

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 46: Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto

Artikel: Richard Artschwager : authentische Wiedergaben echter Imitationen = authentic imitations of genuine replicas

Autor: Forster, Kurt W. / Britt, David

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679844>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

AUTHENTISCHE WIEDERGABEN ECHTER IMITATIONEN¹⁾

KURT W. FORSTER

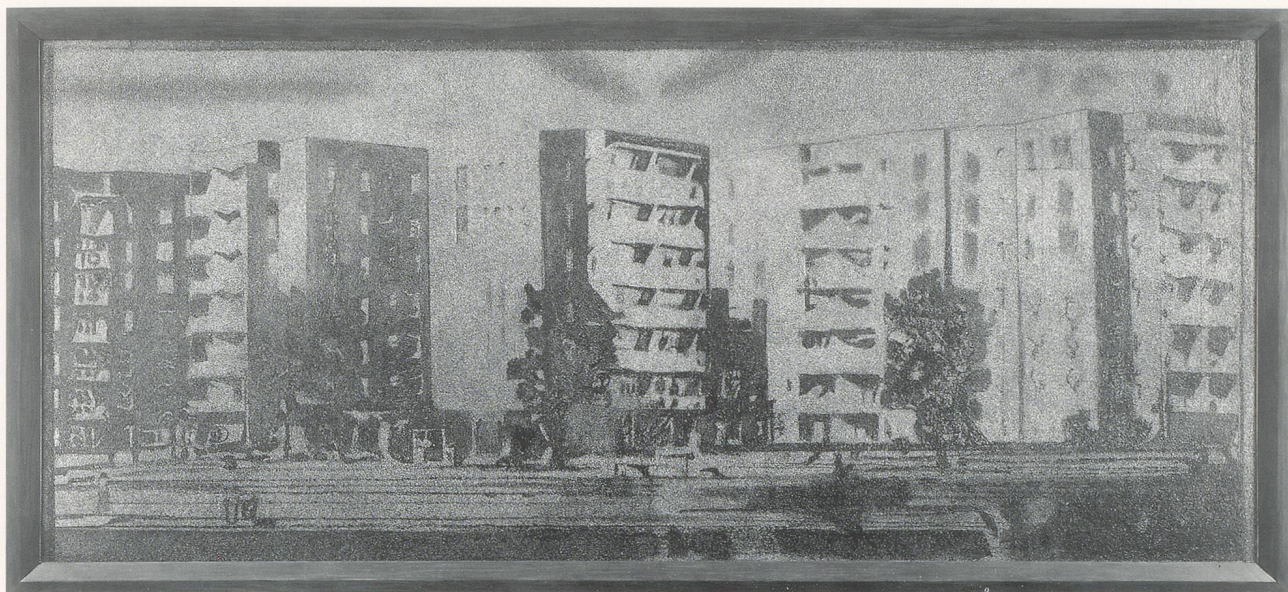
Wir sind umgeben von Gegenständen, die uns nur selten als reine Volumen, meist aber in Form farbiger und texturierter Oberflächen begegnen. Kaum ein Objekt des täglichen Gebrauchs, das nicht unseren Tastsinn und unsere Augen ansprache. Wo es zu wählen gibt, stehen – neben Grösse, Preis und Wirkung – meist Farben und Texturen zur Verfügung. Handelt es sich um Apparate, vom Plätteisen bis zum Auto, bleibt ihr Funktionieren den Augen verborgen, während ihre Erscheinung in vielfältigen Variationen das Verlangen schürt.

Farben und Texturen unserer gegenständlichen Umgebung haben längst ein Eigenleben angenommen. Sie kehren auf den verschiedensten Objekten wieder und können wie Etiketten etwas bezeichnen, das gar nicht vorhanden ist. Auf der Plastikverschaltung eines elektrischen Büchsenöffners, dessen

Form Metall suggeriert, haftet ein Streifen Holzmaserung, wahrscheinlich um das fremde Stück besser in die Nachbarschaft von Schneidebrettchen und geflochtenen Fruchtkörben zu fügen. Man kennt die Wurzelmaserung auf den Konsolen teurer englischer Automobile, deren Lederbezug sich auch geruchlich mit dem Pfeifenrauch des Fahrers und einem Klümpchen Moorboden an seinen rahmengenähten Schuhen zur perfekten Illusion der Landpartie in Tweeds verbindet. Als blosser Plastikstreifen klebt dann die Erinnerung an die Möblierung der Nobelkarosse auf der voll entsorgungsfähigen Kunststoffverkleidung des Kleinwagens.

Dieses Beispiel illustriert nicht nur das Schicksal aller Statussymbole, sondern auch unseren Appetit auf Farb- und Berührungsflächen. Sie gehören inzwischen so vollständig zum Charakter industrieller Produkte, dass Textur und Farbton selber kaum mehr als Pfande natürlicher Materialien, sondern eben gerade als industrielle Reproduktionen ihrer Texturen erscheinen. Ihre Wirkung ist ebenso berechnet wie die Verwendung irgendeines anderen Bestandteils, ja über die Jahrzehnte sind die Repro-

KURT W. FORSTER ist Professor für Kunst- und Architekturgeschichte am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (GTA) der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) Hönggerberg in Zürich. Er war der erste Direktor des Getty Center for the History of Art and the Humanities.



RICHARD ARTSCHWAGER, LEFRAK CITY, 1962, acrylic on Celotex, Formica frame, 44½ x 97½" /

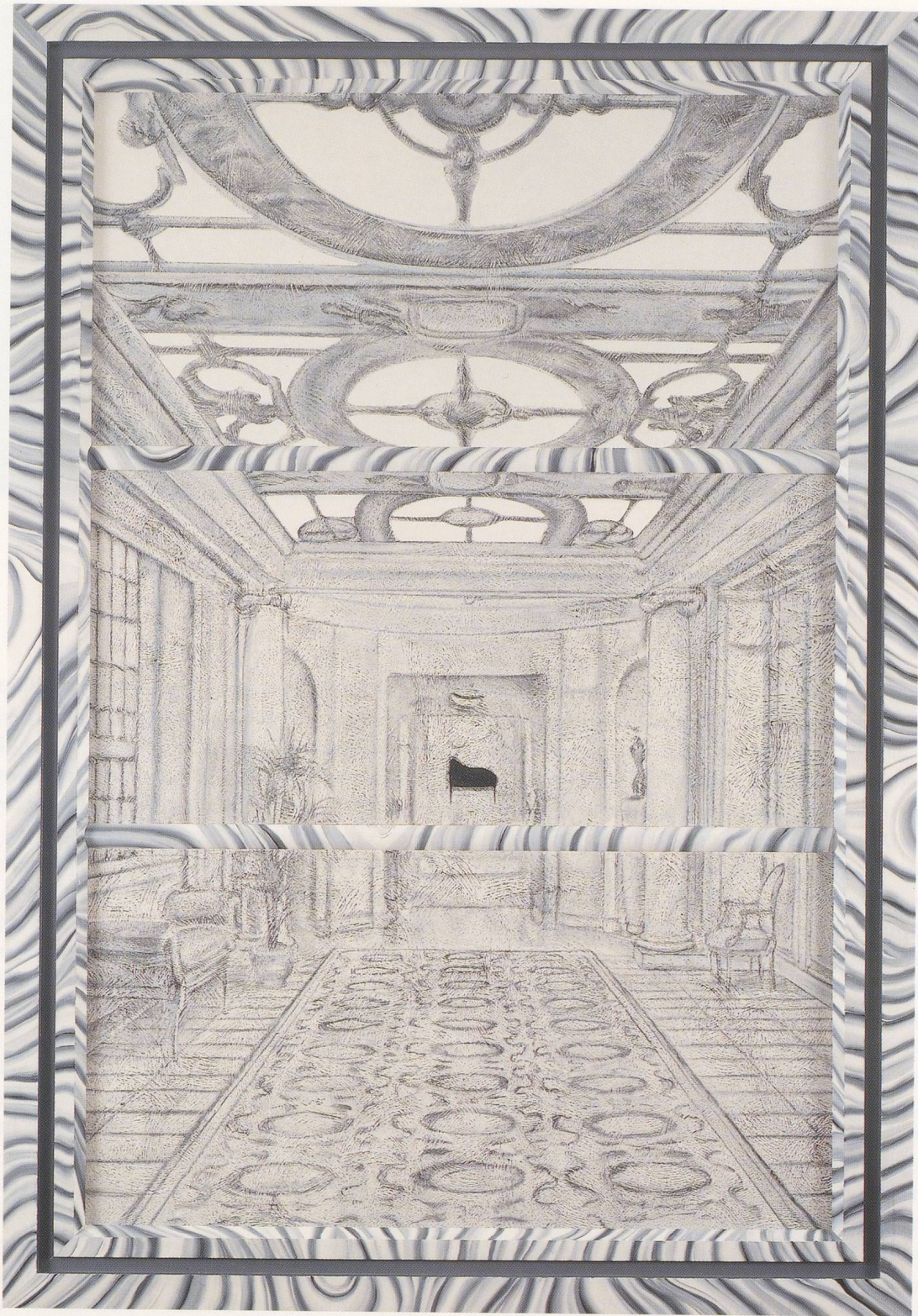
Acryl auf Celotex, Formicarahmen, 113 x 248 cm.

duktionen echt vertraut und leicht erkennbar geworden. Ihre Wirkung ist oft effektvoller als diejenige ihres natürlichen Vorbilds, so dass kaum eine echte Maserung, ein wirkliches Geflecht, ein wahrer Samt den Eindruck ihrer Imitation zu übertreffen vermöchten. Denn es liegt in der Natur von Wiedergaben, dass sie, wie paradox es auch erscheinen mag, die Züge ihrer Vorbilder pointierter, gewählter und gezielter ins Licht stellen. Weil Malerei es für Jahrhunderte gerade auf die Wiedergabe optischer Erscheinung abgesehen hatte, überrascht es nicht, dass etwas von der Abbildung auf die abgebildeten Gegenstände selber zurückwirkte. Von den Fassadenmalereien der Renaissance, die eine illusionäre Architektur vorspiegeln, bis zu den barock marmorierten Holzmöbeln auf den Bauernhöfen des achtzehnten Jahrhunderts reißt die Praxis der Nachbildung von Materialtexturen nie ab.

In der Malerei tauchen vorfabrizierte Imitationstexturen just in dem Augenblick auf, als sie dabei ist, sich von der Beschäftigung mit abbildlichen Wiedergaben abzuwenden. In den *papiers collés* von Braque und Picasso, in den Stilleben von Gris, Severini,

Schwitters und anderen übernehmen billige Reproduktionen das, was einst die malerische Imitation geleistet hat. Allerdings war ihnen in den Trompe-l'œils amerikanischer Maler die haarscharfe Imitation der unterschiedlichsten Objekte vorangegangen.²⁾ In diesen Trompe-l'œil-Bildern stossen Möbelmaserung, Metallschilder, schillernde Gläser, trockene Papierfetzchen oder fettige Banknoten als reine Texturen aufeinander und stellen nicht nur die Rätsel der Malerei neu, sie lenken auch unsere Aufmerksamkeit von den Gegenständen selbst weg auf ihre Entzifferung.

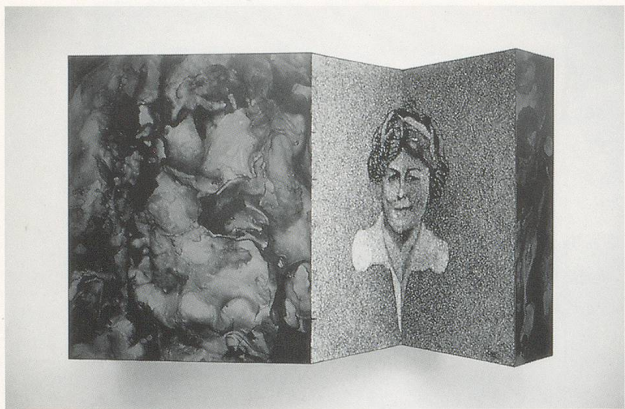
Die amerikanischen Trompe-l'œils machten ihre Gegenstände als visuelle Oberflächen dingfest. Immer ausschliesslicher stellten sie Produkte industrieller Herkunft dar, von denen einzig die Textur als Merkmal ihrer Echtheit übrigblieb. Nicht zufällig war dieses Genre durch die täuschende Wiedergabe von Banknoten berührt, lag doch sein Zweck zum einen in der pragmatischen Reduktion aller Dinge auf ihr Faksimile, zum andern auf dem möglichen Sinn ihrer Bildkombination. Wenn zum Beispiel Ferdinand Danton 1894 auf einem rohen Holzverschlag



RICHARD ARTSCHWAGER, NORTHEAST CORRIDOR, 1994, acrylic on Celotex, Formica on wood, 80 x 56" /
NORDOST-KORRIDOR, Acryl auf Celotex, Formica auf Holz, 203,2 x 142,2 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)



RICHARD ARTSCHWAGER, POSSIBLE SCRATCH, 1993, acrylic on Celotex, Formica on wood, 54 x 56" /
MÖGLICHER FEHLSTOSS, 137,2 x 142,2 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)



RICHARD ARTSCHWAGER, DIPTYCH II, 1967,
acrylic, Celotex, Formica, wood, 20 x 32½ x 9½" /
Acryl, Celotex, Formica, Holz, 51 x 82,5 x 24 cm.

eine Weckuhr und ein Bündel Banknoten an zwei Nägeln baumeln lässt, so fordert er mit Hilfe des eingekerbten Wortes «is» zum Entziffern des Rebus³⁾ «Time is Money» heraus.

Die gegenständlichen Elemente dieses Bildes werfen ähnliche Fragen auf wie die Objekte Artschwagers.⁴⁾ Was ist mit einem Fragezeichen – dem Emblem des Rätsels schlechthin – gemeint, wenn es in voller Höhe des Raumes und in ganzer Grösse vor uns steht? Wer stellt sich schon freiwillig neben ein Fragezeichen? Dann schon lieber in die Nähe eines Ausrufezeichens! Aber damit hat es nicht sein Bewenden, denn der lange Konus seines Keils wird von Kugeln begleitet, die aus dem Zeichen selber abzutropfen scheinen. Jede Frage ist eine Ausscheidung ihres Gegenstandes.

Artschwagers Objekte finden nicht nur in der Trompe-l'œils-Malerei ihre sachlichen Vorfahren, sie treten auch mit den Objekten von Claes Oldenburg in Beziehung, selbst wenn sie niemals deren Belanglosigkeit teilen. Rätselhafter als die vergrösserten Gebrauchsgegenstände von Oldenburg verharren die Objekte Artschwagers in der Undurchdringlichkeit ihrer Oberflächen. Auch wo sie zum Betasten einladen, vergegenständlichen sie doch ganz abstrakte Zusammenhänge und nehmen daher Distanz von genau dem, was sie so greifbar darbieten: Oberflächen und Texturen. «Man könnte vielleicht sagen, der Gegenstand meines Werkes sei der

Versuch der Klassifizierung», bemerkte Artschwager 1989.⁵⁾

Artschwagers Objekte sind aber nicht nur vergleichsweise, sondern auch in einem engeren Sinne amerikanisch, und das nicht allein deshalb, weil sie Oberflächentexturen so dominant herausstellen. Ihre Oberflächen wirken undurchdringlich, ob sie aus Formica oder aus Fasern gebildet werden, ob sie fließende Maserungen oder starre Musterungen tragen. Ihr Grössenmass verstärkt noch den Eindruck ihrer Anwesenheit als reine Oberfläche. Schwer sich vorzustellen, was *unter* ihrer Oberfläche ruhen könnte. Auch das macht sie zu Kunstprodukten, dass man nicht tiefer in sie einzudringen vermag, als sie bereit sind zuzulassen. Durch ihre Textur sind sie zugleich der Alltagswelt (der Produkte) und der Kunst(erfahrung) verbunden. In ihnen überschneiden sich diese Kategorien, wie sich bei Warhol Bild und Reproduktion überlagern. Sie verharren so präzise an dieser Schnittstelle, dass ihre Erscheinung schon deshalb an ihre Grenzlage gebunden bleibt. Sie sind jenen Organismen vergleichbar, die sich in eine extreme Situation (leicht unter dem Siedepunkt des Wassers, oder in anaerober Meerestiefe) eingenistet haben. Artschwagers Objekte besetzen eine solche Stelle im Bereich der Kunstobjekte: Durch ihren Massstab und ihre Textur verharren sie mit einem Bein in der Welt der Objekte, mit dem anderen in derjenigen der Kunst. Wie Möbel erfordern sie den nötigen Platz und stellen Gewicht dar, doch wie Bilder beharren sie auf sich selber. In den Oberflächen liegt die Tiefe ihrer Anwesenheit, in den Texturen ihre optische Verschllossenheit. Mal glänzend hart, mal kratzig weich, geben sich Artschwagers Objekte nie allein als Gegenstände der Kunst zu erkennen, sondern stets auch als Dinge.

Auf Artschwagers Bildern schweben Farbspuren als Kratzer oder Kringel über texturierten Celotexpplatten und bilden dort ein Gewölle von Linien, als könne man mit der Kratzbürste oder mit Stahlwolle ebensogut zeichnen wie mit Pinsel und Kreide. Dabei gehört die Textur genaugenommen nicht einmal der Zeichnung an, sondern dem Malgrund. Rief Max Ernst einst die Texturen von Holz und Wänden auf Papier durch, wie man in der Schule Münzen auf Papier kopierte, so stellt Artschwager seine Bilder im

umgekehrten Verfahren her, indem er sie der bestehenden Textur der Kunststoffplatte überlagert. Auch dafür gibt es latente Vorbilder in den trivialen Öldrucken nach berühmten Bildern, die das Relief der Pinselstriche, allerdings unabhängig vom jeweiligen Bild, imitieren. Textur bleibt in beiden Fällen das Prägende des Bildes.

Verwandt mit Gerhard Richters Vermalen⁶⁾ photographischer Vorbilder wie mit seiner Vorliebe für banale Bauten und Interieurs⁷⁾, stellen Artschwagers Objekte und Bilder der frühen sechziger Jahre vor ähnliche Fragen der Abstraktion. Wo Richter den Prozess des Verschmierens oder Verwischens anwendet, da lässt Artschwager bestehende Materialtextu-

ren oder ihre farbliche Nachbildung vor seine Gegenstände treten. Beide Künstler, deren Werke sich schon früh in der Sammlung von Kasper König begegneten⁸⁾, überformen die konventionelle Erscheinung der abstrakten Malerei wie der Photographie mit ihrem visuellen Gegenteil.

Bei Richter und Artschwager löst sich daher die Lesbarkeit der Photographie in den Flecken ihrer Wiedergabe in Malerei auf. Ohne Übertreibung darf man behaupten, dass es für sie weder Abstraktion noch Abbild im herkömmlichen Sinne gibt und dass sie den Verschleiss von beiden in Figuren zum Vorschein bringen, die uns das Rätsel der Betrachtung als Rebus wieder neu vor Augen stellen.

1) Die paradoxen Wortpaarungen *authentic imitation* und *genuine replica* stammen aus der amerikanischen Werbung für Stilmöbel.

2) Vgl. meinen Essay «Abbild und Gegenstand: Amerikanische Stilleben des späten 19. Jahrhunderts», in: *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, München 1988, S. 100–108.

3) Das Wort *Rebus* bezieht sich unmittelbar auf eine Darstellung «in Sachen», statt auf deren Nennung in Worten. Der Sinn entspringt dabei den Sachen und ihrer syntaktischen Anordnung.

4) Genau das meinte Artschwager, als er in einem Interview mit Bernard Blistène sagte, «Il y a donc les choses ou les objets... ce que vous appelez en français des *natures mortes* et pour lesquelles je préfère le terme anglais de *vie silencieuse*.» In: *Artschwager, Richard*. Katalog der Ausstellung im Centre Pompidou, Paris, 1989, S. 111.

5) Ebenda: «Disons que le sujet de mon œuvre pourrait être un essai de classification.» Zweifellos schwingt in Artschwagers Antwort auch Ironie mit, wenn er auf die akademische Frage nach dem wahren Gegenstand seines Werkes mit der verblüfften Feststellung reagiert: «Voilà une question sérieuse...»

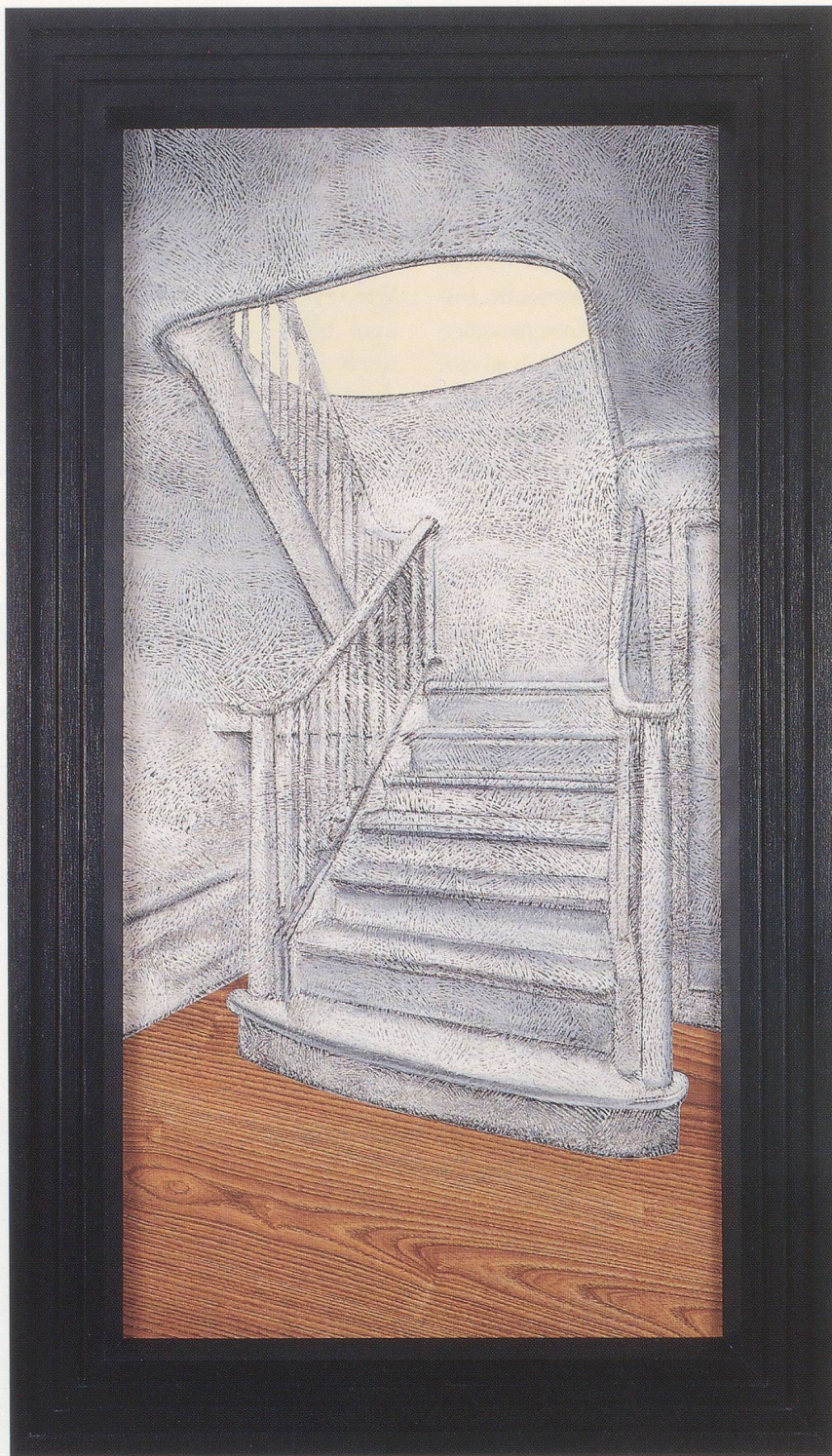
6) Eine Wortbildung Richters.

7) Einem Bild wie Richters VERWALTUNGSGEBÄUDE (1964) geht Artschwagers LEFRAK CITY (1962) voraus; dass ihnen Photographien zugrunde liegen, wird jedoch dadurch relativiert, dass Richter durch Verwischen, Artschwager durch die Texturverformung der Celotexplatte gerade die Lesbarkeit der Photographie löschen oder doch zumindest dämpfen.

8) Kasper König besitzt von Artschwagers frühesten Objekten den HANDLE (1962) und das bezeichnende PORTRAIT I (1962), in welchem ein auf Celotex gezeichnetes Porträt über einer grell maserierten Kommode gegen die Wand gelehnt steht.

GERHARD RICHTER, ADMINISTRATION BUILDING, 1964, oil on canvas, 38 7/8 x 59" / VERWALTUNGSGEBÄUDE, Öl auf Leinwand, 98 x 150 cm.





RICHARD ARTSCHWAGER, EXIT, 1993–94, final state, acrylic on Celotex, wood, 55½ x 32" /
AUSGANG, Endzustand, Acryl auf Celotex, Holz, 141 x 81,3 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

AUTHENTIC IMITATIONS OF GENUINE REPLICAS¹⁾

KURT W. FORSTER

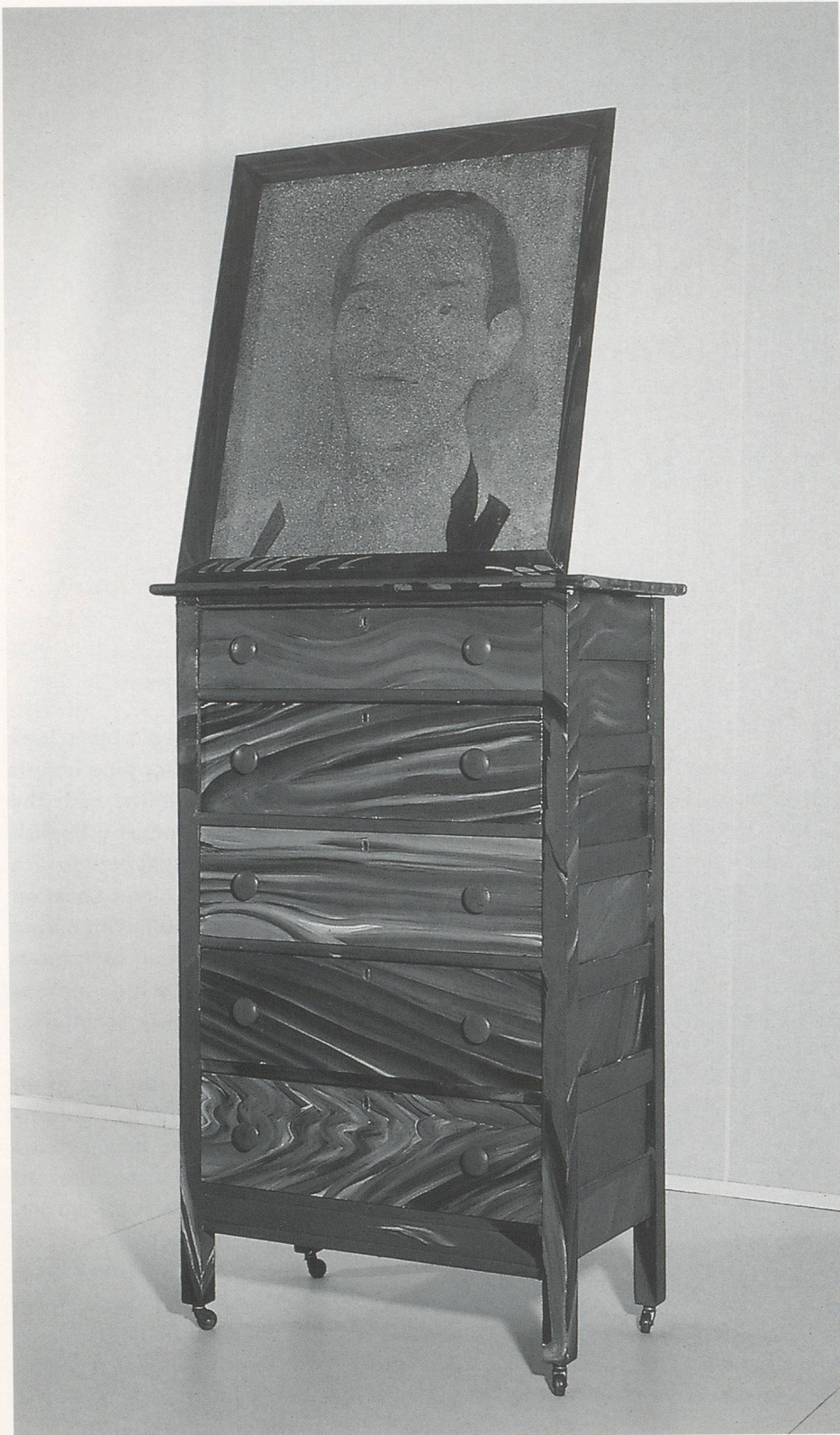
We are surrounded by objects that most often present themselves to us not as pure volumes but in the form of colored and textured surfaces. There is barely a single object of daily use that does not address itself to our senses of touch and sight. Where we have a choice, the information we have on which to base that choice—aside from size, price, and efficacy—consists of colors and textures. From electric iron to automobile, pieces of apparatus conceal their functioning while leaving their outward appearance, in all its manifold variations, to stimulate desire.

The colors and textures of the objects around us have long since taken on a life of their own. Repeated on the most dissimilar objects, they may well act like labels to denote something that is not there at all. Shaped to suggest metal, the plastic housing of an electric can-opener incorporates a strip of wood-

grain—presumably to make this alien object look more at home among the wooden chopping boards and wicker fruit baskets. We are familiar with the burl veneer on the dashboards of expensive English automobiles, with their leather trim that blends with the driver's pipe smoke and the little clod of peat on his brogues to create the perfect illusion of an outing in country tweeds. An echo of that same sumptuous vehicle then appears in the guise of a little strip of plastic on the utterly disposable synthetic interior trim of a compact car.

This example illustrates not only the fate of all status symbols but our appetite for colored and tactile surfaces. So completely have these become part of the character of industrial products that they no longer remind us of natural materials at all but immediately suggest mass-produced simulations. Their effect is as calculated as the use of any other component; and, indeed, over the decades these reproductions have become familiar and instantly recognizable. Their effect often improves on that of the natural original, so that real wood-grain, actual wickerwork, genuine velvet are hard put to compete with

KURT W. FORSTER is Professor of History of Art and Architecture in the Institute of Architectural History and Theory at the Federal Institute of Technology Hönggerberg, Zurich. He was the first director of the Getty Center for the History of Art and the Humanities.



RICHARD ARTSCHWAGER, PORTRAIT I, 1962, acrylic on wood and Celotex, 74 x 26 x 12" / Acryl auf Holz und Celotex, 188 x 66 x 30,5 cm.

their imitations. For it is in the nature of reproductions that—paradoxical though it may seem—they display the features of their originals more pithily, more selectively, and more purposefully than the originals themselves. For many centuries, painting aimed to imitate optical appearances, so it ought to come as no surprise to find that something of the depiction has rubbed off on the objects depicted. An unbroken tradition of simulated material textures runs from the painted, fictive architecture on the facades of Renaissance buildings to the Baroque marbling effects on eighteenth-century wooden farmhouse furniture.

In painting, prefabricated imitation textures made their appearance at precisely the moment when painting itself was turning away from the reproductive depiction of reality. In the *papiers collés* of Georges Braque and Pablo Picasso, and in the still lifes of Juan Gris, Gino Severini, Kurt Schwitters, and others, cheap simulations assumed the task previously performed by painterly imitation. There was a close precedent for this in the needle-sharp renderings of assorted objects in *trompe-l'oeil* paintings by American artists.²⁾ In these paintings, wood-grain, brass nameplates, sparkling glasses, yellowed scraps of paper, and greasy banknotes are juxtaposed as pure texture, reformulating the enigma of painting and compelling us to turn our attention from the objects themselves to the solving of that enigma.

American *trompe-l'oeil* paintings captured their subjects as visual surfaces. With time, they intensified their concentration on industrial products, of which only the texture remained to lend authenticity. It was no accident that the genre became notorious for the illusive simulation of banknotes; its concern, after all, was with the reduction of all things to their facsimiles, and with the possible meanings of their pictorial juxtapositions. Thus, in 1894, when Ferdinand Danton painted an alarm clock and a wad of paper money dangling from two nails driven into rough planking, he added the carved word "is" to prompt us to read the rebus³⁾: TIME IS MONEY.

The objects in this picture confront us with questions similar to those raised by the objects of Richard Artschwager.⁴⁾ What does Artschwager mean by confronting us with a question mark, the emblem of all

enigmas, blown up to the full height of the room and wide in proportion? Who is ever going to willingly let himself or herself be seen standing next to a question mark? At a pinch, an exclamation point would be better. But that's not all: The elongated cone of its shaft is accompanied by globules that seem to drip out of the glyph itself. Every question is excreted from its subject.

Artschwager's objects have other material precedents beyond *trompe-l'oeil* painting. They also relate to the objects of Claes Oldenburg, though never sharing those objects' banality. More enigmatic than Oldenburg's magnified household utensils, Artschwager's objects insist on the impenetrability of their own surfaces. Even where they invite the viewer to touch them, they embody totally abstract situations, thus distancing themselves from the very things they offer with such immediacy: surfaces and textures. "Let's say that the subject of my work might be an essay in classification," Artschwager remarked in 1989.⁵⁾

What is American about Artschwager's objects goes beyond analogy—and there is more to it than the aggressive way they display their surface textures. Whether Formica or fiberboard, flowing grain or rigid pattern, their surfaces appear hermetic. Their sheer size further reinforces their presence as pure surface. Hard to imagine what might reside beneath that surface. This is one of the things that designate these pieces as art products: It is impossible to probe any deeper into them than they are prepared to permit. They are allied by their textures both to the everyday world (of products) and to art (as experience). These categories overlap in them, just as painting and reproduction overlap in the work of Andy Warhol. So tightly do they cling to this interface that their appearance is inseparable from their borderline status. They are like those organisms that have settled into extreme ecological niches, just below the boiling point of water, or in the anaerobic ocean depths. That is the kind of position that Artschwager's objects occupy in the realm of art objects: By scale and texture, they have one foot in the world of objects and one foot in the world of art. Like pieces of furniture, they require space and represent weight; like images, they insist on being

themselves. In their surfaces is the depth of their presence; in their textures is their optical closure. Whether shiny-hard or scratchy-soft, Artschwager's objects never present themselves just as artworks but always also as things.

In Artschwager's paintings scratches or squiggles of tone hover on textured Celotex panels, forming a static of lines—as if one could draw just as well with wire brush or steel wool as with an artist's brush or a crayon. The texture is not really part of the drawing but of the ground. Where Max Ernst once rubbed

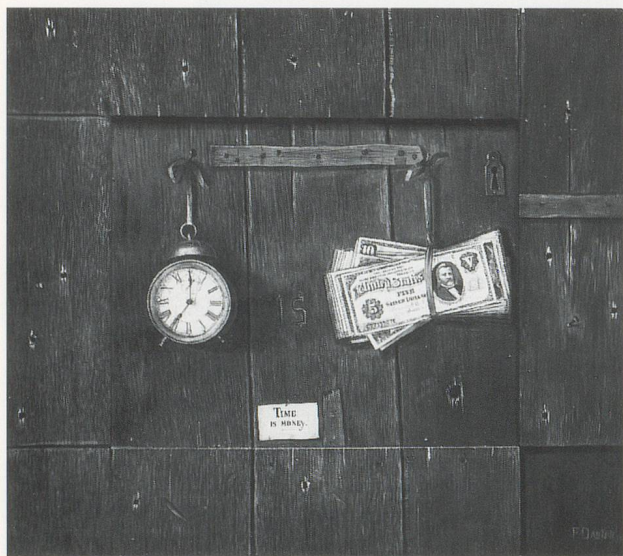
wood textures through onto paper—the way we used to rub coins in school—Artschwager reverses the process by superimposing his drawings on the existing texture of the plastic-surfaced board. Here, again, latent precedents exist, in those tacky oilprints of celebrated paintings that imitate the texture of brushwork with no reference to the actual painting. In both cases, the texture overrides the image.

Artschwager's objects and drawings of the early sixties present much the same issues of abstraction as Gerhard Richter's related practice of *vermalen*,⁶⁾—“painting out” photographic originals—and his predilection for banal buildings and interiors.⁷⁾ Where Richter uses the technique of smearing or blurring, Artschwager fronts his objects with existing material textures (or color reproductions thereof). Both artists transform the conventional look of abstract painting and photography by masking each with its visual antithesis.

In Richter and in Artschwager, photography is replicated in paint and resolved into patches of color, thereby losing its legibility. It is no exaggeration to say that these artists recognize no such thing as abstraction or representation in the traditional sense: they reveal the depleted state of both, through figures that make us see the enigma of vision through new eyes, as a rebus.

(Translation: David Britt)

FERDINAND DANTON JR., *TIME IS MONEY*, 1894,
oil on canvas, 16 $\frac{7}{8}$ x 21 $\frac{1}{8}$ " / Öl auf Leinwand, 42,9 x 53,7 cm.
(PHOTO: WADSWORTH ATHENEUM, HARTFORD CONNECTICUT)



1) These paradoxical juxtapositions of words are taken from American advertising for reproduction furniture.

2) See my essay “Abbild und Gegenstand: Amerikanische Stillleben des späten 19. Jahrhunderts,” in Thomas W. Gaehtgens, ed., *Bilder aus der Neuen Welt: Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts* (Munich, 1988), p. 100–108.

3) The word *rebus* literally refers to a representation “in things,” as distinct from their naming in words. The meaning arises from the things and their syntactical arrangement.

4) This is precisely what Artschwager meant when he said in an interview with Bernard Blistène: “So there are things or objects... what you call in French *natures mortes*, for which I prefer the English term *still life*.” Exh. cat. *Richard Artschwager* (Paris:

Centre Georges Pompidou, 1989), p. 111.

5) Ibid.: When his interviewer put to him the academic question of just what was the true subject of his work, Artschwager surely had his tongue in his cheek when he gave the blank answer: “That’s a serious question.”

6) The German word *vermalen* is a neologism invented by Richter.

7) A painting like Richter’s *ADMINISTRATIVE BUILDING* (1964) has a precedent in Artschwager’s *LEFRAK CITY* (1962). Both are based on photographs; in both, the artist has destroyed or at least diminished the legibility of the photograph, Richter by blurring, Artschwager through the distorting texture of the Celotex panel.



RICHARD ARTSCHWAGER, DOOR, 1992, Formica and acrylic on wood, 95 x 74 x 4½" /
TÜR, Formica und Acryl auf Holz, 241 x 188 x 11,4 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)