



Sabine Herzog Scraps

Christoph Merian Verlag

Sabine Hertig
scrap

4	Vorwort Foreword
	Hansmartin Siegrist
30	Weltenrisse – ein kinematografischer Parcours entlang der <i>scraps</i> von Sabine Hertig
32	Fissures Through Worlds – A Cinematic Route Through Sabine Hertig's <i>scraps</i>
	Michael Renner
56	Ungesehene Bilder – Imagination im Prozess von Sabine Hertigs Collagearbeiten
60	Unseen Images – Imagination in the Making of Sabine Hertig's Collages
	Christian Herren
	Isabel Zürcher
80	Landschaft ist Malerei ist Fotografie. Nähe und Distanz vor Sabine Hertigs bildmächtigen Kompositionen
84	Landscape is Painting is Photography. Distance and Proximity to Sabine Hertig's Visually Charged Compositions
	Barbara van der Meulen
108	Betrachtungen zu <i>Landscape 13, 14 und 15</i>
109	Observations on <i>Landscapes 13, 14 and 15</i>
128	Sabine Hertig im Gespräch mit Ines Goldbach
131	Sabine Hertig in Conversation with Ines Goldbach
160	Dank Acknowledgements
161	Impressum Imprint

Sabine Hertig
scrap

Ines Goldbach (Hg./ed.)
Christoph Merian Verlag

Eine Publikation zu den Arbeiten von Sabine Hertig macht zum jetzigen Zeitpunkt besonders Sinn. Seit mehr als zehn Jahren ist das vielschichtige Werk der Künstlerin gewachsen. Kontinuierlich wird das Medium der analogen Collage und der damit verbundene Umgang mit vorhandenen Bildern von ihr hinterfragt und zur Diskussion gestellt. Der beständige Diskurs mit dem eigenen Werk gab denn auch Anlass für die vorliegende Publikation. Aus unterschiedlichen Betrachtungswinkeln sollte das bis heute entstandene Œuvre von den Autorinnen und Autoren mit ihren jeweiligen fachlichen Hintergründen betrachtet und verhandelt werden. Entstanden sind Gespräche, Statements, Beschreibungen und literarische Texte.

Es ist der Offenheit der Künstlerin geschuldet, dieses Diskutieren, dieses Abwägen von Pro und Contra zu ihrem Werk zuzulassen und dabei auf eine Vielstimmigkeit einzugehen, die im direkten Nebeneinander mit den Arbeiten innerhalb der Publikation erfahren werden kann. Für den Leser respektive die Leserin ergibt sich dadurch eine nicht allzu oft eintretende Möglichkeit, einem Werk aus unterschiedlichen Perspektiven zu begegnen und sich auf den Fragekanon einzulassen. Nicht zu ersetzen allerdings sind dabei der unmittelbare Kontakt und die sich daraus ergebende Faszination mit dem Original, die von den geschaffenen Werken ausgeht. Auch hier ist es lohnend, die eigene Position vor den teils sehr grossformatigen analogen Collagen zu ändern und das Gesehene – mal aus der Nähe, dann wieder aus der Distanz – zu hinterfragen.

Ein Buchprojekt verlangt stets ein grosses Engagement von allen Beteiligten. Es ist allen voran der Künstlerin sowie den Autorinnen und Autoren sowie der Buchgestalterin Dorothea Weishaupt mit ihrem Team zu danken, dass diese Vielstimmigkeit und zugleich Vielschichtigkeit zu einem grossen Klang zusammenkommen. Namentlich danken die Künstlerin und ich Christian Herren, Michael Renner, Hansmartin Siegrist, Barbara van der Meulen, Isabel Zürcher sowie Dorothea Weishaupt zusammen mit Sheena Czorniczek und Sinja Steinhauser. Bereits das Buchcover hat den konstruktiven, die ganze Publikation bestimmenden Austausch zwischen Künstlerin und Buchgestalterin angeregt, im steten Austausch miteinander Text und Bild zusammenkommen zu lassen. Für das präzise Lektorat der deutschen Texte danken wir Ilka Backmeister-Collacott, für deren englische Übersetzung Aoife Rosenmeyer. Sarah Quigley danken wir für das englische Lektorat.

Für die stete Begleitung und Unterstützung der Publikation bedanken wir uns beim Christoph Merian Verlag. Herzlich soll an dieser Stelle auch den Geldgebern gedankt werden, ohne deren finanzielle Unterstützung die vorliegende Publikation nicht möglich gewesen wäre und die wir im Impressum – soweit gewünscht – namentlich aufgeführt haben.

Der Titel der Publikation *scrap* mag zunächst überraschen. Er erinnert an etwas Weggeworfenes, Ausgesondertes oder in Stücke Zerlegtes. «To scrap» wiederum kann auch gelesen werden als etwas, das man abschaffen möchte, mit allen Regeln und Gesetzen. Übertragen auf die ausschliesslich analog entstehenden Collagen von Sabine Hertig lesen sich

die Bildwelten als ein Werkzeug des anschaulichen Denkens über eine Welt, die selbst zur Informationsmontage beziehungsweise Ablage geworden ist.

Wie nun könnte man die Durchsicht dieses Buches beginnen? Soll man der Idee einer Collage folgen und mal hier, mal dort aufschlagen oder auch beginnen, die grossen, mehrteiligen Seiten aufzuklappen? Oder ist es ratsam, erst zu lesen und dann zu schauen? Eine der Besonderheiten einer Collage ist, dass etwas zusammenkommt, das man zunächst nicht als zugehörig empfunden hat – gerade im unvermuteten Nebeneinander können neue Sinnfälligkeiten und erstaunliche Bildfindungen entstehen. Am besten also lässt man sich auf alles auf einmal ein, liest, klappt ein und auf, faltet, legt weg, greift darauf zurück – und lässt sich davon überraschen, was eintreten mag.

Ines Goldbach

A publication about Sabine Hertig's work is particularly fitting at this moment in time. The artist's multifaceted practice has developed over more than ten years. She continually challenges the medium of analogue collage and the related question of how to engage with available images, making them a subject for our consideration. Her discursive approach to her own work was also a reason for this publication. In this book Hertig's oeuvre to date is observed and dealt with from a variety of viewpoints by several authors, each with his or her own specialist background. The results are conversations, statements, descriptions and literary texts.

The artist's openness has enabled this discussion, this weighing up of the pros and cons of her work which brought about a chorus of voices that can be heard at the same time as the works are viewed in the publication. Thus the reader has the rare opportunity of encountering the works from various perspectives and engaging with a range of questions. Nonetheless, there is no substitute for an immediate experience of the works Hertig has created, and the fascination with originality they communicate. It is always worth changing position in front of the analogue collages, some of which are very large in scale, to challenge what you see – from close up, or again from a distance.

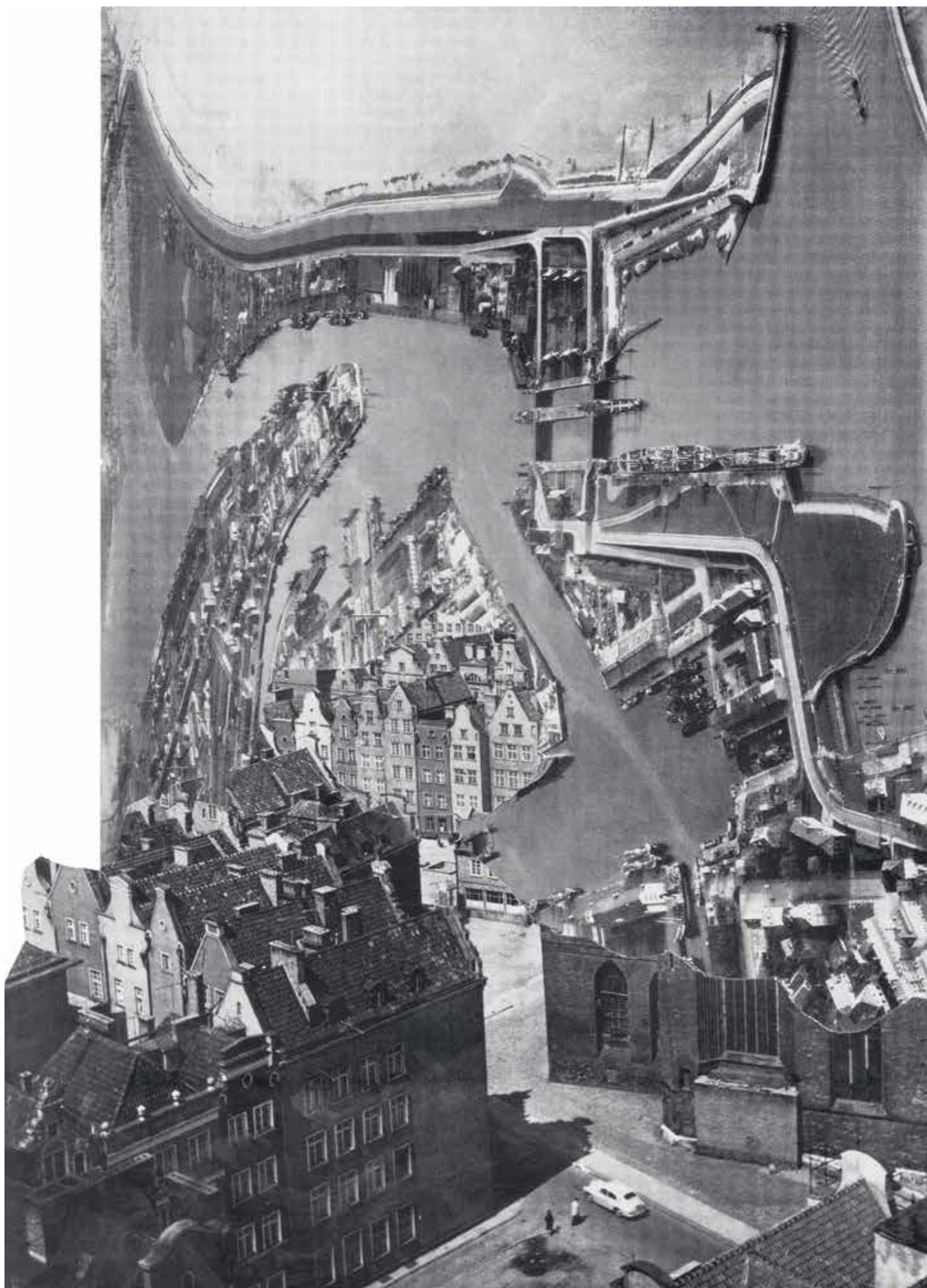
A book project always requires enormous engagement from everyone involved. The artist and the authors, as well as the book designer Dorothea Weishaupt and her team, should be credited, first and foremost, for the fact that such a multitude of voices and layers have come together with such resonance. Both the artist and I would like to thank Christian Herren, Michael Renner, Hansmartin Siegrist, Barbara van der Meulen and Isabel Zürcher, as well as Dorothea Weishaupt in collaboration with Sheena Czorniczek and Sinja Steinhauser. Designing the book cover stimulated the constructive exchange between artist and designer that has come to mark the whole publication, bringing together text and image in constant interchange. We would like to thank Ilka Backmeister-Collacott for the careful proofing of the German texts and Aoife Rosenmeyer for their translation into English. Thanks go to Sarah Quigley for copyediting the English texts.

We would like to thank all at Christoph Merian Verlag for their constant assistance and support of this publication. The financial supporters without whom this publication would not have been

possible are warmly thanked here, too; these are detailed by name – where desired – in the imprint. At first the publication's title, *scrap*, may be surprising. It reminds us of something discarded, rejected or broken off. On the other hand, 'to scrap' can also be read as something that you want to do away with: perhaps with rules and laws. Applied to Sabine Hertig's collages, which are created by analogue means alone, the imagery can be interpreted as a means of thinking clearly about a world which has itself become an assemblage – or even repository – of information.

How might you start to peruse this book? Should you follow the idea of collage, flipping it open here and there, or beginning equally to unfurl the large, multi-fold pages? Or is it advisable to read first and then look? It is one of the particularities of a collage that things come together which at first feel as if they do not correspond – from unexpected conjunctions, new significance and astonishing new images can emerge. So the best thing to do is everything at once: read, fold and unfold, tuck and tidy away, then look back again – and allow yourself to be surprised at what may occur.

Ines Goldbach



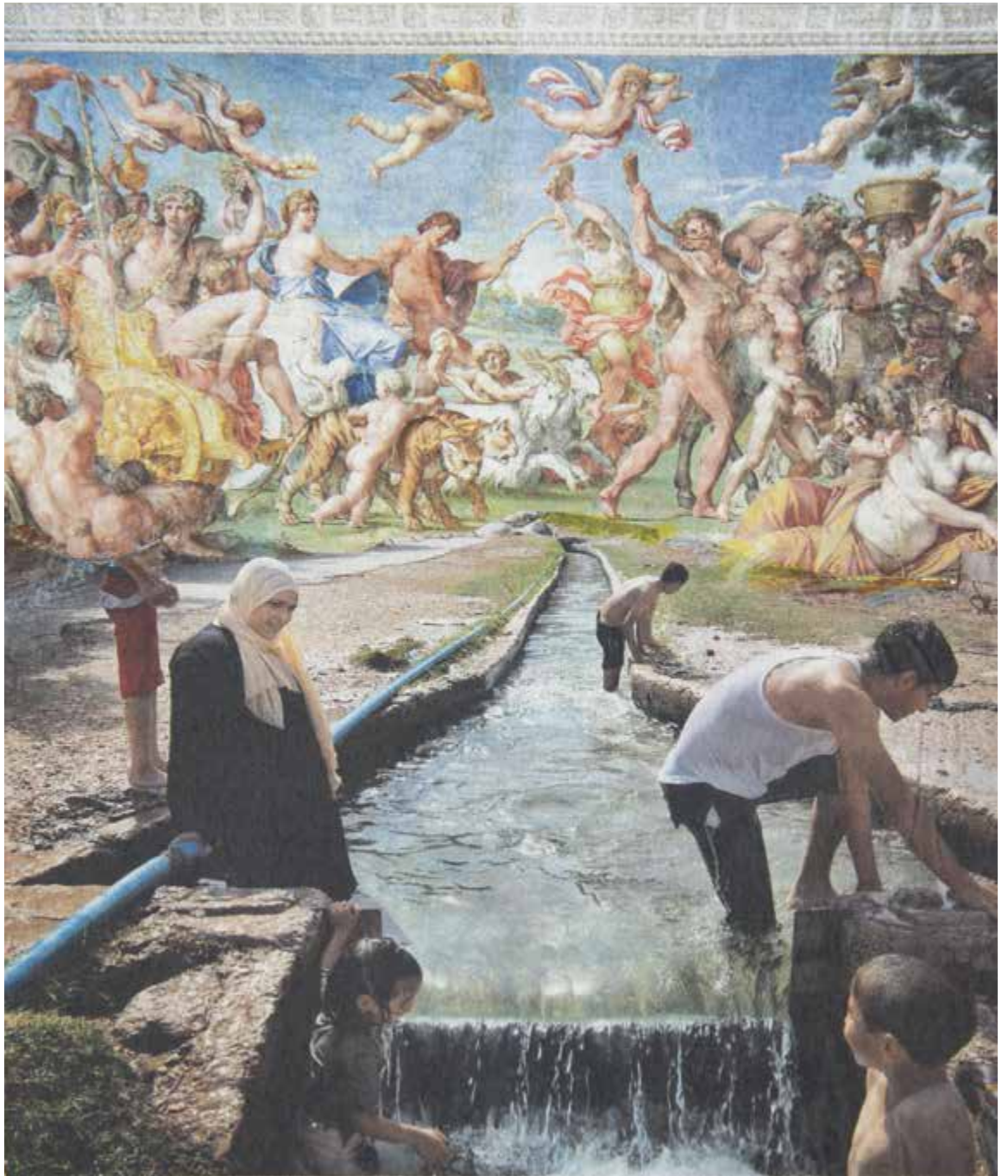
Untitled, 2013
analogue collage on paper
28 × 20.5 cm



Untitled, 2013
analogue collage on paper
21×19.5 cm



Untitled, 2011
analogue collage on paper
17.5 × 15.5 cm



Untitled, 2011
analogue collage on paper
18 × 15 cm



Untitled, 2014
analogue collage on paper
36.5×23.5 cm



Untitled, 2015
analogue collage on wood
45.5 × 62.5 cm

Weltenrisse – ein kinematografischer Parcours entlang von Sabine Hertigs *scraps*

«Ce n'est pas la colle qui fait le collage», hielt der Surrealist Max Ernst als sein eigener Theoretiker fest. Aber was, wenn nicht der namengebende Leim, macht denn die Collage aus, diese moderne Schlüssel-Kunsttechnik par excellence, mit ihren multimedialen Reizen, ihrem Transformationsvermögen, ihrem subversiven Willen zur Ver(un)edlung ihrer Stoffe? Woher rührt die Bedeutungsmacht eines aus Fragmenten collagierten Ganzen, egal ob es sich dabei um Ernsts tüftelnde Sinnkonstruktionen oder um die «automatische» Bedeutsamkeit zeretzter Plakatwände der Situationisten handelt? Neue Antworten auf diese alten Fragen gibt Sabine Hertig: Sie nötigt uns, wie zu zeigen sein wird, zu riskanten Bildbefragungen – denn ihre Zumutungen können sich leicht zur Befragung unserer (Selbst-)Wahrnehmung weiten. Die zweite Nötigung ist eine körperliche, denn Hertigs Kunst ringt dem Betrachter einen Vor-und-rückwärts-Dauertanz ab – jenseits der schicklichen Grenzen musealen Kunstgenusses.

Denn die Collage ist die Hochkunst der Artefakte und der Bildgrenzen. Ihr buchstäblicher Witz liegt im Spiel mit den Grenzen der Sichtbarkeit und der Sichtbarkeit der Grenzen: Wer heute am Computer die Bildkanten der konstituierenden Fragmente wegretrüschert, löst damit prinzipiell die Collage selbst auf – genauso wie das Morphing die Macht der filmischen Montage beschneidet. Hertig entzieht sich dem Trug digitaler Verlockungen, um dennoch die analogen Möglichkeiten zur Grenzauflösung ihrer Bildfetzen weit über das auszureizen, was in der Collagekunst bis anhin üblich war: Sie zerschnipselt ihr Ausgangsmaterial nämlich nicht entlang der verbleibenden Konturen der Figuren- oder Bedeutungsfragmente, sondern so, dass sich die Kanten hinter den behaupteten Licht- und Schattenflächen der konstruierten Szenerie – zumindest aus der Distanz – verbergen. Doch davon später. Diese Bedeutungsrudimente sind ein wesentlicher Unterschied zum Mosaikstein, zur pointillistischen *touche de couleur*, aber auch zu Rasterpunkt und Pixel. Denn die allermeisten von Hertigs *scraps* tragen, aller Zerlegung zum Trotz, noch immer Reste von eigenständiger Bedeutsamkeit in sich. Und diese Sinnkrumen sind es, die sich im neuen Kontext der Collage unterschichten, überlagern und weiter zerreiben, indessen ohne sich zum Zeichenbrei zu homogenisieren. In dieser Hinsicht wäre es in Zeiten fortschreitender Digitalisierung interessant, die spezifischen künstlerischen Artikulationsebenen der kleinsten Konstituenten aller Collage-varianten Kunstformen mitsamt der Materialität und Gestaltbarkeit ihrer minimalen Artefakte einer medien(handwerks)geschichtlichen Studie zu unterziehen: Wie fügen sich «unreine» Einzelteile mit all

ihren Bearbeitungsspuren zur Vision einer «cleanen» Ganzheitlichkeit? Auf welcher Ebene ereignet sich das semantische Wunder des antiken Mosaiksteins, des Kolophonium-Staubkorns von Goyas Aquatintas, von Seurats pointillistischem Tupfer, Warhols Raster, Pippilottis Pixel-Porno-Printouts und von Richters sakralen, doch rein aleatorisch verteilten Farbglass-Rechtecken im Kölner Dom – oder eben: von Hertigs *scraps*?

War der Erfinder des Mosaiks ein Psychotiker am Kieselstrand? Kann Chaos gestaltungsfähig werden – durch Kunst oder durch selektive Wahrnehmung? Wenn ja: Taugen dann Hertigs Bilder als Rorschach-Test? Birgt damit diese so fundamental analoge Kunst auch digitales Potenzial? Schliesslich hat ja erst das Erlernen von *Pattern Recognition* den Computer wirklich schlau gemacht, denn zuvor mussten die Kybernetiker, Neuroinformatiker und IT-Nerds ihrerseits die grosse analoge Denke von Aristoteles bis zur Gestalttheorie verinnerlichen. Unbesehen von solcherlei strukturalistischer Spekulation über Morpheme, Bedeutungsmoleküle und vor- oder nachgeschaltete Systeme von Ordnung und Wahn: Collagen frottieren grundsätzlich – neben ihrem brachial bearbeiteten Material – zugleich auch Auge und Hirn des Betrachters. Die Collage flottiert damit souverän zwischen grober Analyse und subtiler Synthese, genauer: zwischen den Behauptungen von Un- und -Sinn, namentlich in unseren Kategorien von Wahrnehmung und Wertung. Auch diesbezüglich betritt Hertig mit ihren – komplexen! – Bildraum schaffenden Collagen Neuland. Dies dank ihrer Begabung, im Detail des flachen Fetzens das neue Ensemble räumlich mitzudenken und umgekehrt in der zu konstruierenden Totale den alten Kontext ihres *scraps* dennoch im Auge zu behalten – aus zerfledderten Kunstmagazinen, geschnetzten Kochbüchern oder dem Bildertreibgut aus dem Internet.

Entsprechend gewaltig sind die sich bildenden Ikonografiesubstrate. Biomasse und Gestein vermengen sich: Vulkanisches und Diluviales verschmelzen und verschlemmen in einer neuen Ursuppe, in der – nach den Rezepten von Bataille und Buñuel – wohl bald schon Fett und Augen der Betrachter brodeln. Es herrscht der gesprengte Massstab, Mikro- und Makrokosmos entziehen sich ihrer alten Symmetrie. Doch wie uns das Blockbuster-Kino mit seinen Clip-Kaskaden, Non-plus-ultra-Spiralen und Fortissimo-Monotonien gelehrt hat: Über-Welt-Bilder aus Wahrnehmungsfetzen haben immer auch das Zeug zur Überwältigung: Alles steckt drin und – wie versteckt, verloren und verkannt es auch sein mag – schreit gleich wieder heraus. Wer so viel Ausriss grandios inszeniert, wird sich längerfristig vom Leinwandrahmen nicht mehr zähmen lassen. Doch was folgt dann? Die Performance, die Installation, das Panorama mit Sensurround? Erneut stellt sich also die medienästhetisch so zentrale Frage von absoluter und relativer Grösse, also von Nähe, Distanz und Betrachterperspektive. Aus solchen Überlegungen lässt sich sogar ein Argument für Hertigs umstrittene Expeditionen in die Grossflächigkeit gewinnen. Es ist bekannt, dass die Panoramamaler des 19. Jahrhunderts zum einen mit Gitterprojektion,

zum anderen aber auch mit Streulinsen und langstieligen Pinseln arbeiteten. Weniger bekannt ist die prima vista erstaunliche Tatsache, dass die Schweizer Rundbildmeister wie Marquard Woher oder Anton Winterlin zunächst auf Kleinstformate spezialisiert waren. Édouard Castres, der Schöpfer des Luzerner Bourbaki-Panoramas, hatte sogar als Emaill- und Medaillonmaler debütiert. Dies ist kein Widerspruch, sondern vielmehr die Bestätigung der gängigen These, dass das Panorama eine Vorgängerkunst des Kinos sei, der Leitkunst für die souveräne Vereinbarkeit von Nähe und Distanz, von Detailaufnahme und Totale schlechthin. Dass sich heute diese gleitende Massstäblichkeit von der grossen Kinoleinwand in die Kleinmonitore von Handys und iPads übertragen hat, entspricht zwar einem Treppenwitz der Filmgeschichte. Für Sabine Hertigs Arbeit vor der Leinwand wurde aber jenes Gerät, das die Vieldeutigkeit von «pad» («Zeichenblock», «Polster» und «Abschussrampe») lautsprachlich um jene von «Ich» und «Auge» vergrössert, zum Findemittel komplementärer Nähe beziehungsweise Distanz: Als Kamera dokumentiert das iPad jene Arbeitsfortschritte, die es umgehend als Wiedergabegerät in Detail oder Totale zeigen kann. Wo selbst das begabteste innere Auge angesichts der Grossflächigkeit an seine Grenzen stösst, verhilft diese elektronische Strukturfindungspalette zu grösstmöglicher Präzision – in der viel zitierten Tradition medialer «extension of (wo)man».

Doch wie präsentiert sich diese kreative Dynamik von Detailsicht und Weitblick im Auge des Betrachters? Wer sich vor Sabine Hertigs monumentale Klebemalerei-Panneaux stellt, taucht nämlich, mit zunehmendem Abstand, in drei unterschiedliche Bildräume ein, die sich alsbald zum impliziten Vorder-, Mittel- und Hintergrund spiegeln: Wir bewegen uns von einem Vexier- in ein Magic-Eye-3D-Bild und schliesslich in ein abstrakt gezähmtes Wimmelbild voller Anmutungen von heroischen Strudel- oder Höhlenlandschaften – mitsamt den besagten Überwältigungszumutungen. Hier stellt sich natürlich erneut die Frage nach den kritischen Grenzen der Grossmassstäblichkeit von Hertigs Gestaltungstechnik. Anders gesagt: Hertigs eigenwillige Aus-Schnitte funktionieren in ihrem montierten Ensemble hervorragend, gerade weil sich dieses von Nahem so radikal anders präsentiert als aus mittlerer oder grosser Betrachterdistanz. Dies erinnert an die hinsichtlich Sinnstiftung ineinandergeschichteten Ausschnitte einer filmischen Einstellungsabfolge: Detail-, Halbnahe- und Totalaufnahmen leisten ja alle einen nicht minder spezifischen Beitrag zur Bildung von Symbolen, Kompositionsschemata und erzählerischer Übersicht. Unsere unwillkürlichen Vor- und Rückwärtsbewegungen vor Hertigs Leinwänden scheinen denn auch mit der psychischen Mobilität des Kinopublikums zu korrespondieren, wenn sich auf der Filmleinwand die Kategorien «Nähe» und «Grösse» so mühelos vertauschen wie die fotografisch-materiellen Substrate des Films mit dem rein Imaginären der Kinoprojektionen.

Zum kritischen Abstand des Betrachters kommt das Abstreichen des Materials im Kleinen: Hertigs Bilder sind nämlich ausgesprochen haptisch. Sie verleiten selbst die ältere, im Umgang mit Kunst und Technik zum «Hands off!» konditionierte Generation

zur ruinösen, doch sinnlichen Tätigkeit des Betatschens. Denn diese Bilder sind «dicker», vielschichtiger und in ihrem Transgressionsanspruch noch weitergehend als die materiell demütigen Collagen aus Knochenleim, Fischkleister und billigem Tageszeitungspapier. Es sind Appropriationen aus edlem Kunstdruckpapier, erschnipselt aus Bildbänden und dem Ausbund an Schweizer Kultiviertheit, dem Bildmagazin *Du*, dessen gehortete Jahrgänge die bildungsbürgerliche Wohnwand zur Ikonostase erhoben. Solches Sezieren von ständisch-generationalen Sammlergut hat einen erfrischend subversiven Zug, zumal sich, wie gesagt, der distanzlose Betrachter Hertigs unfreiwilliger Einladung nur schlecht entziehen kann, auf diesem blossgelegten Bildungsgut «herumzuknübeln», wie es auf Schweizerdeutsch so schön heisst. Zugleich erzeugt die minimale Dreidimensionalität der verklebten Bildoberfläche subtile, zumindest unterschwellig wahrnehmbare Licht- und Schatteneffekte, wie sie neuerdings von den digital unterstützten Bildwissenschaften bei Mosaiken und Bildern mit dickem Farbauftrag ergründet werden.

Die beschränkte Auflösbarkeit von Hertigs bildschaffenden Fragmenten orchestriert quasi im Glissando, also im gleitenden Abstand, die Betrachtereffekte zwischen leiser Dur-Harmonie und Fortissimo-Kakophonien in Moll. So rufen die stets klaren Bildkompositionen im aus sicherer Distanz Betrachtenden weder den Horror Vacui noch die Verstümmelungsängste hervor, die sich beim Annähern an die überkrustete Leinwand umso bedrängender einschleichen. Vielleicht ist es deshalb nicht nur das interessierte Wohlgefallen an Hertigs stupendem Fügungshandwerk, sondern die Angstlust des Psychothrillerpublikums, die den Ausstellungsbesucher aus der Komfortzone in diesen Ma(h)Istrom hineinziehen und wieder abstossen lässt. Die schwarze Romantik eines Poe und die morbide eines Géricault verwirbeln sich mit den Manierismen von Romanos stürzenden Titanen, Piranesi's *Carceri* und Dorés *Inferno*, aber auch mit Walls *Destroyed Room*, einer fotografischen Paraphrase von Delacroix' Slasher-Bild *La mort de Sardanapale*. Vielleicht liegt dieses moralische Schillern auch an den harten Kontrasten des diesbezüglich meist unschuldigen Ausgangsmaterials. Schon in den viktorianischen Scrapbooks steckt nämlich oft mehr als im heimisch-familiären Album: Viele Scrapbooks bergen auch Heimliches, ja Unheimliches – man denke nur an David Finchers *Se7en*. Der Vorspann dieses Horrorthrillers blättert im Einklebebuch eines perversen Sammlers, das sich als Jagdrodel, reueloses Testament und apokalyptischer Bauplan versteht.

Nicht trotz, sondern wegen ihrer Ambivalenz von schwarzer Nostalgie und Ganzheitsutopie: Hertigs Traumstoff-Ausrisse und Welt-Ausschnitte vollbringen einen erstaunlichen Spagat über die Abgründe von Gefälligkeit und Transgression. Der Riss, der durch alle Welten geht, scheint immer wieder zu vernarben. Wenn *scrap*s eine Moral hat, dann gewiss diese. Es ist also tatsächlich nicht der unsichtbare Leim, der die Collage so abgründig-sinnfällig macht bei ihrer kunstvollen Herstellung von Ähnlichkeit und Kontrast, sondern die Kollision ihrer Elemente entlang mehr oder weniger trennscharfer, doch letztlich sichtbarer Grenzlinien. Und dies ist, man kann es

nicht genug betonen, auch das zugleich trennende wie verbindende Element mit und in der filmischen Montage. Ihr grosser Praktiker-Theoretiker Eisenstein hat den sinnstiftenden Filmschnitt als dynamisches Mit- und Gegeneinander von Attraktion und Abstossung, von Spaltung und Verschmelzung, von Ein- und Ausschluss begriffen: So ist es auch nicht der Kitt, der die Macht der Filmmontage erklärt, sondern die – in sich unsichtbare und zeitlose – Berührung von zwei miteinander verklebten, doch niemals fugenlosen Filmstücken, sofern sie sorgfältig ausgewählt und kombiniert wurden. Dass diese künstlerische Sorgfalt sich mitnichten nur aus dem künstlerischen Bewusstsein zu speisen hat, verstand sich beim – an Freud geschulten – Eisenstein von selbst. Rücksicht auf Darstellbarkeit, Verdichtung und Verschiebung, diese drei Bedeutungsoperationen der Traumarbeit, sind aber auch auf die Collage übertragbar. So kann sich *scrap* zur Vision fügen – wie Tagesreste zu Träumen.

Hansmartin Siegrist

Fissures Through Worlds – A Cinematic Route
Through Sabine Hertig's *scraps*

“Ce n'est pas la colle qui fait le collage”, maintained the Surrealist Max Ernst, theorist of his own work. But what defines collage if not the glue (*colle*) that gives it its name? Collage is a modern art technique par excellence with multimedia appeal, transformative potential and a subversive wish to sublimate – or befoul – its material. Wherein lies the power of meaning in a whole collaged from fragments, whether that whole is one of Ernst's meticulous meaning constructions or the “automatic” significance Situationists found in walls of ripped posters? Sabine Hertig offers new answers to these old questions: she forces us into parlous pictorial questioning – for her impertinences may easily extend to questioning our perceptions (of ourselves). The second coercion is physical, because Hertig's art forces the viewer into a continual back-and-forth dance – beyond the decorous limits of institutional art appreciation.

Collage is the high art of artefacts and image borders, after all. Its literal gag lies in playing with the limits of visibility and the visibility of limits: whoever sits today at a computer and airbrushes out the edges of constituent image fragments is effectively dismantling the very idea of collage – just like morphing limits the power of filmic montage. Hertig avoids the deceit of digital seduction, nonetheless, in order to exhaust the analogue

possibilities of blurring the edges of her image scraps, taking it much further than has been customary in collage art. In fact, she does not dissect her source material using the remaining contours of fragmented figures and signs, but rather in such a way that the edges are hidden within the planes of light and shadow suggested by her constructed scenery – at least from a distance.

These vestiges of meaning are in marked contrast to mosaic pieces and to the Pointillist *touche de couleur*, but equally to matrix dots and pixels. Because the vast majority of Hertig's *scrap*, despite all the ripping, still carries remainders of inherent independent meaning. And these crumbs of sense are what create substrata, which overlap and rub up against each other in the new context of the collage, without homogenising into a semantic porridge. In times of ever-increasing digitalisation, it would therefore be interesting to make the specific artistic levels of articulation of the smallest constituent parts of all collage-related art forms, including the materiality and formability of their minimal artefacts, the subject of a media-historic (and craft-historic) study. How, for example, do ‘dirty’ individual elements, with all their traces of being worked on, submit to the vision of a “clean” entirety? On what level does the semantic wonder of antique mosaic stones occur, or where does it occur in the grains of colophony dust on Goya's aquatints, in Seurat's Pointillistic dabbing, in Warhol's grid, in Pipilotti's Pixel-Porno-Printouts and in Richter's sacral, yet contingently arranged stained-glass squares in Cologne Cathedral – or, even, in Hertig's *scrap*?

Was the inventor of the mosaic a psychotic on a pebble beach? Can chaos be made malleable – either through art or selective perception? And if so, do Hertig's images make suitable Rorschach tests? Does this fundamentally analogue art thus hide digital potential? Ultimately computers only became really smart once they learnt pattern recognition because, prior to that, cyberneticists, neuro-information scientists and IT nerds had had to internalise the mass of analogue thinking from Aristotle up to Gestalt Theory. Shielded from this kind of structuralist speculation, like that about morphemes, molecules of meaning, and up- and downstream systems of order and illusion, collages fundamentally rub the viewer's eye and brain – as well as their so roughly worked material. So the collage confidently floats between coarse analysis and subtle synthesis, or, more precisely, between claims of nonsense and sense, especially in our categories of perception and evaluation. In this regard, too, Hertig strikes out on a new path, creating pictorial spaces with her – complex! – collages. She does this thanks to her skill in conceiving of a new spatial ensemble from the details of the clipped surfaces and, conversely, in not losing sight, within the totality being constructed of the previous context, of her scraps: from shredded art magazines, minced cook books or from the Internet's image flotsam.

The substrate of iconography that amasses is suitably powerful. Biomass and stone accumulate: the volcanic and diluvial coalesce and emulsify into a new primordial soup in which – as per Bataille's and Buñuel's recipes – grease and the viewer's eyes soon simmer. Scale has been blown apart; the micro- and macrocosm elude their old symmetry. Yet, as blockbuster cinema with its torrent of clips, *non plus ultra* spiralling and monotonous *fortissimo* has taught us, even pretentious images made from shreds of sense always have the capacity to overwhelm: everything is in there and – no matter how hidden, lost or unrecognisable it may be – screams out again directly. Whoever majestically orchestrates this tearing, will, over time, no longer be tamed by the frame of the projection screen. But what comes next, then? Performance, installation or Panorama with Sensurround? Questions which are so central to media aesthetics become relevant once again: questions about absolute and relative size, about proximity, distance and the viewer's perspective. These considerations lead to one argument for Hertig's controversial foray into large scale work. It is known that the panorama painters of the nineteenth century worked with matrix projection, on one hand, but also with diffusion lenses and long-stemmed brushes on the other. Less well known is the – at first glance astonishing – fact that the Swiss masters of circular painting, such as Marquard Wocher and Anton Winterlin, were, to begin with, specialists in the smallest formats. Indeed Édouard Castres, creator of the Bourbaki Panorama in Lucerne, made his debut painting miniatures and lockets. There is no contradiction in this, but instead confirmation of the accepted thesis that panoramas were a precursor to cinema – clearly the leading art when it comes to the poised reconciliation of proximity and distance, detailed views and totality. It is film history's belated riposte that this sliding scale has transferred from the large cinema screen onto the small screens of smart phones and iPads. But with Sabine Hertig's work any device that expands the multiple connotations of 'pad' (notepad, padding and launch pad, for example) to include that of 'I' and 'eye' becomes a tool with which to discover complementary closeness, as well as distance, in front of the canvas. As a camera, the iPad documents each progression of the work, being immediately able to reproduce a detail or the whole. Where even the most capable inner eye encounters its limits when faced with the enormous scale, this electronic means of locating structure enables the greatest possible precision – in the oft-cited medial 'extension of (wo)man'.

Yet how is this creative dynamic of close-up and broad perspective seen in the viewer's eye? Anyone who positions themselves in front of Sabine Hertig's monumental glue-painting posters dives, in fact, into three different pictorial spaces that are soon reflected as implicit fore-, middle- and background: we move in front of a picture puzzle, then a Magic Eye 3-D image and, finally, into a complex, broad abstract scenario with impressions of heroic

maelstrom scenes and cave landscapes – including also the impertinence mentioned of overpowering the viewer. Naturally the question arises once again: where do the critical limits of Hertig's drawing technique lie, on this grand scale? Put another way, her wilful cut-outs function brilliantly as an arranged ensemble for the very fact that they appear so radically different seen close up as opposed to being viewed from the middle distance or at an even greater remove. This is reminiscent of how significance is generated from the interlayered clips of a filmic shot sequence: close-ups, medium and long shots all play equally specific parts in the creation of symbols, compositional schemes and a narrative overview. Our involuntary movements back and forth in front of Hertig's canvases, then, also seem to correspond with the mental agility of a cinema audience, given that the categories 'close' and 'size' are interchanged so effortlessly, just like the material photographic substrate of the film interchanges with the purely imaginary stuff of a cinema projection.

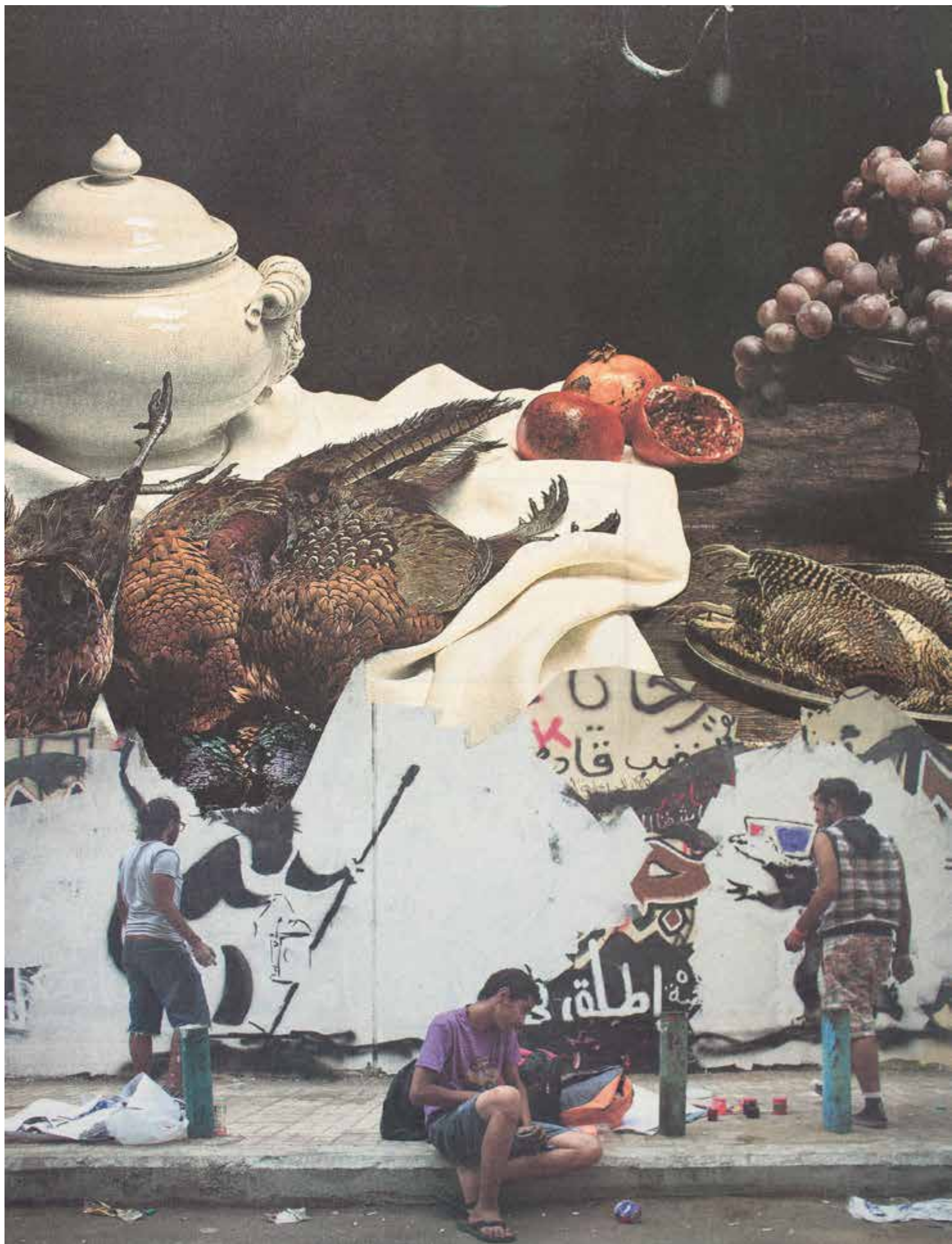
The viewer's critical distance encounters how the material stands proud as small discrete parts. Hertig's images are, in fact, acutely haptic. They inveigle even the older generation, one conditioned into a "hands off!" approach when dealing with art and technology, into a ruinous but sensual act of touching. For these images are 'thicker', more multi-layered and pushing further in their transgressive claim than collages made with bone glue, paste and cheap newsprint. These are appropriations of luxurious art publications, clipped out of coffee-table books and the paragon of Swiss cultivation: the illustrated *Du*, hoarded volumes of which once made iconostases of the bookshelves in educated middle-class homes. This dissection of a collectable asset relating to a particular generation and class has a refreshingly subversive trait, especially when, as described, captive viewers can only with great difficulty escape Hertig's invitation to 'get to grips' with the cultural heritage laid bare before them. At the same time the minimal three-dimensionality of the glued image surface generates subtle, or at least subliminally perceptible, effects of light and shadow, as scholars of visual culture have recently been sounding out with digital tools in the context of mosaics and pictures with thickly applied paint. That Hertig's image-generating fragments can only dissolve to a limited extent orchestrates – as if in glissando, down a sliding scale – effects for the viewer that range from faint major harmonies to fortissimo minor cacophony. In this manner the reliably clear image compositions produce neither horror vacui nor a fear of chaos in the viewer when positioned at a safe distance, but then creep in all the more pressingly when the viewer approaches the encrusted canvas. So maybe it is not just interested pleasure in Hertig's stupendous compositional skill, but a horror fan's desire for fear that allows the exhibition visitor to be drawn out of their comfort zone into this maelstrom, only to be spat out again once more. The dark romanticism of a Poe and

the morbid one of a Géricault swirl around with the mannerisms of Romano's tumbling Titans, Piranesi's *Carceri* and Doré's *Inferno*, but also with Wall's *Destroyed Room*, a photographic paraphrase of Delacroix's slasher picture *La mort de Sardanapale*.

Perhaps this moralistic ambiguity lies equally in the stark contrast with what are, in this regard, innocent raw materials. In fact, in Victorian scrapbooks there was already more than in a family album: many scrapbooks house the covert, even the uncanny – just think of David Fincher's *Se7en*. As the opening credits of this horror thriller roll, we page through the scrapbook of a perverse collector, to be read as a hunter's register, unrepentant testament and apocalyptic design.

Not despite of but rather because of their ambivalence regarding dark nostalgia and utopian wholeness, Hertig's dream-stuff tearings and world cut-outs achieve an astonishing balancing act above the pitfalls of the appealing and the transgressive. The rip that travels through every world always seems to cicatrise. If there is a moral in *scrap*, than this must be it. For in fact it is not the invisible glue that makes the collage so fathomlessly obvious in Hertig's artful production of similarity and contrast, but instead the collision of the elements along more or less divisible, but ultimately

visible, borders. And this is – it cannot be repeated often enough – the element that at once divides and unites in filmic montage. The great practitioner and theorist of film Sergei Eisenstein grasped that the meaningful cinematic cut was a dynamic connection and conflict of attraction and repulsion, division and fusion, inclusion and rejection. So it is also not the splicing cement that explains the power of montage in film, but instead the intrinsically invisible and immediate contact between two parts of film that are joined to each other – but never seamlessly, if these have been carefully selected and combined. Eisenstein – schooled in Freud – knew himself that this artistic concern could by no means be fed by the artistic consciousness alone. But considerations about figurability, condensation and displacement – the three phases of dream work – can be carried over into collage too. Thus *scrap* can form a vision – just as the day's residues become dreams.



Untitled, 2013
analogue collage on paper
29 × 22 cm



Landscape 12, 2015/16
analogue collage on canvas
160 × 240 cm











Untitled, 2016
analogue collage on wood
50 × 61 cm