

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 9: Collaboration Francesco Clemente

Artikel: Clemente and his pictorial symbolism - harvesting aspects of literary history = Eine literaturhistorische Beerenlese zur bildnerischen Symbolik bei Clemente

Autor: Crone, Rainer / Scutt, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680652>

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: 10.01.2026

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

Clemente and his Pictorial Symbolism –

Harvesting Aspects of Literary History

RAINER CRONE

«All meaning is representative – symbolic – a medium. All sensory perception is obtained second-hand. It might be said that as an idea, a designation, or a reproduction becomes more singular, more abstract, as its resemblance to the object, the stimulus, decreases, meaning acquires greater independence, becoming more self-contained – requiring no further inducement, it ceases to be meaning, becoming instead a corresponding being...

... My perception of totality would thus assume the character of an analogy – relating, however, to the innermost and most immediate, the direct and absolute perception of the member. Taken together these two form an antithetical, synthetic perception. This would be immanent, and, through immanence it would also be indirect, simultaneously real and yet symbolic. All analogy is symbolic.»

NOVALIS, ON SENSORY, IMMANENT PERCEPTION: FRAGMENTS AND STUDIES, 1797–1798



FRANCESCO CLEMENTE,
INSTALLATION GALLERIA GIAN ENZO SPERONE, ROMA, 1975

In all its subtlety and shades of differentiation, the relationship between symbolism and analogy as discussed here by Novalis appears to me to represent a constituent element in Clemente's work. It tells us how his paintings should be read, to what extent they transcend the «Neo-figurative» or even circumvent it: «... as its resemblance to the object, the stimulus, decreases, meaning acquires greater independence, becoming more self-contained.

We can experience this directly by studying the frescoes in the 1975 Turin exhibition, and the objects displayed at the Rome exhibition in the same year: a large Chinese hat, made of plaster-of-Paris, subtly painted with water colors, supported by four rods, each roughly as tall as a man, and a se-

cond object, consisting of thirty pictures with black frames, or merely the picture frames themselves, placed one upon the other to form a pyramid. The only visible painting is the smallest, forming the apex of the pyramid. An unframed photomontage hangs on the wall, in the center, dominating the room and immediately attracting the viewer's attention. The various superimposed images depict one and the same person, its arm pointing in various directions.

The individual images of the frescoes in the Turin exhibition, with framed paintings hung between them, are more easily deciphered. Nevertheless they do require an intuitive empathy on the part of the viewer, combined with associative skills. Compared with later works their challenge to the public is unequivocal, even though these works produced in 1974/75 clearly reveal an interest in a metasymbolic imago/invention of images.

RAINER CRONE, Professor of Art History at Columbia University, New York City, and Director of International Associates for Contemporary Art.

In discussions about the relationship between symbol and analogy, which I can only briefly touch upon here (I shall be discussing this aspect in greater detail in a monograph planned for 1987/88), mention is made of three authors, to whom Clemente himself repeatedly draws our attention: René Daumal, Ezra Pound and, the Romanticist, Jean Paul.

RENÉ DAUMAL

His novel, *MOUNT ANALOGUE. A FAITHFUL ACCOUNT*, (published posthumously in 1952), a non-Euclidean, symbolic and authentic Alpine novel of adventure, relates the ascent of «Mont Analogue», the site where heaven and earth, mind and body, ideas and reality are joined and imparted. The book and its symbolism encompass two main ideas, which in their earnestness certainly bear comparison with humorous elements to be found in the German Early Romantic tradition, and in the works of authors such as Rabelais, Swift, Cyrano de Bergerac and Alfred Jarry. The first of these ideas concerns the very nature of what constitutes reality within our minds: inasmuch as a mountain may assume the role of a *mons analogus*, «its peak must be inaccessible, but its base accessible» to man, as nature has created him. «The gateway to what is invisible must itself be visible.» And the second fundamental idea, which would no doubt have been expounded further in the unfinished novel, is addressed to the «laws» of the mountain: «In order to attain his peak the climber must proceed from one shelter to the next. But before leaving each shelter it is his duty to make it ready for the next user. Until this has been done the ascent cannot continue.»

EZRA POUND

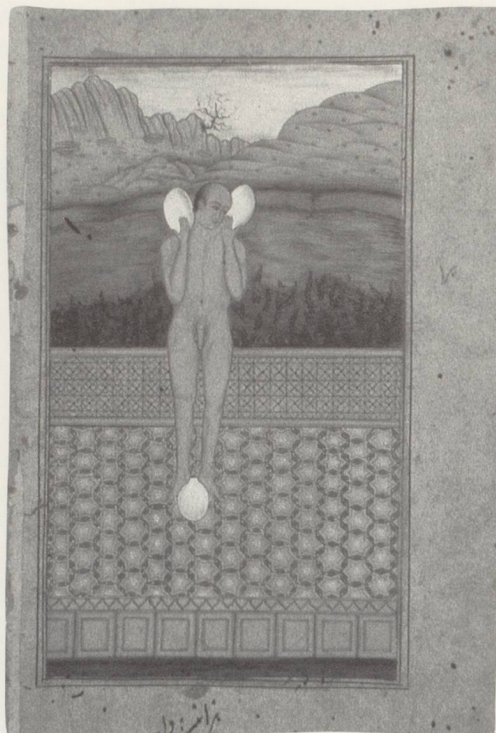
In *OF GRAMMATOLOGY* (1967), Derrida assesses the poetry of Ezra Pound as the first break with the logocentric tradition of the West: «This is the meaning of the work of Fenollosa, whose influence on Pound and his poetics is well-known: this irreducibly graphic poetics was, with that of Mallarmé, the first break with the most entrenched Western tradition. The fascination that the Chinese ideogram exercised on Pound's writing may thus be given all its historical significance.» It was Ezra Pound who wrote the introduc-

tion and commentary to Ernest Fenollosa's essay *THE CHINESE WRITTEN CHARACTER AS A MEDIUM FOR A POETRY* (1936), acquiring in the process the assurance that the use of ideograms gave access to a logic with multiple values. According to Fenollosa poetry must extricate itself from the abstractions and formalisms of Western language. In this sense poetry is «more akin to the natural sciences than to logic.» «Western grammar leads us to conceive of substantives as lifeless objects. In the Chinese language, by way of contrast, no formal separation occurs between objects and their function, since the Chinese do not possess a grammar in the sense that we understand the word. Moreover the Western method of dividing a sentence up into substantive and predicate belongs to an outdated scientific concept of matter. As Pound himself added, the idea of an electromagnetic field as the fusion of matter and energy is bound to have profound consequences for our sentence structure and our logic. It was via this route that Pound arrived at his concept that the function of a word and its operational area represent an analogy with nature. But as Fenollosa himself maintained, nothing in nature is as isolated as the conceptual substantivation or concretization of Western languages would have us believe, and as a result these languages are to a growing extent degenerating into abstraction. In fact what lies between objects is «more real and more significant than the things that hold them together.» These relations are polysemic and ambiguous, as is apparent in Chinese, a language in which the meaningful content of each individual word is not «allotted its smallest possible range,» as is the case in the West. On the contrary each semantic field is surrounded «by a halo of meanings,» and these «overtones vibrate in sympathy in all their graduations.» Consequently words are charged with meaning. They are words whose vital pulses have a penetrating force, as occurs in the natural world. The metaphorical «halos» of words arranged alongside one another, along with the numerous possible ways of allocating them, the relationships between analogies, and isomorphic correspondence with images in the mind can all be integrated directly into the poetic and artistic, i.e. the painterly process. It is within the scope of such a principle that we should view Clemente's tendency to fragment his objects; this is his way of permitting a more elegant arrangement of the relationships between analogies.

The problem here is really not a question of the extent to which Fenollosa's and thus Pound's thoughts on the Chinese language satisfy philological claims or those contained in



FRANCESCO CLEMENTE, COPPIE AL LAVORO, «EMBLEMI» (COUPLES AT WORK, «EMBLEMS» /
PAARE AN DER ARBEIT, «EMBLEME»), 1978,
WATERCOLOR ON PAPER LAID ON CANVAS / AQUARELL AUF PAPIER AUF LEINWAND, 39 x 47" / 98 x 119 CM.



FRANCESCO CLEMENTE, FRANCESCO CLEMENTE PINXIT 1581-1981, ONE OF 24 MINIATURES /
EINE VON 24 MINIATUREN, PIGMENT ON PAPER / PIGMENT AUF PAPIER, 8 3/4 x 6" / 22,2 x 15,2 CM.

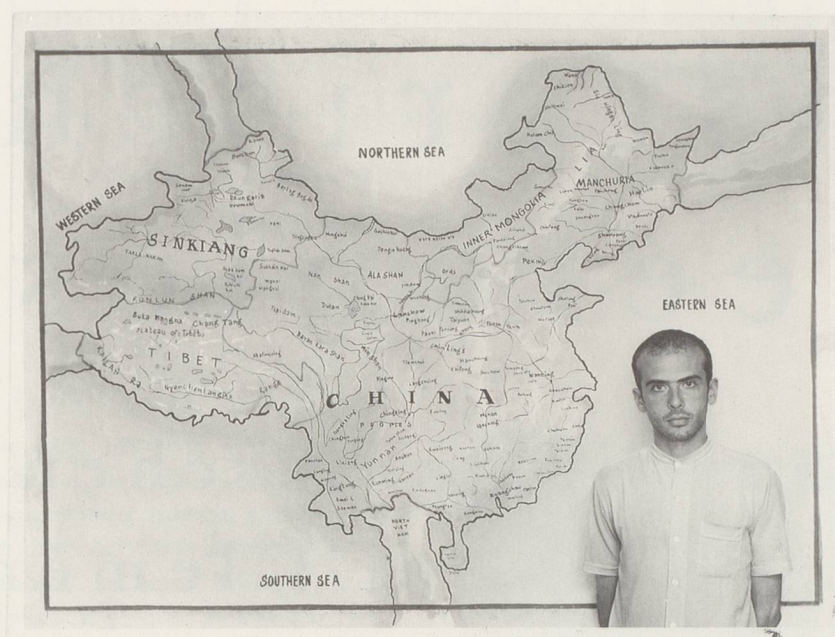
language theory. Pound's emphasis is on the function that, in his view, enables an individual word in Chinese to act as a word-symbol, an ideogram; this idea formed the basis of Pound's new poetry, with which he confronted that of Aristotle. I would like to emphasize that Clemente would be bound to find a fascination in such a poetical outlook, and that a comparison can be made, in a certain analogous sense, with his own paintings.

JEAN PAUL

Whereas Pound's poetry arose primarily from reflections about the theory of language, it is the German and English Romantic period that provides the corresponding background for Clemente's understanding of a symbolistic approach. Clemente's interest in authors, poets and painters

such as William Blake, Fuseli, De Quincey, Keats and Shelley is reflected not only in his statements, but also in his drawings and paintings.

Regarding any interpretation of the «expression of the universe» or the «language of nature» as being the preeminent task for art of all kinds, Jean Paul interlaces his theory of the metaphor and his symbolism with art and poetry, thus conforming to the aesthetics of the mysteries of nature that were prevalent during his lifetime. «In brief, it is through physiognomy and pathognomy (see Clemente's fresco from Turin, 1985) that we first animate all bodies – and later all inorganic bodies. . . ». Elsewhere he writes: «The whole world is already full of signs, all the time; it is these letters that lack life; what we need is a dictionary and a grammar of these signs. Poetry teaches us to read.» (ON THE NATURAL MAGIC OF THE IMAGINATION, 1795). Thus Jean Paul opposes not only the «imitation of nature» but also the «arbitrariness



FRANCESCO CLEMENTE, UNTITLED / OHNE TITEL, 1978,
PHOTOGRAPHY, 8½ x 6½" / 21,5 x 16,5 CM

of egocentrism» and the «monotony of unbridled imagination.» «The art of poetry should not destroy or reproduce reality, which must itself possess divine meaning, but should decipher it.»

Returning once more to Novalis, the author that I quoted at the beginning of this essay, we can detect in both Pound and, to a lesser extent, Daumal an approach to linguistic theory that reconstitutes itself into a theory of symbols of a higher and more far-reaching order, in a metasymbolic comprehension of analogies. Novalis considers the «elevated language,» i.e. poetry, in the same way that he regards nature and dreams, as being analogous to absolute thought, as combinatorics with their own laws, as an autonomous unity of interwoven relationships. The distinction between this more

elevated language and normal language is that the former does not primarily convey a message, and therefore does not fulfill «the function of a tool.» Using this linguistic theory Novalis seeks to «listen in» in order to acquire the most intimate secrets of language; for all poetry is based on an active association of ideas, on spontaneous, deliberate, idealistic chance production. In its actual symbolic, metasymbolic sense language is only revealed when one is prepared to dispense with it as a means of conveying specific details, and when conditional autonomy and the free play of language are guaranteed. It is only then that the «soul of the world,» to adopt Novalis' view, is able to speak through language as it does through nature: «Nature is therefore purely poetical, thus making it a magician's room.» And in Clemente we have a 20th century magician of «ideograms in costume.»

(Translation: Martin Scutt)

Eine literatur- historische Beerenlese

zur bildnerischen
Symbolik bei Clemente

RAINER CRONE

«Aller Sinn ist repräsentativ – symbolisch – ein Medium. Alle Sinnenwahrnehmung ist aus der zweiten Hand. Je eigentümlicher, je abstrakter, könnte man sagen, die Vorstellung, Bezeichnung, Nachbildung ist, je unähnlicher dem Gegenstande, dem Reize, desto unabhängiger, selbständiger ist der Sinn – bedürfte er nicht einmal einer äusseren Veranlassung, so hörte er auf Sinn zu sein, und wäre ein korrespondierendes Wesen...

... Meine Erkenntnis des Ganzen würde also den Charakter der Analogie haben – diese würde sich aber auf

das innigste und unmittelbarste, auf die direkte und absolute Erkenntnis des Gliedes beziehen. Beide zusammen machten eine antithetisch synthetische Erkenntnis aus. Sie wäre unmittelbar, und mittelst des Unmittelbaren mittelbar, real und symbolisch zugleich. Alle Analogie ist symbolisch.»

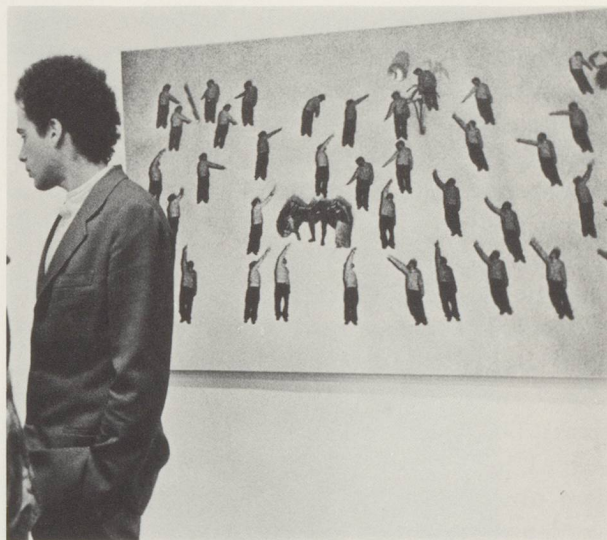
NOVALIS, VON DER SINNLICHEN, UNMITTELBAREN ERKENNTNIS.

FRAGMENTE UND STUDIEN 1797-1798

Das von Novalis angesprochene Verhältnis von Symbolik und Analogie, in aller seiner Subtilität und Differenziertheit, scheint mir ein konstitutives Element von Clementes Arbeiten darzustellen. Es vermittelt uns nämlich, wie seine Bilder zu lesen sind, wie sehr und wie weit sie über jene gegenwärtige Bewegung des «Neo-Figurativen» oder gar «Neo-Expressiven» hinausgehen, ja diese sogar unterlaufen: «... je unähnlicher dem Gegenstande, dem Reize, desto unabhängiger, selbständiger ist der Sinn...»

Diese Erfahrung machen wir ganz direkt, wenn wir die Fresken, die Wandmalereien in der Turiner Ausstellung von 1975 und die Objekte in der römischen Ausstellung des gleichen Jahres betrachten: ein grosser chinesischer Hut, aus Gips, in zarten Wasserfarben getönt, getragen von vier ungefähr mannshohen Stäben, und, als zweites Objekt, dreissig zur Pyramide geschichtete schwarzgerahmte Bilder oder Rahmen, von denen nur das oberste und kleinste Bild zu sehen ist; an der Wand, im Zentrum und den Raum als Blickfang dominierend, hängt eine ungerahmte Photomontage, deren montierte Images ein und dieselbe Person darstellten, jeweils in verschiedene Richtungen mit dem Arm weisend.

RAINER CRONE, ist Professor für Kunstgeschichte an der Columbia University, New York City, und Direktor der International Associates for Contemporary Art.



FRANCESCO CLEMENTE, 1975. (Photo: Buby Durini)

Die einzelnen Images des Freskos mit den dazwischen gehängten gerahmten Bildern in der Turiner Ausstellung sind leichter lesbar, wenn auch hier eine intuitive Einfühlung und Assoziationsgabe vom Betrachter verlangt wird. Die klare Herausforderung an das Publikum ist hier gegenüber späteren Arbeiten noch explizit, wenn auch schon in diesen Arbeiten von 1974/75 deutlich das Interesse an einem metasymbolischen Imago/Bilderfindung deutlich wird.

In der Diskussion über das Verhältnis von Symbol und Analogie, die ich hier nur im Ansatz anführen kann (weiteres wird in der für 1987/88 geplanten Monographie diskutiert), sollen kurz drei Autoren angeführt werden, auf die Clemente selbst uns wiederholt aufmerksam macht: René Daumal, Ezra Pound und der Romantiker Jean Paul.

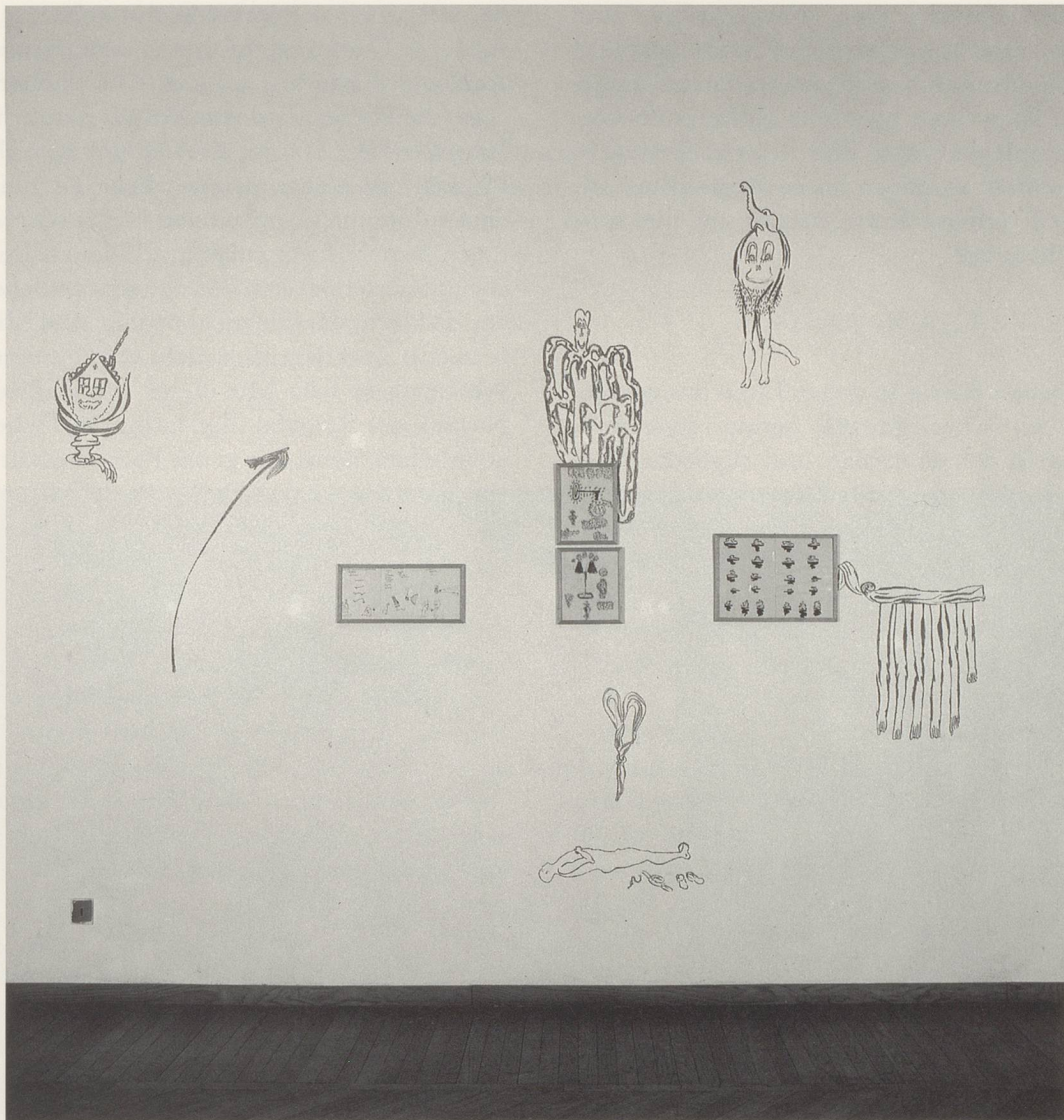
RENÉ DAUMAL

In seinem Roman *DER BERG ANALOG. EIN WAHRHEITSGETREUER BERICHT*. (1952 posthum publiziert), einem «nicht-euklidischen und symbolisch-authentischen alpinen Abenteuerroman», erfolgt der Aufstieg auf den «Mont Analogue» als der Stätte der Verbindung und Vermittlung von Himmel und Erde, von Geist und Körper, von Idee und Realität. Zwei Grundgedanken kennzeichnen das Buch und seine Symbolik, deren Ernst sich durchaus mit humoristischen Elementen in der Tradition der deutschen Frühromantik, sowie Rabelais', Swifts, Cyrano de Bergeracs und Alfred Jarrys verträgt. Der erste Grundgedanke betrifft die Natur der geistigen Wirklichkeit überhaupt: sofern ein Berg die Rolle eines *mons analogus* übernehmen kann, so muss dem Menschen, wie die Natur ihn nun einmal geschaffen hat, «sein Gipfel unzugänglich, sein Fuss jedoch zugänglich sein... Die Pforte zum Unsichtbaren muss sichtbar sein.» Und der zweite Grundgedanke, der sicher in dem unvollendeten Roman weiter ausgearbeitet worden wäre, spricht die «Gesetze» des Berges an: «Um zu seinem Gipfel zu gelangen, muss man von Unterkunft zu Unterkunft gehen. Aber bevor man eine dieser Unterkünfte verlässt, hat man die Pflicht, diejenigen, die den Platz nach einem beziehen werden, entsprechend vorzubereiten. Erst wenn man das getan hat, darf man höher steigen.»

EZRA POUND

Derrida wertet in *GRAMMATOLOGIE* (deutsch 1974) die Poetik Ezra Pounds als den ersten Durchbruch aus der logozentrischen Tradition des We-

stens: «Dies ist die Bedeutung der Arbeit von Fenollosa, dessen Einfluss auf Pound und dessen Poetik allgemein bekannt ist. Seine Poetik, die nicht weiter reduzierbare grafische Eigenschaften aufweist, ähnlich der von Mallarmé, stellte den ersten Bruch mit den fest verwurzelten Traditionen dar. Die Faszination, die das chinesische Ideogramm auf die Werke Pounds ausübt, erhält dadurch seine wirkliche historische Stellung.» Aus Ernest Fenollosas Essay *THE CHINESE WRITTEN CHARACTER AS A MEDIUM FOR A POETRY* (1936), den Ezra Pound einleitete und kommentierte, bezog dieser die Zuversicht, mit dem Ideogramm zu einer mehrwertigen Logik zu gelangen. Denn die Dichtung müsse, so Fenollosa, sich von den Abstraktionen und Formalismen der konventionellen westlichen Sprache lösen. In diesem Sinne vertrage sich Dichtung eher «mit der Naturwissenschaft als mit Logik». Die westliche Grammatik lasse uns die Substantive als tote Dinge begreifen. In der chinesischen Sprache dagegen würden die Dinge und ihre Funktionen der Form nach nicht getrennt, denn das Chinesische kenne gar keine Grammatik in unserem Sinne. Die abendländische Satzteilung in Substantiv und Prädikat entspreche zudem einem veralteten naturwissenschaftlichen Begriff der Materie. Die Vorstellung des elektromagnetischen Feldes als der Verschmelzung von Stoff und Energie müsse verschiedene Folgen für unsere Satzstruktur und Logik haben, meinte daran anschliessend Pound. So gelangt Pound zu seinem Konzept, dass die Funktion und das Funktionsfeld des Wortes eine Analogie der Natur darstellten. In der Natur sei aber, wie Fenollosa behauptet, kein Ding so isoliert, wie es die begriffliche Substantivierung oder Verdinglichung der westlichen Sprachen vorgibt, die infolgedessen zunehmend in Abstraktionen verfallen. Im Grunde seien die Dinge *zwischen* den Dingen «wirklicher und bedeutungsvoller als die Dinge, die sie verknüpfen». Diese Relationen sind polysem, mehrdeutig, wie wir im Chinesischen sehen können, wo dem Sinngehalt jedes einzelnen Wortes nicht, wie im Westen, «sein geringster Umfang zugemessen wird». Im Gegenteil, hier ist jedes Wortfeld umgeben «mit einem Lichthof von Bedeutungen», und diese «Obertöne schwingen in all ihren Abstufungen mit». Die Worte sind infolge-



FRANCESCO CLEMENTE,
INSTALLATION GALLERIA GIAN ENZO SPERONE, TORINO, 1975

dessen mit Sinn aufgeladen, es sind «Worte, deren lebendige Impulse sich durchdringen, wie es in der Natur geschieht». Die metaphorischen «Lichthofe» nebeneinander geordneter Worte und die vielen Zuordnungsmöglichkeiten, Analogierelationen und isomorphen Entsprechungen der Denk-Bilder können direkt in das dichterische und künstlerische, also malerische Verfahren einbezogen werden. In diesem Prinzip ist auch Clementes Nei-

gung zur Fragmentierung seiner Objekte zu sehen, die somit eine elegantere Einordnung in Analogie-
relationen ermöglicht.

Wieweit Fenollosas und mit ihm Pounds Überlegungen zur chinesischen Sprache philologischen und sprachtheoretischen Ansprüchen gerecht werden können, ist hier wirklich nicht das Problem. Vielmehr liegt die Betonung Pounds auf der Funktion, die in seiner Sicht das einzelne Wort in der

chinesischen Sprache zum Wort-Symbol, zum Ideogramm macht, was letztlich Pounds neue Poetik konstituierte, welche er jener Aristoteles' entgegenstellte. Dass diese poetische Konzeption Clemente faszinieren muss und seinen Bildern in einem gewissen, analogen Sinne vergleichbar zur Seite gestellt werden kann, möchte ich hier ausdrücklich betonen.

JEAN PAUL

War Pounds Poetik in erster Linie aus sprachtheoretischen Überlegungen heraus entwickelt, finden wir in der deutschen und englischen Romantik den entsprechenden Hintergrund für Clementes Verständnis eines symboltheoretischen Ansatzes. Clementes Interesse an Autoren, Dichtern und Malern wie William Blake, Füssli, De Quincey, Keats und Shelley findet nicht nur in seinen Äusserungen Widerklang, sondern auch in seinem graphischen und malerischen Werk.

Wie die naturmystische Ästhetik seiner Zeit bindet Jean Paul seine Theorie der Metapher und seine Symbolik in die Kunst und Poesie ein, indem er die wichtigste Aufgabe aller Kunstarten in der Deutung der «Mimik des Universums» oder «der Sprache der Natur» sieht: «Kurz, durch Physiognomik und Pathognomik (siehe Clementes Fresko aus Turin 1975) beseelen wir erstlich alle Leiber – später alle unorganischen Körper...» oder: «Voll Zeichen steht ja schon die ganze Welt, die ganze Zeit; das Leben eben dieser Buchstaben fehlt; wir wollen ein Wörterbuch und eine Sprachlehre der Zeichen. Die Poesie lehrt lesen.» (ÜBER DIE NATÜRLICHE MAGIE DER EINBILDUNGSKRAFT, 1795) Jean Paul wendet sich deshalb sowohl gegen «die Nachahmung der Natur» als auch gegen «die Willkür der Ich-Sucht» und die «Öde der Phantasterei»: «Die Dichtkunst soll die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muss, weder vernichten noch wiederholen, sondern entziffern.»

Wenn ich nun zurückkehre zu unserem anfänglich zitierten Autoren, Novalis, so finden wir bei Pound und, wenn auch zu einem geringeren Masse, bei Daumal einen sprachtheoretischen Ansatz,

der sich in einer Symboltheorie grösserer, umfassenderer Ordnung, in einem metasymbolischen Analogieverständnis auflöst: Die «höhere Sprache», die Poesie, wird von Novalis nämlich wie die Natur, wie der Traum, als Analogie zum absoluten Denken, als eine eigengesetzliche Kombinatorik, eine autonome Ganzheit von ineinander verflochtenen Beziehungen aufgefasst. Diese höhere Sprache unterscheidet sich von der gewöhnlichen Sprache dadurch, dass sie nicht primär eine Mitteilung bezweckt und demnach nicht «die Funktion eines Werkzeuges» hat. Mit dieser Sprachtheorie will Novalis der Sprache ihre intimsten Geheimnisse ablauschen: denn «die ganze Poesie beruht auf tätiger Ideenassoziation, auf selbsttätiger, absichtlicher, idealischer Zufallproduktion». Erst wenn auf eine bestimmte Mitteilung durch die Sprache verzichtet wird, und wenn die bedingte Autonomie und das freie Spielen der Sprache gewährt werden, offenbart sich der eigentliche symbolische, metasymbolische Sinn der Sprache, denn erst dann kann mit Novalis «die Weltseele» durch die Sprache wie durch die Natur sprechen: «Die Natur ist daher rein poetisch und so die Stube eines Zauberers.» Und in Clemente finden wir einen Zauberer von «Ideogrammen in Kostümen» des 20. Jahrhunderts.

FRANCESCO CLEMENTE, ALLEGORIA GRATIS, 1977,
INK, TEMPERA ON PAPER / TUSCHE, TEMPERA AUF PAPIER,
23 1/2 x 27 1/2" / 60 x 70 CM.



FRANCESCO CLEMENTE, SCREEN, 1983/84,
OIL ON ALUMINIUM AND WOOD / ÖL AUF ALUMINIUM UND HOLZ,
34 x 40" / 86,5 x 102 CM.

