



ABBILDUNG

\_DSC8884



Fig. XVI

1:10 [4]



COLOR

magenta #3

Fig. XVII

1:1 [4]



ABBILDUNG

\_DSC8852

Fig. XVIII

1:1 [↓]



ABBILDUNG \_DSC0748

Fig. XIX

1:10 [↓]



BILD #4

## Vita

Sebastian Pütz, geboren 1975 in Erfurt, studierte Fotografie bei Timm Rautert und Christopher Muller an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) Leipzig.

## Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

*Sebastian Pütz. Vor einem Bild*  
19. Oktober 2018 – 6. Januar 2019

Eine Ausstellung des Erfurter Kunstvereins e. V.  
in Kooperation mit der Kunsthalle Erfurt.

Kunsthalle Erfurt und Erfurter Kunstverein e. V.  
Fischmarkt 7, 99084 Erfurt  
+49 (0)361.6555666  
www.kunstmuseen.de  
www.erfurter-kunstverein.de



## Ausstellung

Idee und Konzeption: Sebastian Pütz  
Organisation: Erfurter Kunstverein e. V.  
Öffentlichkeitsarbeit: Rita Otto  
Registrierin: Marion Aschenbach  
Ausstellungstechnik: Falk Luhn, Andreas Mehrländer

## Publikation

Herausgeber: Susanne Knorr und Kai Uwe Schierz für den Erfurter Kunstverein e. V.  
Text: Sabine Weier  
Redaktion: Susanne Knorr, Kai Uwe Schierz  
Grafische Gestaltung: Daniela Weirich  
Schriften: Noe Display Medium, Theinhardt Regular/Regular Italic  
Papier: 135 g/qm Gardapat 13 Bianka, 300 g/qm Fly extraweiß 1,2 Vol. [06]  
Lithografie: humme.com, Leipzig  
Druck/Buchbinderei: DZA Druckerei zu Altenburg  
Fotonachweis: Sebastian Pütz, Jeff Wall: Studio Jeff Wall (S. 14), Henry Fox Talbot: National Science & Media Museum/Science & Society Picture Library (S. 13 und S. 22/23 auf den Innenklappen)

Copyright: 2018 : Künstler, Autorin, Herausgeber

Alle Rechte vorbehalten. Abdruck und anderweitige Verbreitung (auch auszugsweise)  
nur nach ausdrücklicher Genehmigung.

ISBN: 978-3-942727-17-4  
Printed in EU

#1: 182,8 cm Rollenbreite

#2: 127,0 cm Rollenbreite

#3: 105,0 cm Rollenbreite

#4: 76,2 cm Rollenbreite

#5: 61,0 cm Rollenbreite

#6: 50,8 cm Rollenbreite