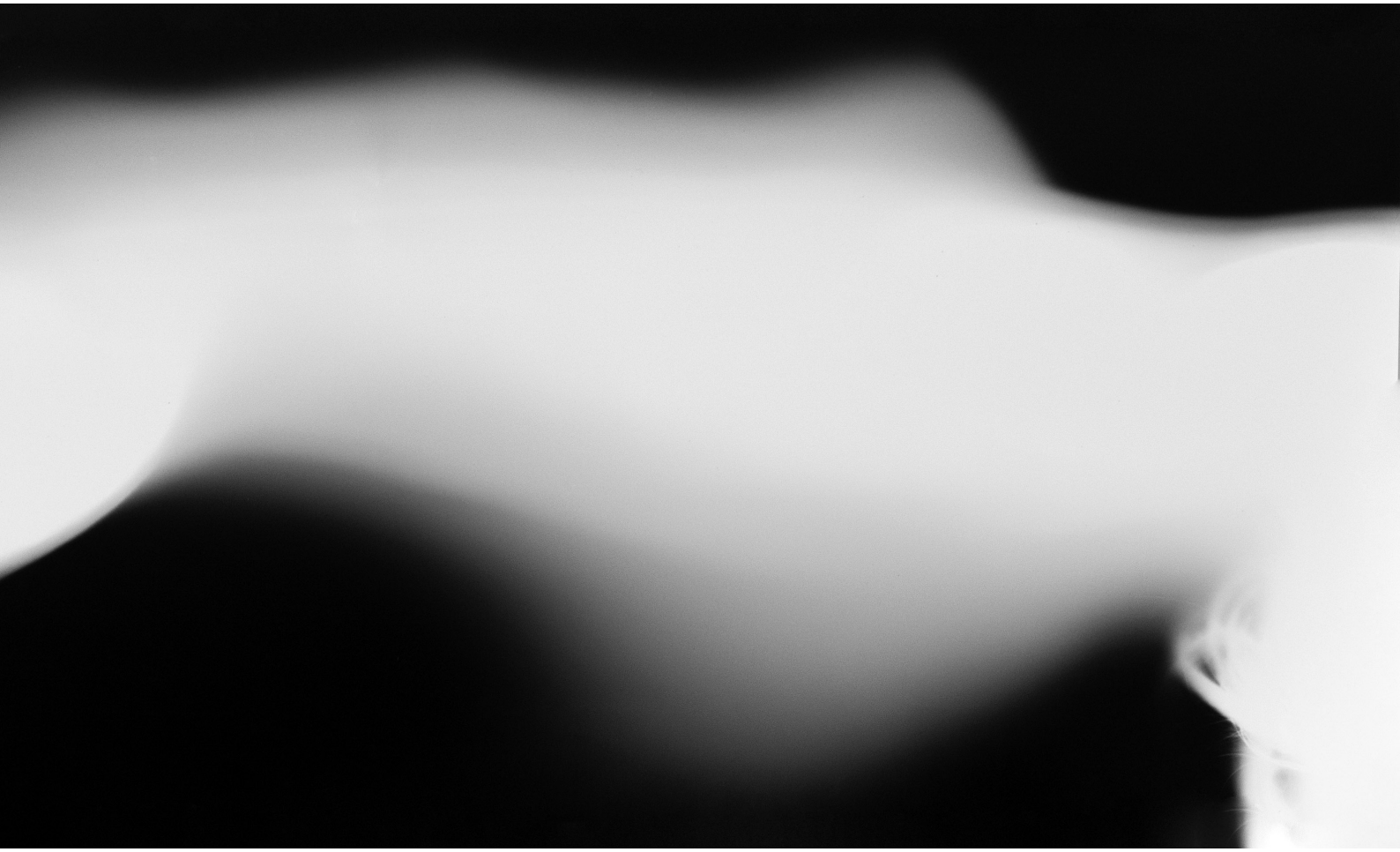
Text zu:
Eliane Rutishauser. Fotogramme.



(me) muto: ich verwandle (mich) – Fotografien und Fotogramme von Eliane Rutishauser

Anlässlich der Finissage ihrer Ausstellung führte Eliane Rutishauser im Mai 2021 im Never Stop Reading in Zürich mit Brita Polzer das hier abgedruckte, überarbeitete Gespräch.

Brita Polzer: Bevor wir spezifischer auf die hier ausgestellten Arbeiten eingehen, eine Grundsatzfrage: Bekannt wurdest du mit Fotografien, auf denen man dich recht klar erkennt. Man wusste, das ist Eliane, die in verschiedenen Rollen auftritt. Dieses Wiedererkennen ist bei den hier gezeigten Arbeiten nicht mehr möglich. Der Körper ist wichtiger geworden, das Gesicht spielt kaum eine Rolle. Handelt es sich bei diesen Fotografien noch um Selbstbildnisse? Und ist es wichtig, dass wir wissen, dass du das bist auf diesen Bildern, oder ist das irrelevant?
Eliane Rutishauser: Auch auf den früheren Bildern wurde ich häufig nicht erkannt. Aber es kann niemand anderes sein. Dass ich als ich erkennbar bin, ist nicht wichtig. Wichtig ist, dass man weiss, dass ich es bin. Die Möglichkeit, mit Fotografie eine andere Art von Identität zu entwickeln, mit wechselnden Zuschreibungen zu arbeiten, das wird deutlich, wenn immer ich es bin, die die unterschiedlichsten Facetten des Menschseins verkörpert. Wenn das Gesicht als bildwichtiges Element auftritt, wird ein schauspielerischer Aspekt betont und so eine innere Gefühlswelt mitvermittelt. Wenn das Gesicht nicht zu sehen ist, bezeichne ich meine Selbstbilder als «Landschaft» oder «Figur». Als Autorin und Fotografin kann ich meinen Körper gleichsam formen, wie

(me) muto: ich verwandle (mich) / (me) muto: I transform (myself)— Photographs and Photograms by Eliane Rutishauser

As part of the closing event to her exhibition in May 2021 at Never Stop Reading in Zurich, Eliane Rutishauser and Brita Polzer held a talk together, reprinted here in a slightly revised form.

Brita Polzer: Before we concentrate on the particular works on show here, one basic question. You became well known for your photographs in which you yourself are pretty clearly identifiable. People knew, that's Eliane appearing in different roles. This recognizability is no longer there in the pieces here. The body has become more central; the face plays almost no role at all. Are these photographs still self-portraits? And is it important for us to know that this is you in the pictures, or is it irrelevant?
Eliane Rutishauser: People often didn't recognize me even in the earlier pictures. But it can't be anybody else. That I'm recognizable as me isn't important. The key thing is that people know that it's me. The potential, via photography, to develop a different kind of identity, to work with shifting attributions, becomes evident whenever it's me who embodies the various facets of being human. When the face appears as a crucial pictorial element, then it emphasizes

eine Landschaft, ich kann die Oberfläche umgestalten. Ich bin gleichzeitig die Form und die Formerin.

BP: Genau das ist es, was mich an deinen Werken besonders fasziniert. Du arbeitest auf beiden Seiten der Kamera und löst damit gleichsam die Grenze zwischen Subjekt und Objekt auf. Der Norm entspricht: hier der Mensch hinter der Kamera, da ein anderer Mensch oder ein Objekt vor der Kamera. Diese Aufteilung, die üblicherweise von einer aktiven und einer passiven Position ausgeht, wird bei Selbstbefragungen nicht selten durchbrochen. Du gehst aber noch einen Schritt weiter und übernimmst auch bei der kameralosen Fotografie, dem Fotogramm, die aktive und zugleich die passive Rolle. Alle hier gezeigten Arbeiten erzählen von der Beschäftigung mit einem Bildwerdungsprozess, in dem die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen aktiv und passiv verschwimmen. Vielleicht können wir die Fotos einzeln anschauen, und du erklärst, wie sie entstanden sind und was man da eigentlich sieht. Wobei unterschieden werden muss zwischen Fotografien, die vervielfältigt werden können, und Fotogrammen, die jeweils Originale und als solche Einzelstücke sind. Beginnen wir mit den Fotogrammen, bei denen du ikonische Posen nackter Frauen nachstellst.
ER: Es gibt so viele von berühmten Fotografen oder Malern angefertigte Bilder, die Frauenakte zeigen. Der nackte Körper der Frau ist eine schier unerschöpfliche Quelle der Inspiration. Ich wollte mich unbedingt auf beide Seiten des Phänomens einlassen. Hier bin ich also, wie du angesprochen hast, vor und hinter der Kamera – wobei es eben keine Kamera gibt. Ich musste diese Bildwerdungen sehr sorgfältig vorbereiten und habe festgestellt, dass es eine rechte Herausforderung ist, die Posen nachzuahmen.

a theatrical aspect, thus co-mediating an inner emotional sphere. When the face can't be seen, I describe my self-images as "landscape" or "figure." As an author and a photographer I can form my body so to speak as a landscape; I can reshape the surfaces. I'm the form and the form-giver in the same instant.

BP: That's precisely what especially fascinates me so much about your works. You work on both sides of the camera, and by doing so practically dissolve the boundaries between subject and object. The rule says: on the one side the person behind the camera, on the other a different person or object in front of the camera. This separation, which is usually premised on an active and a passive position, is often subverted in self-interrogations. But you go a step further and assume both the active and the passive role in camera-less photography, in your photograms. All of the works displayed here express a preoccupation with a process of the image-to-be in which the distinctions between subject and object, between active and passive, become blurred. Perhaps we could take a look at the photos individually and you explain how they came about and what it is we actually see—keeping in mind that we need to differentiate between the photographs, which can be duplicated, and the photograms, which are all originals and as such unique pieces. Let's start with the photograms in which you imitate the iconic poses of naked women. (PLATZ FOTO)



Ausstellungsansicht Never Stop Reading 2021, von links nach rechts:
Nach Edward Weston, Charis Wilson sitzend, aus der Serie, Easy Poses 2021
Nach Man Ray, Meret Oppenheim an der Druckerpresse, aus der Serie, Easy Poses 2021

View of the Never Stop Reading exhibition (2021), with photograms from the series Easy Poses:
(left) After Edward Weston, Charis Wilson Sitting
(right) After Man Ray, Meret Openheim on the Printing Press

ER: There are so many pictures produced by famous photographers or painters showing female nudes. Women's naked bodies are an inexhaustible source of inspiration. The thing I really wanted to do was to engage with both sides of the phenomenon. So this is me, as you mentioned, both in front of and behind the camera—although there is in fact no camera. I had to prepare these compositions very carefully, only to discover that it's particularly complicated to mimic the poses.

BP: Would you like to name who you modeled the images on?
ER: One template was Man Ray's iconic shot of Meret Oppenheim standing at the printing wheel. Another was a picture by Edward Weston. While experimenting, I realized how much—due to the approach—my outcomes varied from the originals. I'm in front of the surface that then becomes the photo, and it's precisely this dissonance that's so stimulating.

BP: As a rule, photograms (a technique that was long considered womanly and therefore inferior) are produced using small things like strands of grass or lace patterns. There are very few examples that work with the entire human body, and none at all using one's own. Can you pinpoint who or what inspired you, and explain exactly how you create your photograms?
ER: Anyone who nowadays exposes whole bodies in photogram-format inevitably refers back to the splash that Floris

BP: Magst du die Vorbilder für die Fotogramme nennen?
ER: Eine Vorlage war Man Rays ikonische Aufnahme von der an der Druckerpresse stehenden Meret Oppenheim. Eine andere ein Bild von Edward Weston. Beim Ausprobieren wurde deutlich, wie sehr mein Resultat – bedingt durch die Vorgehensweise – von der Vorlage abweicht. Ich befinde mich ja vor der Fläche, die dann zum Foto wird. Genau in dieser Dissonanz liegt ein grosser Reiz.

BP: In der Regel werden Fotogramme, deren Technik lange Zeit als weiblich und damit minderwertig galt, mithilfe von kleineren Dingen wie Gräsern oder Spitzenmustern angefertigt. Es gibt nur wenige Beispiele, bei denen mit dem ganzen Körper gearbeitet wird, schon gar nicht mit dem eigenen. Kannst du Vorbilder nennen und zudem einmal genau erklären, wie deine Fotogramme entstehen?
ER: Wer heute Fotogramme vom ganzen Körper belichtet, kommt nicht um die Rezeption der ab 1960 entstandenen «Nudogramme» von Floris M. Neusüss herum. Inspiriert durch die Anthropométries von Yves Klein arbeitete auch Neusüss mehrheitlich mit Frauenkörpern. Im Unterschied zu mir verwendete er Umkehrpapier. Das heisst, die abgebildeten Körper sind schwarz. Interessant ist übrigens, dass zwei berühmte Fotografen, die sich mit dem Fotogramm beschäftigten, der Technik ihren eigenen Namen gaben. Christian Schade sprach von Schadographien, Man Ray von Rayographien. Um 1950 hatten auch schon Susan Weil und Robert Rauschenberg an einer Serie von Cyanotypien gearbeitet. Die Cyanotypie ist ein dem Fotogramm vergleichbares Verfahren mit blauen Farbtönen. Ihre Arbeiten zeigen die Silhouetten von menschlichen nackten Körpern oder auch von Blättern, Textilien und alltäglichen Haushaltsgeräten.

M. Neusüss's 1960 so-called "Nudograms" created. Inspired by Yves Klein's Anthropométries, Neusüss mainly worked with the female body. The difference is that he used reversal film, which means that the figures are black. What's interesting is that two famous photographers who focused on photograms gave the technique their own names: Christian Schade referred to them as "Schadographs," while Man Ray christened them "Rayographs." What's more, in around 1950 Susan Weil and Robert Rauschenberg had already worked on a series of cyanotypes, technically comparable to photograms but with blue pigment. Their works consist of silhouettes of naked human bodies, but also leaves, textiles, and everyday domestic appliances.
Although they can also be created in color, generally speaking photograms are produced in a black-and-white process in a darkroom lit by dim red light. It's an analog process, minus any camera. An object, more or less transparent, is laid or placed between a sheet of light-sensitive paper and a light source. The spatial spread of the light, the distance between the object and the light-sensitive material, and the optical properties of the light source combine to determine the contours of the shadow that forms the image. The exposed photographic paper is then made into a photographic picture using a developer bath. In my case, I use a flashbulb as the light source and the remote shutter release.

BP: In some cases the pictures stay white where you've touched the paper during process. If this had happened

Meine hier gezeigten Fotogramme entstehen im Schwarz-Weiss-Prozess in der von Rotlicht schwach beleuchteten Dunkelkammer. Es handelt sich um ein analoges Verfahren ohne Kamera. Ein Objekt, mehr oder weniger transparent, wird zwischen ein lichtempfindliches Papier und eine Lichtquelle gelegt oder gestellt. Die räumliche Ausdehnung der Lichtquelle, der Abstand der Objekte vom lichtempfindlichen Material sowie die optischen Eigenschaften der Lichtquelle bestimmen dabei die Konturierung des Schattens, der dann das Bild ausmacht. Das belichtete Fotopapier wird im Entwicklerbad zu einem fotografischen Bild. Als Lichtquelle verwende ich eine Blitzlampe und nutze den Fernauslöser. Natürlich ist es möglich, Fotogramme auch im Farbprozess herzustellen.

BP: Wo die Bilder weiss geblieben sind, hast du während des Entstehungsprozesses das Papier berührt. Hättest du das mit der Hand getan, hätten wir das Gefühl, jemand von der anderen Seite der Bildfläche versuche aktiv Kontakt mit uns aufzunehmen, gleichsam als ob aus dem Jenseits jemand ins Diesseits wolle. Da hier nur andere, sozusagen passivere Körperteile die Bildfläche berühren, ist das Gefühl der Kontaktaufnahme nicht so explizit. Aber es bleibt die Vorstellung, dass sich an diesen weissen Flächen gleichsam etwas öffnet, dass ein Durchgang von unserer alltäglichen Realität in die Zauberwelt der schwarz-weissen Fotogramme entsteht. Würden wir unsere Hand auf diese weissen Stellen legen, berührten wir das Material genau dort, wo auch die Abgebildete es berührt hat. Dort hat sie eine Spur hinterlassen, fast ist es, als berührten wir sie. Das hat etwas Magisches. Hinzu kommt, dass die gräulich gelbliche Färbung der chemischen Entwicklungssubstanz wie ein Zaubersud wirkt, wie eine schleimige Hexenbrühe. Sind Fotogramme immer so breiig, gräulich?

with your hands, we'd have the feeling that someone else on the other side of the surface of the image was actively trying to make contact with us, as if someone from the next world wanted to climb into this one. But because it's other, quasi more passive parts of the body that touch the image surface, the feeling of making contact is less explicit. Nonetheless, what remains is the impression that something in this white plane is trying to reveal itself; that a doorway from our everyday reality into the magical black-and-white world of the photogram is opened. Were we to place our hands on these white spots, we'd be touching the material precisely where the person depicted brushed against it. That's where they've left a trace of themselves, as if we were touching them. There's something magical in that. And then there's this grayish, yellowish coloration from the chemical developing substance that gives the look of a magician's potion or a slimy witch's brew. Are photograms always so mushy, so grayish?

ER: No, that depends, among other factors, on the light control. You can work in a way that makes everything white and only the outline of the figure stays black.

BP: Photograms are unique and non-reproducible, comparable to monotypes. When you make them, you never know exactly how they're going to turn out. There's always an element of chance.

ER: Yes, that's right, there's always a certain surprise effect. And anyway, I'm by no means a big fan of the perfect image,

ER: Nein, das hängt unter anderem von der Steuerung der Belichtung ab. Man kann so arbeiten, dass alles weiss ist und nur der Umriss der Figur schwarz.

BP: Bei Fotogrammen handelt es sich um nicht reproduzierbare Originale, vergleichbar einer Monotypie. Wenn du sie herstellst, weißt du nie genau, was dabei herauskommt. Der Zufall spielt mit.
ER: Ja, es gibt immer einen gewissen Überraschungseffekt. Und mir gefällt keineswegs immer das perfekte Bild. Auch deshalb lasse ich nur ganz selten andere Personen für mich fotografieren, weil sie alles kontrollieren und mich einweisen. Aber: Das perfekte Bild ist meist nicht das beste.

BP: Du imitierst die Posen von perfekten Weiblichkeitsbildern, zugleich entstehen «unperfekte» Bilder. Was interessiert dich an diesem Nachstellen?
ER: Ich wollte mir diese wirklich tollen Bilder, diese weiblichen Ikonen ein wenig einverleiben – und gleichzeitig auch die Bildermacher. Interessant dabei ist, dass ich mich als Künstlerin und weniger als Modell empfinde. Aber bei diesen Arbeiten steht das Posieren im Vordergrund. Dabei wird auch die Gleichzeitigkeit betont. In allen Künstler:in-Modell-Konstellationen steckt ja die Frage: Wessen Verdienst ist das grossartige Bild? Und zumeist wird sie zugunsten der Künstler:in beantwortet. Dabei ist das Zusammentreffen der entscheidende Faktor, in meiner Arbeit das Zusammentreffen des Medium mit mir.

BP: In einem Gespräch mit Sabine von Fischer[*1] umschreibst du deine doppelte Position. Du sagst, du empfindest die Arbeit hinter der Kamera als hohe Konzentration,

which is why I very rarely let other people photograph for me—because then it's them who control the visual polish and give me instructions. Again: the perfect picture is seldom the best one.

BP: You imitate the poses of perfect pictures of femininity, but at the same time the results are "imperfect" images. What is it that interests you in this restaging?
ER: I wanted to absorb a little of these really incredible pictures—these female icons—and at the same time the makers of the images. The interesting thing in this process is that I feel myself to be an artist and less of a model. But still, the poses are what are most prominent, although the emphasis also lies in the simultaneity. All artist–model constellations pose the same question: Which of them is the moving force behind a fantastic picture? Mostly the laurels go to the artist, even though it's the mutual encounter that is decisive—in my case the encounter between the medium and me.

BP: In a discussion with Sabine von Fischer you outline a dichotomy. You say that you find working behind the camera demands utter concentration, but working in front of it feels like a Theater of the Absurd. "In order to 'catch' a picture it's necessary, for example, to contort myself awkwardly or to slip into a role and act as uninhibitedly and exaggeratedly as possible."[*1] You're not that extroverted, you explain, saying you'd never behave like that in any oth-

die vor der Kamera oft als absurdes Theater: «Um ein Bild zu bekommen, ist es von Nöten, mich zum Beispiel linkisch zu verrenken, oder in eine Rolle zu schlüpfen, und dabei möglichst hemmungslos und übertrieben zu agieren.» So extrovertiert, sagst du, würdest du dich sonst nie benehmen. Als Bildmachende bist du konzentriert und ernst, als Bildwerdende spielst du den Clown. Warum hast du dich eigentlich entschieden, diese Bilder im Medium des Fotogramms statt der «normalen» Fotografie nachzustellen?

ER: Ich wollte, auch im Nachstellen, neue Bilder entwickeln. In der Wiederholung eine Veränderung. Die Fotogramme eröffnen mir Möglichkeiten, andere Bilder von meinem Körper zu erfinden. Durch die Reduktion auf das Körpervolumen und die Umrisse wird vieles, was wir sonst beim Betrachten von Menschen kritisch sehen, unwichtig: uns ins Verhältnis zu anderen, zu einem allgemeingültigen Schönheitsideal zu stellen. Die Fotogrammbilder widersetzen sich diesem Impuls.

BP: Im Unterschied zu vielen deiner sonstigen Arbeiten, in denen du mit Verkleidungen und Verhüllungen arbeitest, bist du hier nackt. Was bedeutet das?
Eine Besucherin sagte: Ich habe die Nacktheit in diesen Bildern zunächst gar nicht gesehen. Aufgefallen ist mir eher diese Durchsichtigkeit. Ich habe an eine Computertomografie gedacht, an ein Bild von etwas, das in unserem Körper ist und jetzt sichtbar wird, vielleicht ein Geschwür. Diese Körper sind eigentlich mehr als nackt, sie sind wirklich durchlässig. Das ist irgendwie erschreckend.

ER: Genau das ist auch die Freude am Fotogramm. Da tauchen Dinge auf, mit denen man nicht gerechnet hat. Die Nacktheit war hier natürlich vorgegeben durch die Bilder, die ich nachstellte.

er situation. As a maker of images, you're concentrated; as the picture-to-be you play the clown. Why did you actually decide to restage these pictures using photograms as a medium instead of "normal" photography?

ER: The aim, also in the restaging, was to develop new pictures—to effect a transformation with the replication. The photograms give me the scope to invent other images out of my body. By reducing the view to the volume of the body and the outlines, a lot of things that we would otherwise consider critically when we look at people become unimportant—our urge to compare ourselves to others, to a universal ideal of beauty. The photogram pictures defy this impulse.

BP: As opposed to a lot of your other works in which you dress up or cloak yourself, in these ones you're naked. What's the significance?
One visitor said to me that she initially hadn't even noticed the nakedness in the pictures. Instead what she'd noticed was the transparency. She'd thought about a CT scan, a depiction of something that's in our bodies that was suddenly visible, perhaps an ulcer. In reality these bodies are more than just naked—instead they are genuinely porous. That's got something shocking about it.

ER: That's exactly what makes photograms such a pleasure. Things appear that you weren't expecting. In this case the nakedness was obviously predetermined by the pictures that I mimicked.

BP: Nacktheit impliziert ja immer auch Ursprünglichkeit. Aber ob nackt oder nicht, deine Bilder erzählen von einer Art Selbsterschaffungsprozess, wobei du beides bist, Malerin und Modell, Pygmalion und seine Statue. Du lässt dich quasi neu erstehen mithilfe einer Ursuppe oder durch trickreiche Zauberei wie bei den Avataren von 2017 (Abb. xx). Dein Körper allerdings verschwindet zunehmend beziehungsweise ist immer weniger direkt zu sehen.
ER: Die Topographies, auf denen man mich so gut wie gar nicht mehr sieht, haben ihren Ursprung in meiner sich verändernden Körperhülle. Ich werde älter, damit muss ich mich abfinden. Klar wurde mir das beim Anschauen meiner Bilder. In meiner täglichen Praxis arbeite ich analog und bringe die Filme zum Entwickeln und Einscannen. Wenn ich die Bilder dann auf meinem Bildschirm und in sehr vergrösserten Ansichten durchsehe, wird deutlich, wie sich mein Körper über die Jahre verändert hat. Das brachte mich auf die Idee, eine neue Art der Landschaft aus meinem Körper zu formen. Ich habe mich in Kleider mit expressiven Mustern aus dem Brockenhaus gehüllt und mit Bewegungen, Hintergründen, Licht und kameratechnischen Mitteln experimentiert. Mit den eigenartigen Stoffen neue Formen zu entwickeln und sich gleichzeitig der Schwierigkeit, mit dem eigenen Körper in der jetzigen Phase umzugehen, sich dem zu stellen, das empfand ich als befreiend.

BP: Deine Körperlandschaften sind eher monströs, unförmig und seltsam. Man würde diese Gebilde vielleicht kaum noch mit einem menschlichen Körper assoziieren, wenn nicht hier und da ein Stück von einem Bein, einem Arm oder von Brüsten zu sehen wäre. Die menschlichen Körper sind versteckt, zugleich unheimlich präsent. Sie scheinen ihre gemusterten Hüllen von innen gleichsam aufzublasen und zu verzerren,

BP: Nakedness always implies our original state. But naked or not, your pictures say something about a process of self-creation, with you as both painter and model, both Pygmalion and his statue. You allow yourself to arise anew, so to say, with the help of a primordial fluid or through ingenious magic, like for instance in your Avatars from 2017 (Fig. xx). Nonetheless, your own body increasingly disappears, or rather is less and less directly visible.
ER: The Topographies, in which I can practically no longer be seen at all, originate from the changing shell of my own body. I'm getting older, which is a fact I have to accept. That's something that's struck me when I look at my pictures. In my daily practice I work analogically and bring the films away to be developed and scanned. Scrolling through the pictures as oversized enlargements on my computer screen, it became obvious how my body had changed over the years. That's what inspired me to model a new type of landscape out of my body. I cloaked myself in expressively patterned clothes from thrift stores and then experimented with movements, backgrounds, lighting, and technical camera settings. I found it a liberating experience to develop new forms with the peculiar fabrics and to interact with my own body as it is now, to confront it.



Ausstellungsansicht Never Stop Reading 2021
Fotogramme aus der Serie Avatar 2018. Avatar 4 und Avatar 1 (von links nach rechts)
Fotografien aus der Serie Topographies 2014/16, an der Wand rechts

View of the Never Stop Reading exhibition (2021):
(back wall, left to right) photograms Avatar 4 and Avatar 1 from the Avatar series (2018)
(wall right) photographs from the Topographies series (2014/2016)

BP: At the same time your corporeal landscapes have something monstrous, misshapen and strange about them. You'd perhaps hardly associate them with a human body if there weren't a glimpse of leg, arm or breasts here and there. The human bodies are hidden but at the same time uncannily present. They seem to simultaneously inflate and contort their patterned shrouds from within, as if trying to test their elastic scope. These forms are also shown very close up—they almost infringe on us. Moreover, there are no surroundings. In the past you included streets, nature, or houses in your enactments. Here your camera zooms in so close on the object that the space is essentially swallowed up. Can you say something about that? Also about the cloth and the wallpaper?

ER: The cloth-covered body becomes a landscape with elongations, protrusions, and hollows. However, it's not only the bodies that are wrapped in patterns, instead patterns also appear in the background, which increases the abstraction and artificiality. But the patterns don't just serve to inject distortions and deformities; at the same time they evoke associations with a particular era, the 60s and 70s, and perhaps a particular place. You can perceive a certain discomfort in the images that manifests itself in domestic settings—in clothes and wallpaper—that have to do with our homes, our family backgrounds. The narrow detail emphasis the feeling of constriction in the items of clothing, or to be more precise in the fabrics—the constrictions in what is intrinsic, but also in conventions and norms.

als ob sie deren Spielräume austesten wollten. Diese Gestalten sind auch von sehr nah gesehen, fast bedrängen sie uns. Sie haben zudem keinen Umraum. Früher hast du bei deinen Inszenierungen Strassen, Natur oder Häuser einbezogen, hier gehst du mit der Kamera so nahe an deinen Gegenstand heran, dass der Raum wie verschluckt ist. Kannst du dazu etwas sagen? Auch zu den Stoffen und Tapeten?
ER: Der im Stoff verhüllte Körper wird zur Landschaft mit Dehnungen, Ausbuchtungen und Vertiefungen. Und nicht nur die Körper sind in Muster verpackt, auch im Hintergrund tauchen Muster auf, wodurch die Abstraktion und die Künstlichkeit noch verstärkt werden. Die Muster dienen aber nicht nur dazu, Verzerrungen und Unförmiges ins Spiel zu bringen, sie rufen zugleich Assoziationen an eine bestimmte Zeit hervor, die 60er- und 70er-Jahre, vielleicht auch an einen bestimmten Ort. Man könnte in den Bildern ein gewisses Unwohlsein erkennen, das sich im Häuslichen manifestiert, in Kleidern und Tapeten, die mit unserem Zuhause, unserer Herkunft zu tun haben. Die engen Ausschnitte betonen das Eingeengt-Sein in den Kleidungstücken, konkret: in den Stoffen, im Eigentlichen aber in den Konventionen und Normen.

BP: Du arbeitest hier wieder zugleich von innen und von aussen an der Entstehung des Bildes. Von innen, indem du den Stoff wölbst und spannst, von aussen, indem du dich technischer Möglichkeiten bedienst, wie beispielweise der Unschärfe.
ER: Fotografie, das ist eigentlich ein eng gesteckter Rahmen. Es gibt Blende, Brennweite und die Belichtungszeit. Die Variablen sind endlich, zugleich ist vieles möglich. Indem man das Licht gestalterisch hinzunimmt, dehnen sich die Möglichkeiten. Und auch hier ist wieder das Zusammentreffen wichtig, das Zusammentreffen der Akteurin mit der «Auslöserin».

BP: Here you're working once again simultaneously from the inside and the outside in generating the picture. From the inside, in that you distend and stretch the cloth; from the outside, in that you exploit the technical possibilities, for instance blurring.
ER: Photography is in fact a rigid framework. There's the aperture, the focal distance, and the exposure time. The variables are finite, although at the same time there's a lot of scope in them. The potential increases by adding light as a design instrument. And then there's again the importance of the mutual encounter—the mutual encounter between the actor and the "shooter".

BP: In the Avatars you've elaborated other facets of self-representation.
ER: The Avatars emerged after I was invited to the second round of a grant exhibition by the Canton of Zurich. Whenever I'm scheduled to exhibit I always start getting very busy, because I always have the feeling that what I've got is not enough, I have to produce more. I took the fabrics from the Topographies along with me to the laboratory in order to keep on experimenting with how to blend with them. In that sense, that's why the Avatars are now photograms. I spread light-sensitive paper out across the floor and work with a flash lamp. This involves a multiple-exposure technique—of my body and then of the added fabrics. I tried a lot of things out, and it was this layering on top of each other that really caught my imagination. It was fascinating to discover the

BP: In den Avataren hast du weitere Facetten der Selbstdarstellung ausgearbeitet.
ER: Die Avatare sind entstanden, nachdem ich zur zweiten Runde der Stipendienausstellung des Kantons Zürich eingeladen worden war. Wenn ich ausstellen soll, entwickle ich jeweils eine grosse Betriebsamkeit, weil ich stets das Gefühl habe, es reiche noch nicht, ich müsse noch viel mehr produzieren. Ich habe die Stoffe der Topographies mit ins Labor genommen, um das Verschmelzen mit dem Stoff noch weiterzutreiben. Die Avatare sind nun wieder Fotogramme. Ich liege auf dem auf dem Boden ausgebreiteten lichtempfindlichen Papier und arbeite mit der Blitzlampe. Es handelt sich um Mehrfachbelichtungen – von meiner Silhouette und dann von den hinzugenommenen Stoffen. Ich habe Verschiedenes ausprobiert, und dieses Übereinanderlegen hat mich wirklich reingezogen. Es war faszinierend, zu entdecken, was visuell durch die Verschmelzung von Körper und Stoffen möglich wird. Das Röntgenartige, die Illusion vom Sichtbarwerden des Innenlebens; die Verschmelzungen gehen hier so weit, dass ein Mischwesen hervortritt.

BP: Die Avatare erscheinen wie Spukgestalten, wobei häufig die Hände stark hervortreten. Diese Wesen haben etwas sehr Bewegtes, sehr Aktives durch die stroboskopartige Belichtung. Kannst du noch etwas zum Titel sagen?
ER: Es dauert häufig recht lange, bis ich einen Titel habe. In der Regel entsteht er nachträglich. Die Bilder sind fertig, und dann muss alles nachwirken. Hier war klar, dass es sich um die Fortsetzung der Grundidee des Verhüllens handelte. Entstanden ist aber etwas ganz anderes als die Topographies. Deshalb sind das jetzt die Avatare. In der digitalen Welt lässt man sich von Avataren vertreten, sie

visual potential of coalescing body and cloth. The X-ray-like quality, the illusion of displaying the inner life—here the amalgamation goes so far that a hybrid being emerges.

BP: The Avatars have the appearance of ghostly figures, whereby there's often a strong emphasis on the hands. The stroboscope-like lighting gives these creatures a very animated, very active quality. Can you say something about the title?
ER: It often takes quite a long time until I find a title. Usually it comes afterwards. The pictures are finished, and then I have to let the effects linger. In this case it was clear that what it was was a continuation of a basic idea of shrouding. Despite this, what emerged was something completely different to the Topographies. That's why they're now Avatars. In the digital world, people can substitute themselves with avatars—they are alter egos. I find it amusing that such fashionable, modern figures can be created using such an outmoded, "primitive" medium.

BP: The word "avatar" derives from Sanskrit, where it means "descent." It describes the descent of a deity to the earthly sphere—an incarnation, a sort of turning into flesh. In the magic chamber of the photogram you catapult yourself out of the everyday world ruled by real bodies into a black-and-white immateriality and into the imponderable space beyond. You become a foreign, even slightly eerie, ghost-

sind ein Alter Ego. Es amüsiert mich, dass mit einem ganz unzeitgemässen, «primitiven» Medium so zeitgemässe, moderne Figuren entstanden sind.

BP: Das Wort Avatar leitet sich aus dem Sanskrit ab und bedeutet dort Abstieg. Es bezeichnet das Herabsteigen einer Gottheit in die irdischen Sphären, eine Inkarnation, eine Art Fleischwerdung. Deine Avatare vollziehen gleichsam die Gegenbewegung. In der Zauberkammer des Fotogramms katapultierst du dich aus der alltäglichen, von realen Körpern bestimmten Welt in die der schwarz-weissen Immaterialität und der jenseitigen, schwer fasslichen Räume. Du wirst zu einem fremden, durchaus ein wenig furchterregenden Geisterwesen. Welch eine ungewöhnliche Entwicklung: von den früheren, häufig trotzigen und abweisenden fotografischen Selbstdarstellungen in städtischen oder landschaftlichen Umgebungen bis zu diesen in einer Art Labor und in einem unberechenbaren Bildwerdungsprozess entstandenen Gestalten. Ausgehend von der Beschäftigung mit Rollenklischees und Körperbefragungen bist du zu einer gleichsam alchemistischen Selbst-Neuerschaffung vorgedrungen.

---

*1 Katalog zur Ausstellung Topographies, in der Galerie Edtion Z in Chur
Eliane Rutishauser, Edition Z Nr. 62/2022

ly being. What an unusual progression: from your earlier, often stubborn and stand-offish photographic self-representations in urban or rural surroundings to these figures born in an erratic process of the image-to-be in a sort of laboratory. Starting with a preoccupation with role clichés and interrogating the body, you've pushed on to a quasi-alchemistic self-recreation.

---

*1 *"Two Conversations between Eliane Rutishauser and Sabine von Fischer," in Galerie Edition Z, no. 62: Eliane Rutishauser (2022), catalogue of the Topographies exhibition in Chur, n.p.*

Impressum??? Spezieller Dank an die Kulturförderung des Kantons Graubünden © Eliane Rutishauser 08/2023

editionZ ru 62/2022
erri ndfsarudasf

