

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

Artikel: Matthew Barney and beyond = Matthew Barney und die Transzendenz

Autor: Seward, Keith / Schmidt, Susanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680790>

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: 13.01.2026

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

KEITH SEWARD

Matthew Barney and Beyond

Henri Bergson once said of philosophy that it should be an effort to go beyond the human state.¹⁾ In art, there persists an essentially Romantic ethos which holds that it's not so much the effort to go beyond as the struggle to come back—from madness, poverty, drugs, perversion. In the work of Matthew Barney, however, any attempt to supersede the human state takes an entirely different form: It's not through bohemianism that the artist strives for some beyond, but through athleticism. Madness becomes fanaticism, poverty takes the form of a pregame regimen, opiates yield to endorphins, and perversion figures into a greater logic of abnormal development that includes "enhanced" performance and bodily hypertrophy. If, as in Dante's *Inferno*, the beyond is split into different levels, there probably is a realm for the fucked-up, but there may well be another for those with bigger muscles—and Barney intends to inhabit it first.

To say that Barney practices a sort of aesthetic athleticism or athletic aestheticism, or whatever, is not merely to underscore the sports iconography that permeates his work, from the early obsession with Jim Otto—the longtime Oakland Raiders center legendary for his ability to play despite grave injury—to

KEITH SEWARD is a writer and cofounder of Necro Enema Amalgamated, producer of the internationally distributed CD-Rom *Blam!* The second issue of *Blam!* was released in October, 1995.

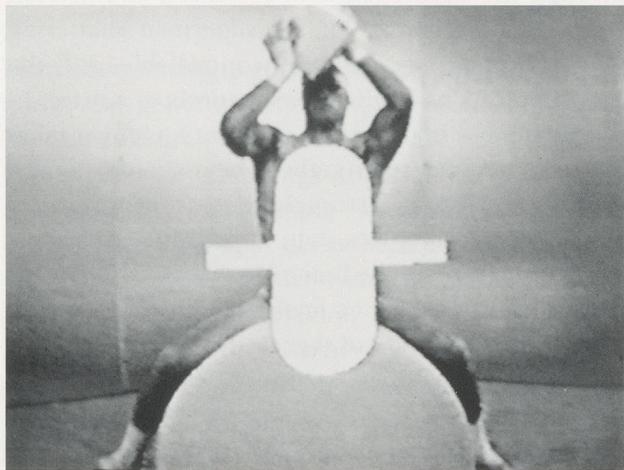
the Tourist Trophy sidecar racers in the recent *CREMASTER 4*. It is a matter instead of recognizing the multifarious ways in which Barney literally uses athletic means for aesthetic ends. In the DRAWING RESTRAINT series (1989–1993), Barney devised a number of situations which did for drawing what the wearing of ankle weights does for jogging: increased its strenuousness. These "facilities to defeat the facility of drawing," as Barney called them, necessitated that the artist pounce on a trampoline, climb ramps while straining at the end of tethers, and push blocking sleds (used to develop line skills in football training) simply in order to draw. "I was interested in hypertrophy," Barney has said. "How a form can grow productively under a self-imposed resistance, so I wore a restraining device to make drawings. They were linked to my interest in how a muscle can grow under the resistance of a weight."²⁾ The idea of making it any harder to produce an artwork may well seem crazy, since oftentimes artists lead such difficult lives that we marvel at their ability to produce anything at all, but the DRAWING RESTRAINTS propose that the strength of a work lies in proportion to the hardships overcome to create it. By this logic, van Gogh might have atrophied in the zero gravity of success; his work might have been able to increase in power only to the precise extent that it surmounted his asceticism, poverty, and insanity.³⁾ Asceticism hereby reacquires a value it once had for the ancient Greeks, to whom the word *askesis* meant not sup-

pressing sensual life in the manner of monks but training and conditioning in the manner of Olympic competitors. Nietzsche: "I also want to make asceticism natural again: in place of the aim of denial, the aim of strengthening."⁴⁾ And just as the strongman—the *Übermensch*—inhabited the beyond of Nietzsche's philosophy, so too may Barney have an ideal type in mind for his circle of hell: the *Überkünstler*.

Does Barney cultivate cult of personality? Certainly some of his interests (Houdini, Jim Otto) seem cultish, and the very heterogeneity of the iconographical system into which they're inserted—elements include satyrs, weird medical gadgetry, high tech synthetic materials, wandering orifices, tapioca, athletic paraphernalia—makes it tempting to read

such as Adolf Ziegler, all of this served to heroicize Fascist ideology, whereas in Barney's work it's plainly idiosyncratic, sort of perverted even—not for heroes but for zeroes, the 00 of Jim Otto's football jersey. Personality here is not enculted but—pardon my French—*enculé*: It's highly unlikely that Otto feels flattered, much less heroicized, by Barney's paeans, wherein he's not a Hall of Famer rendered in colors glorious and true, but the bearer of a "twin rectum."

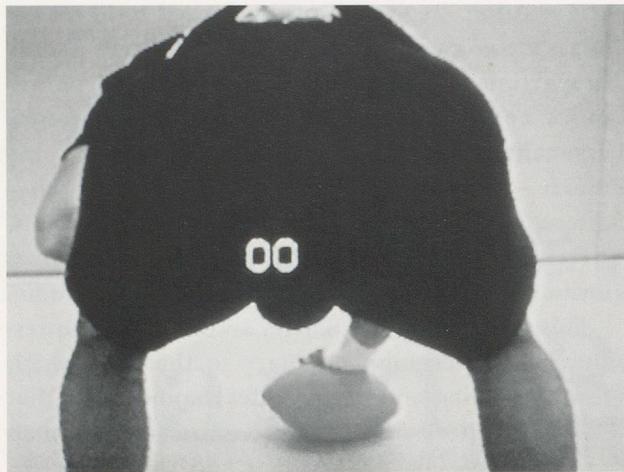
This anti-idolatry in Barney's work is the expression of a force complementary to that one which grows, increases, and accumulates in power: It is that which liquefies, melts, disintegrates—that which corrodes idols. Barney's videos and sculptures are traversed by a tremendous wave of deliquescence



MATTHEW BARNEY, JIM OTTO SUITE, 1990,
video stills, video 2 (AUTOblow).

the whole through the artist himself, as though he were the mastermind behind some sort of complicated plot. However, biographical analysis of this type frequently says more about the exegete than the exegeted, since inevitably you learn less about people by licking their boots than by looking them in the eye—and if you look Barney straight in the face, you can't fail to recognize a severe expression of anti-idolatry. Compare his oeuvre to an art of which, in certain respects, it's not unreminiscent: state-sanctioned Nazi art of the 1930s. Both share a predilection for mythography, technical slickness, cultification, "physical culture." In the paintings of Nazi artists

embodied by the icky, slimy, and sticky. Barbells made of frozen petroleum jelly threaten not only to melt but to dissolve anyone who comes in contact with them. Sartre: "These long, soft strings of substance which fall from me to the slimy body (when, for example, I plunge my hand into it and then pull it out again) symbolize a rolling off of myself in the slime... To touch the slimy is to risk being dissolved in sliminess."⁵⁾ This deliquescence is the natural counterpart of Barney's *askesis*. If muscles strengthen against resistance, then resistance melts in the face of increased strength. In the early DRAWING RESTRAINTS there might have been an



MATTHEW BARNEY, *JIM OTTO SUITE*, 1990,

video still, video 1 (OTTOblow).

unrealized dream of this, of training to the point of overcoming resistance entirely. Is it not the wish of every muscle to become power pure and unimpeded? In *CREMASTER 4*, the Loughton Candidate dances a hole through the floor of a pier, drops into the sea, crawls through some god-awful slimy underworld, resurfaces on a beach, as though he had become a sheer force before which every kind of matter gives way.

Barney has said that "the word 'body' is somehow too limiting,"⁶⁾ and it may well be because the entirety of his work points to a beyond comprised of a mad interplay of forces—the storage and expenditure of energy, motion, and rest (the snap and the delay of game penalty), friction and slippage (tapioca and teflon), expansion and contraction (testicles), opening and closing (orifices), bursts and sudden reverses and cliff-hanging arrests (the frenetic, pointless dash of the sidecar racers around the Isle of Man in *CREMASTER 4*). Like Artaud's Theater of Cruelty, Barney's work tends to "stage events, not men. Men will come in their turn with their psychology and their passions, but they will be taken as the emanation of certain forces."⁷⁾ In *DRAWING RESTRAINT 7*, 1993, two satyrs wrestle for the honor of making a mark in the condensation collecting on the sunroof of a white limousine circulating through the bridges and tunnels of a seemingly ceaseless metropolis. Are these satyrs the emanation of certain forces? Barney

has said that his interest in the creature derives partly from the fact "that 'Pan' is the root of 'panic.' It's because Pan leads you to Bacchus—he gives you the moment of unease before you let yourself go."⁸⁾ The burst, the release, the rapid breakdown of inhibition—terms used to describe a force cracking through the hard shell of a socialized exoskeleton (the "self-overcoming" of the superman shattering the Super Ego): *satyriasis*, or uncontrollable lust—the condition of a body given over entirely to a drive. In this final piece in the series, restraint no longer takes the form of a device brought to bear against the artist himself; it is now a struggle of force against force, acting and reacting in a state of perpetual motion—satyr contra satyr in the limo ride that never ends. It's less an epic narrative or mythological allegory than an expression of a law of thermodynamics: There are no heroes in Matthew Barney's work, no personalities, only vehicles and their driving forces.

1) Henri Bergson, *The Creative Mind*, trans. Mabelle L. Andison (New York: Philosophical Library, 1946), p. 228.

2) Thyrza Nichols Goodeve, "Travels in Hypertrophia," *Artforum*, May 1995, p. 68.

3) Incidentally, van Gogh often speaks of the need to grow stronger and harder. A doctor tells him he looks like a worker and he says, "This is just what I have tried to change in myself; when I was younger, I looked like one who was intellectually overwrought, and now I look like a bargee or an ironworker." See Mark Roskill, ed., *The Letters of Vincent van Gogh* (New York: Athenaeum, 1963), p. 252 and passim.

4) Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1968), p. 483.

5) Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, trans. Hazel E. Barnes (New York: Philosophical Library 1956), p. 609.

6) Jérôme Sans, "Modern Heroes," *Art Press*, July–August 1995, p. 204.

7) Antonin Artaud, "The Theater of Cruelty (Second Manifesto)" in *The Theater and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1958), p. 126.

8) Thyrza Nichols Goodeve, *Artforum*, May 1995, p. 69.

KEITH SEWARD

Matthew Barney und die Transzendenz

Henri Bergson sagte einmal, philosophieren bestehend darin, die gewohnte Richtung menschlichen Denkens umzukehren und darüber hinaus zu gelangen.¹⁾ In der Kunst ist allerdings noch immer die zutiefst romantische Überzeugung verbreitet, dass die Schwierigkeit weniger darin bestehe, in neue Bereiche vorzudringen, als vielmehr daraus wieder zurückzufinden – aus Wahn, Armut, Drogen und Perversion. In Matthew Barneys Arbeiten jedoch gibt es ganz unterschiedliche Versuche, um die gewohnte menschliche Erfahrung zu überschreiten: Nicht als Bohemien erreicht er sein «Jenseits», sondern als Athlet. Der Wahnsinn wird bei ihm zu Fanatismus, die Entbehrung zur Diät vor dem Wettkampf, die Rauschmittel weichen den körpereigenen Endorphinen, und die Perversion zeigt sich in einem grösseren Zusammenhang abnormaler Entwicklung, welche gesteigerte Leistungsfähigkeit und exzessives Bodybuilding mit einschliesst. Wenn es in diesem Jenseits, wie in Dantes *Inferno*, verschiedene Stufen gibt, so zweifellos auch einen Bereich für besonders abgetakelte Kreaturen, aber ebenso einen für hochtrainierte Muskelprotze – unter denen Barney der erste wäre.

KEITH SEWARD ist Publizist und Mitbegründer von *Necro Enema Amalgamated*, der Produktionsfirma der international vertriebenen CD-ROM *Blam!*, deren zweite Auflage im Oktober 1995 erschienen ist. Er lebt in New York.

Die Aussage, dass Barney eine Art ästhetischen Athletismus oder athletischen Ästhetizismus betreibt, unterstreicht nicht nur die Tatsache, dass sein Werk von einer Ikonographie des Sports durchdrungen ist – angefangen von seiner Schwäche für Jim Otto, den langjährigen Mittelfeldspieler der *Oakland Raiders*, legendär, dank seiner Fähigkeit, selbst mit Verletzung erfolgreich weiterzuspielen, bis hin zu den *Tourist Trophy*-Motorradrennfahrern im Film *CREMASTER 4* –, es heisst vielmehr, der Vielfalt der Methoden Tribut zu zollen, mit denen Barney buchstäblich athletische Mittel zu ästhetischen Zwecken einsetzt. In der Serie *DRAWING RESTRAINTS* (Zeichenhindernisse, 1989–1993) entwarf Barney eine Reihe von Situationen, die beim Zeichnen dasselbe bewirken sollten wie das Tragen von Fussgewichten beim Jogging: eine erhöhte Anstrengung. Diese «Hilfsmittel zur Überwindung der Leichtigkeit beim Zeichnen», wie Barney sie nannte, brachten den Künstler dazu, Trampolin zu springen und auf Rampen zu kraxeln, dabei an Leinen zu ziehen und eine Art Schlitten (wie sie im Football-Training verwendet werden) wegzustossen, und all dies, nur um überhaupt zum Zeichnen zu kommen. «Die Hypertrophie hat mich interessiert», sagt Barney, «wie etwas produktiv wachsen kann unter dem Einfluss eines künstlich auferlegten Widerstands. Deshalb habe ich beim Zeichnen störende Geräte eingesetzt. Das hatte mit meinem Interesse dafür zu

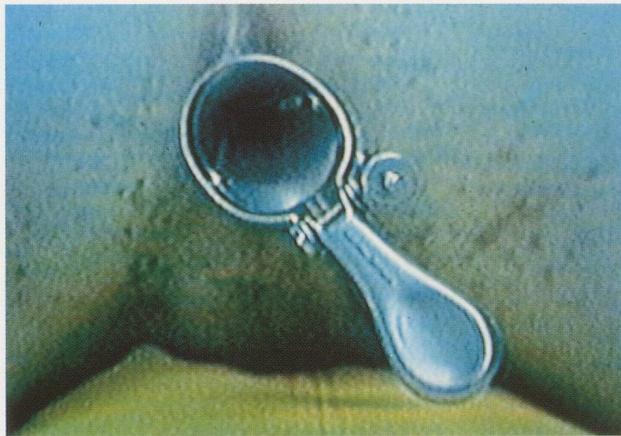


MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 2, 1988, action and installation view / ZEICHENHINDERNIS 2. (PHOTO: MICHAEL REES)

tun, wie ein Muskel durch den Widerstand von Gewichten wachsen kann.²⁾ Der Gedanke, die Entstehung eines Kunstwerks zusätzlich zu erschweren, mag wohl verrückt erscheinen angesichts der Tatsache, dass Künstler nur allzuoft unter derart schwierigen Umständen leben, dass es ein Wunder ist, dass sie überhaupt noch imstande sind, etwas zu produzieren. Aber DRAWING RESTRAINTS legt nahe, dass die Stärke eines Werkes proportional ist zu den bei seiner Entstehung überwundenen Widerständen. Gemäss dieser Logik wäre Van Goghs Kraft durch eine Aufhebung der Widerstände im Erfolg möglicherweise zerstört worden; denn sein Werk hat vielleicht genau in dem Mass an Stärke gewonnen, als es Askese, Armut und Verrücktheit überwand.³⁾ Die Askese gewinnt so betrachtet wieder den Stellenwert, den sie einst bei den alten Griechen hatte, bei denen das Wort *askesis* nicht etwa für die Unterdrückung des Sinnenlebens nach Art der Mönche stand, sondern für Training und Kräftigung nach Art olympischer Wettkämpfer. Nietzsche: «Ich will auch die *Asketik* wieder *vernaturlichen*: an Stelle der Absicht auf Verneinung die Absicht auf *Verstärkung*.»⁴⁾ Und genau wie der Starke – der *Übermensch* – Nietzsches philosophische Utopie bevölkert, so mag in Barneys Kopf ein Idealtypus für seinen Kreis der Hölle herumgeistern: *der Überkünstler*.

Pflegt Barney einen Persönlichkeitskult? Gewiss, einige seiner Gegenstände (Houdini, Jim Otto) scheinen das nahezulegen, und gerade das Heterogene seines ikonographischen Systems, in welches er sie einbettet – und das Elemente enthält wie Satyrn, merkwürdige medizinische Instrumente, synthetische High-Tech-Materialien, wandernde Schlünde, Gelatine oder Sportgeräte –, macht die Versuchung gross, das alles durch die Person des Künstlers verstehen zu wollen, als wäre er die graue Eminenz, welche im Hintergrund die Fäden einer merkwürdig komplizierten Verschwörung zieht. Eine solche biographische Analyse sagt jedoch meist mehr über den Interpreten aus als über seinen Gegenstand; denn natürlich erfährt man weniger über sein Gegenüber, wenn man ihm die Füsse küsst, statt ihm ins Gesicht zu sehen. Und wer Barney in die Augen schaut, kann nicht umhin wahrzunehmen, dass dieser Typ jeder Heldenverehrung abhold ist. Aber

MATTHEW BARNEY, OTTOshaft, 1992, video still.
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



MATTHEW BARNEY, JIM OTTO SUITE, 1990, video still.



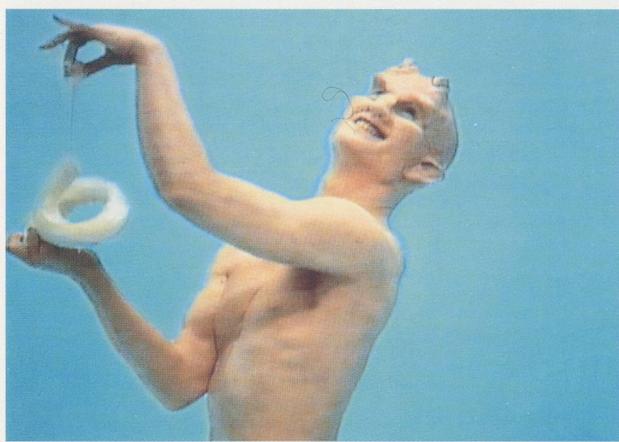
vergleichen wir sein Werk mit einer Kunst, der es in mancher Hinsicht nicht unähnlich ist: der vom Staat sanktionierten Nazikunst der 30er Jahre. Beide teilen eine Vorliebe für mythologische Gegenstände, technische Perfektion, kultische Überhöhung und «Körperkultur». In den Bildern des Nazikünstlers Adolf Ziegler diente all dies zur Verherrlichung der faschistischen Ideologie, während es in Barneys Werk völlig eigenartig wirkt, manchmal eigen bis zur Perversion – nicht den Helden gewidmet, sondern den Nullen, man denke etwa an das «00» auf Jim Ottos Fussballertrikot. Persönlichkeit wird hier nicht verherrlicht, sondern – auf gut deutsch – verarscht: Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Otto sich geschmeichelt fühlt, geschweige denn idealisiert; in Barneys Oden ist er nicht der mit wehenden Ruhmesfahnen einherschreitende Triumphator, sondern Träger eines «zweifachen Dickdarms».

Die Antiheldenverehrung in Barneys Werk ist Ausdruck einer komplementären Kraft zu allem, was wächst, was grösser und mächtiger wird: Es ist das Verflüssigende, Schmelzende, Auflösende und Idole Zersetzende. Durch Barneys Videos und Skulpturen zieht sich eine gewaltige Schleimspur der Aufweichung, verkörpert im ekelhaft Zähflüssigen, Schlüpfigen und Klebrigen. Tiefgefrorene Hanteln aus

Vaseline drohen nicht nur selbst zu schmelzen, sondern auch alles aufzulösen, womit sie in Kontakt kommen. Sartre: «Die langen, weichen Substanzsäulen, die von mir auf die klebrige Fläche fallen (wenn ich zum Beispiel meine Hand in sie getaucht habe und sie wieder losreisse), symbolisieren so etwas wie ein Fliessen meiner selbst zum Klebrigen hin. (...) Das Klebrige berühren heisst Gefahr laufen, sich in Klebrigkeit aufzulösen.»⁵⁾ Diese Aufweichung ist das natürliche Gegenstück zu Barneys *askesis*. Wenn Muskeln kräftiger werden durch Widerstand, so schmilzt anderseits der Widerstand gegenüber der grösseren Kraft. Hinter den frühen DRAWING RESTRAINTS mag ein noch nicht realisierter Traum davon stecken, das Training bis zu dem Punkt zu treiben, auf dem der Widerstand überhaupt überwunden bzw. gegenstandslos wird. Steckt nicht in jedem Muskel der Wunsch, reine, unbehinderte Kraft zu werden? In CREMASTER 4 tanzt der «Loughton Kandidat» ein Loch in den Boden des Piers, fällt ins Meer, kämpft sich durch eine grauenerregende schleimige Unterwelt wieder empor zum Strand, als wäre er zu einer puren Kraft geworden, der jede Art von Materie weichen muss.

Barney meint, dass ihm «das Wort *Körper* zu einschränkend» sei,⁶⁾ vielleicht weil sein ganzes Werk

MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7,
1993, *Spin Track, video still / ZEICHENHINDERNIS 7.*
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



auf ein «Jenseits» hindeutet, das aus einem verrückten Zusammenspiel von Kräften beruht – Speicherung und Verbrauch von Energie, Bewegung und Ruhe (Spielunterbruch und Verzögerung bei Strafentscheiden des Schiedsrichters), Stocken und Gleiten (Gelatine und Teflon), Ausdehnung und Kontraktion (Hoden), Öffnen und Schliessen (Öffnungen), Ausbrüche, plötzliche Wendungen und halsbrecherische Bremsmanöver (die verbissene, sinnlose Raserei der Seitenwagen-Rennfahrer um die Isle of Man in *CREMASTER 4*). Wie Artauds «Theater der Grausamkeit» will Barneys Werk «Begebenheiten und nicht Menschen inszenieren. Die Menschen mit ihrer Psychologie und ihren Leidenschaften werden ihren Platz finden, doch werden sie aufgefasst werden als Emanation bestimmter Kräfte...»⁷⁾ In *DRAWING RESTRAINT 7* (Zeichenhindernis 7, 1993) kämpfen zwei Satyrn um die Ehre, eine Markierung am Kondenswassersammler des Sonnendachs einer weissen Limousine anzubringen, während diese über Brücken und durch Tunnels einer scheinbar endlosen Metropole fährt. Sind diese Satyrn Verkörperungen bestimmter Kräfte? Barney hat gesagt, dass sein Interesse für diese Kreatur zum Teil davon herrührt, «dass ‹Pan› die Wurzel ist von ‹Panik›. Pan führt uns hin zu Bacchus – deshalb verursacht er

diesen Moment des Unbehagens, bevor wir uns gehenlassen können.»⁸⁾ Der Ausbruch, die Erlösung, das plötzliche Zusammenbrechen aller Hemmungen – Begriffe, mit deren Hilfe wir die Kraft beschreiben, welche die harte Schale des gesellschaftsfähigen Krustentiers zu knacken vermag (die «Selbstüberwindung» von Superman überwältigt sein «Über-Ich»): *Satyriasis*, die unkontrollierbare Lust eines ganz im Getriebensein aufgehenden Körpers. In diesem letzten Werk einer Serie zeigt sich der Widerstand nicht mehr als gegen den Künstler selbst gerichtetes Instrument, sondern in einem Widerstreit der Kräfte, agierend und reagierend in einer fortdauernden Bewegung – Satyr gegen Satyr, während die Limousine endlos weiterfährt. Dies ist weniger eine epische Erzählung oder eine mythologische Allegorie als vielmehr Ausdruck eines Gesetzes der Thermodynamik: In Matthew Barneys Werk gibt es weder Helden noch Persönlichkeiten, sondern nur noch Vehikel und die sie antreibenden Kräfte.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Henri Bergson, *Denken und schöpferisches Werden*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1993, S. 214 ff.

2) Thyrza Nichols Goodeve, «Travels in Hypertrophy», *Artforum*, Mai 1995, S. 68.

3) Tatsächlich hat van Gogh oft von der Notwendigkeit gesprochen, stärker und härter zu werden. Ein Arzt sagt ihm, er sehe aus wie ein Arbeiter, und er antwortet: «Das ist genau, was ich an mir habe verändern wollen. Als ich jünger war, habe ich ausgesehen wie ein intellektueller Grübler, und jetzt sehe ich aus wie ein Fuhrmann oder Eisenleger.» Vgl. *The Letters of Vincent van Gogh*, hrsg. von Mark Roskill, Athenaeum, New York 1963, S. 252 ff. (Das Zitat wurde aus dem Englischen übersetzt.)

4) Friedrich Nietzsche, «Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre», *Werke*, Bd. 3, Hanser, München 1966, S. 539. (In der 1899 begonnenen Gesamtausgabe, Gast/Horneffer [Hrsg.] und diversen Teilausgaben war diese Stelle Teil der fragwürdigen Kompilation mit dem Titel «Der Wille zur Macht».)

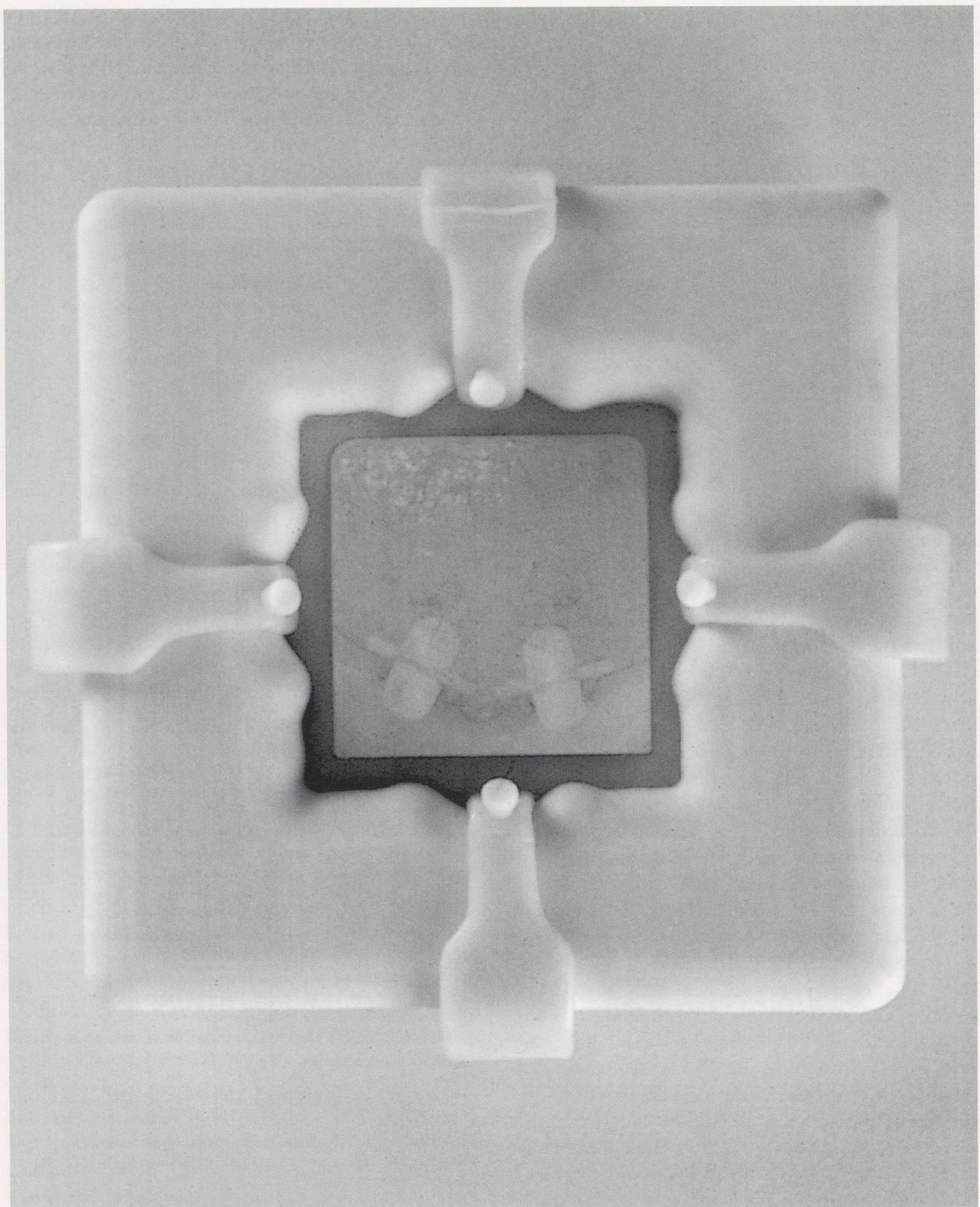
5) Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 1042–43.

6) Jérôme Sans, «Modern Heroes», *Art Press*, Juli–August 1995, S. 204.

7) Antonin Artaud, «Das Theater der Grausamkeit (2. Manifest)» in *Das Theater und sein Double*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1969, S. 135.

8) Thyrza Nichols Goodeve, *Artforum*, Mai 1995, S. 69.

Matthew Barney



MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7, *Spin Track Manual: KID*, 1993, mixed media on paper in nylon frame, 16 x 16" /
ZEICHENHINDERNIS 7, Mischtechnik auf Papier in Nylonrahmen, ca. 40,5 x 40,5 cm. (PHOTO: LARRY LAMÉ)