

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 11

Artikel: Georg Baselitz : opinione contraria : im Auge des Malers, der Kopf des Bildhauers = in the painter's eyes the sculptor's head

Autor: Darragon, Eric / Müller, Mariette / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681327>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

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

Opinione Contraria

■ ■ ■

IM AUGEN DES MALERS, DER KOPF DES BILDHAUERS

ERIC DARRAGON

Alles deutet darauf hin, dass Georg Baselitz bestrebt war, seiner Tätigkeit eine Aussagekraft zu verleihen, die für jeden, der sich seinem Werk zuwendet, verpflichtend ist. Trotz des offenen, freien Gesprächstons – der stets präzise und informiert bleibt – wird einem aufmerksamen Zuhörer kaum entgehen, dass Wachsamkeit und starker Wille die Aussagen des Künstlers prägen. Klar formuliert er die Gründe, die Bedingungen für sein Schaffen, und geht dabei nicht von Spekulationen aus, die einen allgemeinen Sinn anstreben, sondern im Gegenteil von den spezifischen Formen jener Tätigkeit, die seine künstlerische Existenz bindet. Baselitz spricht vorwiegend von der Möglichkeit, die ihm gegeben wurde, ein Bild, eine Zeichnung, eine Graphik, eine Skulptur zu schaffen. Den Fragen, die seine Kunst aufwirft, sucht er nie ins Professionelle oder Technische auszuweichen. Er beantwor-

tet sie mit Vorsicht und Bestimmtheit, weist auf die Brüche hin, auf die Unterschiede, die Gegensätze, die er bei traditionellen Kategorien aufgedeckt hat und die er, im Hinblick auf das Resultat, akzeptiert, ja gewissermaßen überwindet, viel eher als sie zu verändern. Das Resultat allein zählt. «Es geht immer darum, etwas zu schaffen, etwas, das Gültigkeit hat. Dafür lebe ich.» Seine Aussagen vermeiden Übertreibungen und Rechtfertigungen, sie neigen sogar dazu, ihnen vorzubeugen, und geben dadurch eine mit dem Objekt solidarische Meinung kund. Die Aufmerksamkeit wird auf den engsten, den direktesten Zugangspunkt gelenkt, und dieser Nullpunkt ist es, von dem Baselitz ausgehen, wiederausgehen will, um eine Ganzheit anzustreben, die sich aus Abstandswahrung, aus Konfrontation, aus Unstimmigkeit zusammenfügt und zugleich an ihnen auseinanderbricht. Er arbeitet an der Unstimmigkeit (discordance).

Diese Einstellung wird auf jeder Ebene durchgehalten und prägt eine Vollständigkeit und Lebendigkeit, die dem Aufbau eines Inhalts zu widerstehen vermag. Dies lässt sich im Bereich der Skulptur seit 1980 feststellen, insbesondere bei dem SCHEI-

ERIC DARRAGON. Dozent für neuere Kunstgeschichte, Universität Paris X, Nanterre. Hat bisher über den italienischen Manierismus, das 19. Jahrhundert und Manet publiziert. Demnächst erscheinende Publikationen: «Seurat, Honfleur et la Maria en 1886» in: Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1986.

BENKOPF, einem seiner letzten Werke. Skulptur und Malerei stellen bei Baselitz zwei Formen seiner «*Opinione contraria*» dar, um Vasaris manieristischen Begriff in bezug auf Rosso zu benützen: Was zugleich Gegensatz beinhaltet, Einbezug, und jene Arbeit am Material, die eine Ausdrucksebene freisetzt und die Aggressivität der Struktur aufdeckt. Skulptur und Malerei wenden sich – wenn auch getrennt – gegen eine kumulative Auffassung der Geschichte der Ästhetik. «Malen ist nicht ein Staffellauf. Eine durchgehende Linie gibt es nicht, um von einer Sache zur anderen zu gelangen.» Oder: «Meine Absicht war, wie bei der Malerei, Skulpturen zu machen ohne die Akademie, das heisst, ohne jenen intellektuellen Kreislauf, den sie darstellt.» Skulptur und Malerei schliesslich vermögen eine Stellungnahme, eine Haltung auszudrücken, die sich seit Beginn der 60er Jahre nicht verändert hat: «Ich hatte mir zum Ziel gesteckt, meine Einstellung mit Hilfe der Malerei zu veranschaulichen, und zwar auf möglichst starke und klare Art. Dies war bei meinem Bild 'Die grosse Nacht im Eimer' der Fall, ein Werk, das, wie meine heutigen Skulpturen, ein aggressiver Akt ist.»

Ihr Weg ist indessen nicht der gleiche. Baselitz' Skulpturen sind von der Malerei geprägt, wenn nicht gar von ihr erzeugt. Der Künstler betrachtet Skulptur als ein direkteres Ausdrucksmittel: «Skulptur bedarf eines kürzeren Weges, um das gleiche Problem auszudrücken, denn Skulptur ist primitiver, brutaler und vorbehaltloser als Malerei.» Für Baselitz wäre also Skulptur näher bei Graphik, weil dort die Unstimmigkeit unmittelbarer, greifbarer ist, vor allem aber, weil Skulptur mit der Geschichte und der Expressivität in offenerer und tieferer Beziehung steht: «Meine Skulpturen sind eine Art Besserwisserei innerhalb der Skulptur. Ich äussere damit eine Meinung, eine andere Meinung über die Tradition der Skulptur.» Die Aggression besteht hier im Erfinden einer Unabhängig-

GEORG BASELITZ, GRUSS AUS OSLO / GREETINGS FROM OSLO, 1986,
LINDENHOLZ MIT ENGLISH-ROT UND KOHLE BEMALT /
LIMEWOOD PAINTED IN ENGLISH RED AND CHARCOAL,
227 x 54,5 x 27 CM / 89 1/2 x 21 1/2 x 10 1/2". (ATELIER, DERNEBURG)

(Photo: Daniel Blau)



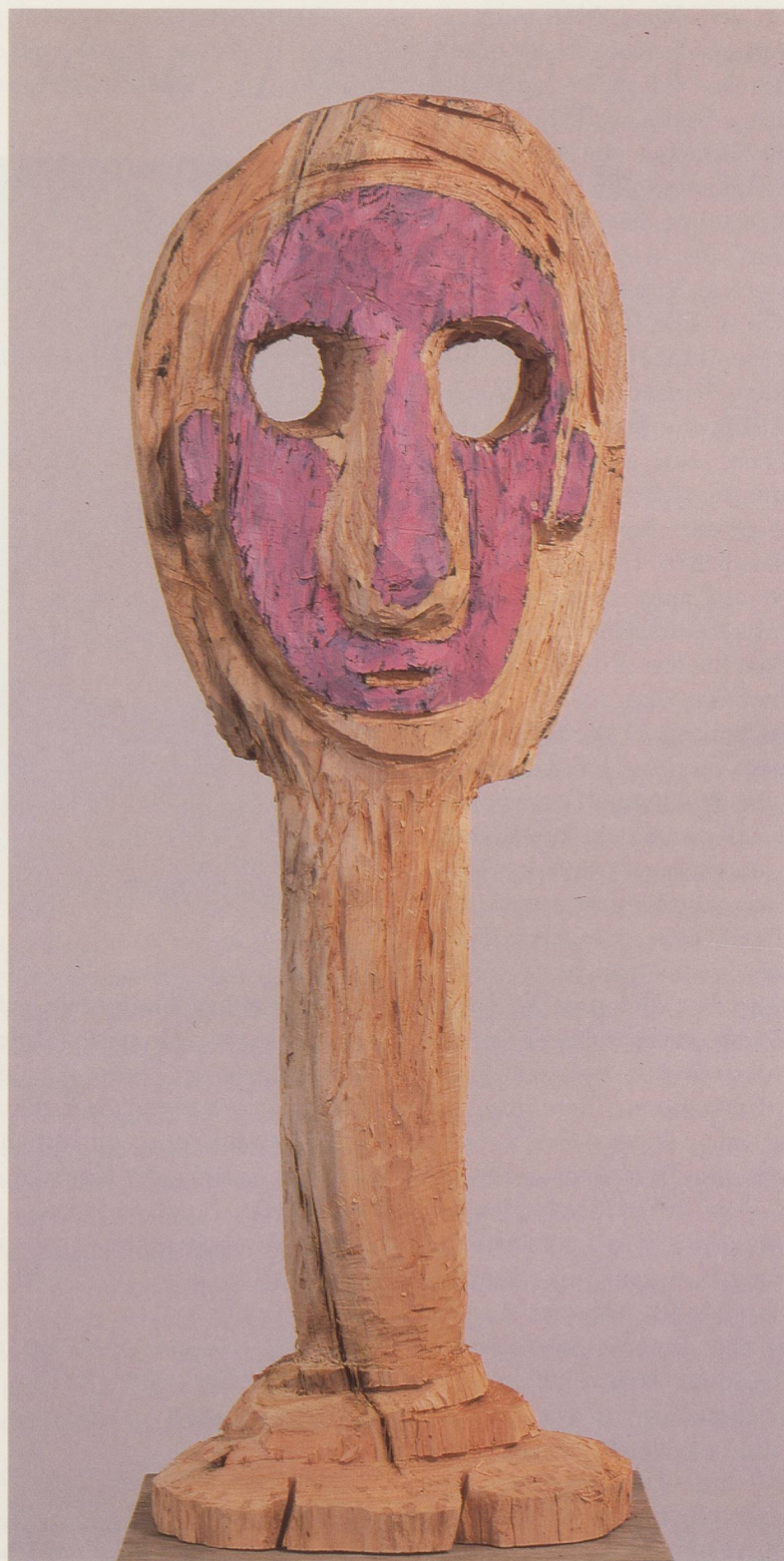
keit den natürlichen Formen gegenüber, wobei Baselitz diese Unabhängigkeit gerade in der Darstellung selbst sucht. «Darstellung» heisst aber, dass z.B. ein Kopf «lediglich als Träger meiner ästhetischen Ideen» aufzufassen ist.

Mit diesen Zitaten wurde versucht, die tragende und zugleich beinhaltende Funktion des Werks zu erfassen. Was Baselitz vermittelt, sind nicht Ideen, denn seine «Opinione» ist nicht da, um die Welt zu veranschaulichen oder zu verändern. Sie ist im Tragerrüst oder im Material des Werks vorhanden und widmet sich vielmehr der Zerstörung des Denkens. Sie verdeutlicht die Ablehnung einer Ganzheit, gerade weil sie «anders», gegensätzlich nicht-übereinstimmend ist. Wie soll nun aber ein «tragendes» Element Inhaltslosigkeit beanspruchen, um so mehr als es sich als Umkehrung einer Umkehrung, als Rückkehr zum Sockelprinzip, darbietet? «Die Bilder, die ich male, stelle ich auf den Kopf, die Zeichnungen auch, die Skulpturen nicht. Für mich besteht die einzige Möglichkeit, ein Bild oder eine Zeichnung zu machen darin, dass ich sie umkehre. Bei den Skulpturen verhält es sich anders. Wenn die Skulptur nicht verkehrt ist, so will das nicht heissen, dass meine Kunst anders wurde, sondern, dass Methode für mich nicht künstlerische Spekulation ist, sondern vielmehr eine Möglichkeit darstellt, das zu schaffen, was ich will.»

Das verkehrte Bild gehört zu einem allgemeinen Verneinen der Expressivität, die sich schon in den Rayski-Köpfen, den Helden, den Frakturen, den Fragmenten abzeichnet. Durch das vorsätzliche Umkehren (1969) aber, wird das Werk seines Inhalts entleert; das Bild als solches stellt nichts dar, es drückt höchstens aus, dass es sich entzieht, sich ausser Reichweite stellt. Dieses Verfahren gleicht etwa der linguistischen Negation, die eine Aussage nicht widerrufen kann, die, um sie aufzuheben, explizit aufstellen müsste: «Eine Nichtexistenzaussage hat gezwungenermassen auch die formale Bestimmung einer Existenzaussage.»¹ Was dem Vergleich aber nicht standhält, ist die Tatsache, dass im nicht-linguistischen Bereich des Zeichens das vermeintlich umgekehrt hängende Bild in Wirklichkeit ein verkehrt gemaltes Bild ist. Die Umkehrung bezieht sich dabei nicht ausschliesslich auf den

symbolischen Inhalt (wie manchmal bei Magritte), sondern auf ein spezifisches Darstellungsprinzip. Die Nachahmung wird insofern respektiert, als sie den Rahmen jener Darstellungsfreiheit absteckt, die der klassischen Ästhetik zugrunde liegt. Es ist die in Horaz' ARS POETICA beschriebene antike Libertas, die Baselitz mit seiner Umkehrung neu aufgreift. Nur geht es nicht mehr um Ungeheuer, Grotesken, zwei Nasen, vier Augen, Kopf-Ohr... etc. Die «verkehrte Welt» stellt zudem eine Form von Beobachtung und Spekulation dar, bei der das Denken auf Umkehrung beruht. Würde man dies auf die Geschichte anwenden, so hiesse das, die Dinge von Anfang an zu erzählen. Das Bild aber erfasst von diesem Vorgang einzelne, rein äusserliche Aspekte, z.B. im Marter des Hl. Petrus, ebenso in den von Michelangelo oder Caravaggio gemalten Zornes- oder Vorwurfsdarstellungen, die auf eine der geistigen Dimensionen des umgekehrten Bildes hinweisen. Wenn Francis Bacon Cimabue umkehrt, so kann er dadurch ein organisches, asymmetrisches Bild freisetzen, nämlich jenes des Wurms: «a worm crawling down the cross.»² Auch Spott und Sarkasmus gehören, im 19. Jahrhundert, zu gewissen ästhetischen Innovationen – Realismus, Impressionismus. Aber bei Baselitz kann der Begriff der Umkehrung nicht einer Formalisierung gleichgesetzt werden, er bewegt sich in einem viel breiteren Feld (zu dem auch das Prinzip gewisser Löscheräte gehört) und nähert sich jenen Formen des Diskurses, die wir bei Artaud und Lautréamont finden. Gemessen am Pandämonium drückt der spätere Entschluss zur Umkehrung eine Verdichtung und Radikalisierung aus. Diese dauert fort, und das intensive, überzeugende Werk, das daraus entsteht, scheint den Wunsch, mit dem die CHANTS DE MALDOROR beginnen, zu erfüllen. Doch viel eher als jenes Bild des aufgelösten Zuckers, des Durchtränkungsprinzips (das auch für Matisse Gültigkeit hätte) wachzurufen, möge man sich hier einem anderen, folgeschweren Bild der deutschen Geschichte zuwenden: «Die Dialek-

GEORG BASELITZ, SCHEIBENKOPF, 1986,
LINDE/LIMEWOOD, 155 x 5 x 47 CM / 61 x 18 1/2"



tik steht bei Hegel auf dem Kopf. Man muss sie umstülpen, um den rationalen Kern in der mystischen Hülle zu entdecken.»³ Ich glaube, dass dieser Satz – vielmehr dieses Bild – zur Dialektik für Philosophen wie Louis Althusser, die sich mit der Analyse des Neo-Hegelianismus und dem Denken des jungen Marx befasst haben, jene theoretischen Schwierigkeiten aufwarf, die in den 60er Jahren fast überall konkret wurden. Nun fällt das Umkehren bei Baselitz zeitlich in jene Gedankenwelt, in der das «in der mystischen Hülle» befindliche Bild des rationalen Kerns zu bersten droht. Baselitz zeigt einerseits Mystifizierung, andererseits aber auch die Unmöglichkeit, das, was verkehrt ist, «wieder auf die Beine zu stellen», obwohl eine machtvolle Aufforderung dazu besteht. Seine Malerei befindet sich schliesslich in einer Art «Pannengebiet» der Dialektik, auf einer ausgeschalteten Netzhaut seines Hirns. Sie entzündet sich dank dieser Stellung und dank einer Freiheit, die sie gewissermassen selbst erkannt hat.

Schränken nun die Skulpturen diese Umkehrfunktion ein? Verkörpern sie mehr? Wie können sie neben ihr bestehen? «Sie sind immer Gespenster», antwortet Baselitz. Die Skulptur zieht ihre Berechtigung aus einer «von aussen her formulierten» Beschwörung, die versucht, die beunruhigende Dimension der geschnitzten oder gehauenen Form einzufangen und deren Faszination zu begreifen. Der Künstler selbst führt den Dialog weiter, präzisiert seine Gedanken, untersucht, arbeitet. In dieser Suche nach dem «Extremen», das heisst, nach dem Unerfüllten und Masslosen, dem Analytischen und dem auf das eigene Denken Gerichteten, lässt sich – ungeachtet der Traditionen oder geschichtlichen Bezüge – jene weite Öffnung der Romantik erkennen, die Maurice Blanchot folgendermassen beschreibt: «Sie gibt einem Werk die Möglichkeit, nicht mehr darzustellen, sondern zu sein, alles zu sein, aber ohne Inhalt, oder mit ungefähr gleichgültigem Inhalt, um so das Absolute und das Fragmentarische, die Ganzheit zu zeigen. Dies aber in einer Form, die – da sie alle Formen sein kann, oder überhaupt keine – das Ganze nicht verwirklicht, sondern bedeutet, indem sie es unterbricht, ja zerbricht.»⁴

GEORG BASELITZ, PORTRAIT FV. RAYSKI III, X./XI.60,
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS,
100 x 80 CM / 39¹/₂ x 31¹/₂''



Bei Baselitz' Skulpturen geht es nicht um eine Umkehrung wie in seiner Malerei, sondern um ein Umwandeln der Skulptur zu dem, was diese Umkehrung voraussetzt. Seine Skulptur ist eine ängstliche Abwehr gegen Äusserlichkeit, und mit dieser Abwehr erfindet der Künstler die Objektivität seiner Kunst. Eine wiederholte Haltung des Manifestes: Georg Baselitz. (Übersetzung: Mariette Müller)

Die Zitate stammen grösstenteils aus dem «Entretien avec Jean-Louis Froment, Catalogue BASELITZ, SCULPTURES, Bordeaux 1983.

¹ E. Benveniste, *PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE*, Paris 1966, p. 84

² David Sylvester, *INTERVIEWS WITH FRANCIS BACON*, Oxford 1980, p. 14

³ Karl Marx, *DAS KAPITAL*, Nachwort zur zweiten Auflage; Analyse in Louis Althusser, *POUR MARX*, Paris 1968, p. 87 und ff.

⁴ Maurice Blanchot, *L'ENTRETIEN INFINI*, Paris 1969, p. 518

Opinione Contraria

IN THE PAINTER'S EYES THE SCULPTOR'S HEAD

ERIC DARRAGON

Everything points to the fact that Georg Baselitz wanted to lend his endeavor a declarative form that exacts a commitment from the viewer. The casual, relaxed tone of his conversation cannot conceal the informed precision, the acuity and determination with which Baselitz succinctly formulates the assumptions and modalities underlying his work. His speculations are not geared towards generalized meaning; on the contrary, they are geared towards the specific forms of action that define his existence as an artist. Baselitz speaks largely about the facts of making a picture, a drawing, a print, a sculpture without, however, conveying the impression that he is avoiding the issues raised by his art by focusing on his metier or technique. He discusses the issues with care and decision by pointing out the ruptures, distinctions, contradictions he has discovered in traditional categories, by accepting them with a view to an end and thus surmounting rather than transforming them. Only the end-product counts. «It's always a question of *creating* something – something valid. That is what I live for.» The artist shuns exaggeration and justification. His statements tend

to ward them off and instead express solidarity with the object. Attention is guided towards the narrowest, the most direct point of access, a zero point that is the source of Baselitz's recurrent vision of a totality that is at once shattered and united by detachment, confrontation, discordance. He works at discordance.

This attitude, sustained at all levels, yields an aura of wholeness and vitality that successfully resists the structuration of content. Witness the sculptures since 1980, notably SCHEIBENKOPF, which is one of his most recent pieces. In Baselitz's work sculpture and painting represent two forms of what might be called his *opinione contraria* to cite Vasari's Mannerist expression in referring to Rosso. It signifies the opposition and commitment involved in freeing expression and exposing the aggression of structure. Sculpture and painting, each in their own fashion, oppose a cumulative conception of the history of aesthetics. «Painting is not a relay race. There is no continuous line to follow from one thing to the other.» Or elsewhere: «... as in painting, one has to start making sculptures without the academy, without this intellectual chain, that is.» Finally, sculpture and painting can take a stand and express an attitude that has remained constant since the sixties. «My objective was to enlist painting in order to illustrate my attitude as clearly and forcefully as

ERIC DARRAGON. Lecturer in contemporary art history, University of Paris X, Nanterre. Publications on 19th century Italian Mannerism and Manet.

possible. This is what I did in *DIE GROSSE NACHT IM EIMER* (THE GREAT PISS UP). It was an aggressive act like my sculptures are now.»

Baselitz's sculptures are determined and indeed generated by his experience with painting; but sculpture is for Baselitz the more direct medium. «Sculpting is a shorter way of expressing the same problem because it is more primitive, more brutal and less reserved than painting.» Baselitz sees an affinity between sculpture and graphics; their access to discordance is more immediate, more palpable and their rapport with history and expressivity more open, more profound. «My sculptures are a way of teaching sculpting a lesson, 'know-it-all' in the midst of the medium. They express an opinion, a different opinion about traditional sculpture.» Aggression, the offensive element, consists of inventing independence with respect to natural forms but only by looking for it within the representation itself, which means that a head, for instance, is «nothing but the vehicle of my aesthetic ideas.»

These quotations should serve to illuminate the communicative and constitutive function of Baselitz's works. Baselitz is not communicating ideas; his opinion neither illustrates nor changes the world. It resides in the supporting structure, in the physical matter of the work and is devoted to the destruction of thought. Opinion signifies a preoccupation with totality inasmuch as it is 'different', contrary and discordant. But how can the non-content of an element be 'supporting' especially when it is manifest as the inversion of inversion, as a return to the principle of the pedestal? «I turn paintings upside down, drawings too, but not sculptures. The only way for me to make a picture or a drawing is to turn it upside down. The sculptures are another story. Because they are right side up, it does not follow that my art has changed but rather that I do not turn method to artistic speculation; it is above all a means of doing what I want to do.»

The inverted image shares the denegation of expressivity long evident in the Rayski heads, hero pictures, fragments and fracture paintings. In addition, the decision in 1969 to turn the image upside down was tantamount to pouring out the contents. Baselitz's pictures do not represent anything: at most they express retreat, the act of withdrawing out of reach. The process of inversion has something in common with linguistic negation, which cannot revoke a statement. It can only cancel it out by stating explicitly: «A proposition of non-existence necessarily

posits existence as well.»¹ However, in the realm of non-linguistic signs, the picture that is supposedly hanging upside down has actually been painted that way. Inversion does not refer exclusively to symbolic content (as it sometimes does in Magritte's pictures) but rather to a specific principle of representation. The concept of imitation is respected inasmuch as it defines the framework of aesthetic freedom upon which classical aesthetics are based. Baselitz's inversion casts new light upon the ancient notion of *libertas* as defined by Horace in his *Ars poetica*. Only the subject matter has changed. We are no longer confronted with monsters or freaks, with two noses, four eyes, head-ear, etc. Moreover, the «topsy-turvy world» represents a form of observation and speculation in which the exercise of judgment is based on invention. Were we to apply this idea to history, we would have to start from scratch. But the picture seizes only upon certain purely physical aspects of this process as in the martyrdom of St. Peter or Michelangelo's and Caravaggio's portrayals of rage and reproach which invoke the spiritual dimensions of the inverted image. When Francis Bacon inverts Cimabue, he does so in order to liberate an organic, asymmetric image, namely of «a worm crawling down the cross.»² Mockery and sarcasm were vital to certain aesthetic innovations in the 19th century as well – Realism, for instance, or Impressionism. But in Baselitz's case one cannot equate the concept of inversion with formalization; it has a much broader field of application (which includes the principle of certain fire extinguishers) and relates to forms of discourse such as those cultivated by Artaud and Lautrémont. In terms of *Pan de monium*, the subsequent decision to invert the image signified both consolidation and radicalization. It has persisted with great and compelling intensity of production as if to grant the wish expressed at the beginning of *Chants de Maldoror*. But instead of evoking the image of a lump of sugar and the principle of saturation (which applies to Matisse as well), one might explore another image of particularly far-reaching consequences, especially in German history. «Hegel turned dialectics upside down. Id had to be upset in order to discover the rational vein in the mystical gangue.»⁴ I think that for philosophers like Louis Althusser, concerned with analyzing neo-Hegelianism and early Marxian theory, this statement, or rather this image of dialectics, provoked theoretical difficulties that took a very concrete turn almost

everywhere in the 60s. Baselitz's inversion coincides temporally with a trend of thought that is threatening to explode the image of the rational vein in its «mystical gangue.» Baselitz conjures up mystification, but also the impossibility of «turning things right side up again» despite the powerful injunction to do so. His painting is situated in an area of dialectic breakdown, in a disconnected retina of the brain. It becomes enflamed thanks to this position and to a freedom it has been able to recognize from within.

But one wonders whether the sculptures curtail this function of inversion, whether they embody more and how they resist it. «They are always phantoms,» Baselitz replies. The sculptures derive their justification from an invocation «formulated from without» in an attempt to grasp the disturbing fascination of the sculpted form. The artist himself pursues the dialogue, he refines, investigates and analyzes his thoughts. In Baselitz's quest for that which is «extreme,» i.e. unfulfilled and excessive, analytical and oriented toward his own thought, we can recognize – regardless of tradition or historical reference – the profound liberation of Romanticism, defined by Maurice Blanchot as «enabling a work to be and not to represent, to be everything but without content or with indifferent content in order to show the totality of the absolute and the fragmentary, in a form, however, that is not a realization of wholeness since it can be all forms and no form at all and thus signifies through interruption and even eruption.»⁴

Although they are not inverted as his paintings are, Baselitz's sculptures are transformed in such a way that they imply inversion. An anxious parrying of externals through which the artist invents the objectivity of his art. A recurring attitude of manifesto: Georg Baselitz.

(Translation: Catherine Schelbert)

The quotations stem largely from an interview with J.-L. Froment, published in *BASELITZ, SCULPTURES* (exhibition catalogue), Bordeaux, 1983.

¹ E. Benveniste, *PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE*, Paris, 1966, p. 84.

² David Sylvester, *INTERVIEWS WITH FRANCIS BACON*, Oxford, 1980, p. 14.

³ Karl Marx, *DAS KAPITAL*, postscript to the second edition; analysis in: Louis Althusser, *POUR MARX*, Paris, 1968, p. 87ff.

⁴ Maurice Blanchot, *L'ENTRETIEN INFINI*, Paris, 1969, p. 518.

GEORG BASELITZ, DER ROTE MANN / THE RED MAN, 1984–1985,
WEIDE/WILLOW, 302,5 x 54 x 55 CM / 9'11" x 21¼" x 21⅓"

