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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

Artikel: Ellsworth Kelly : ein Amerikaner in Paris = an American in Paris

Autor: Kellein, Thomas / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680709

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

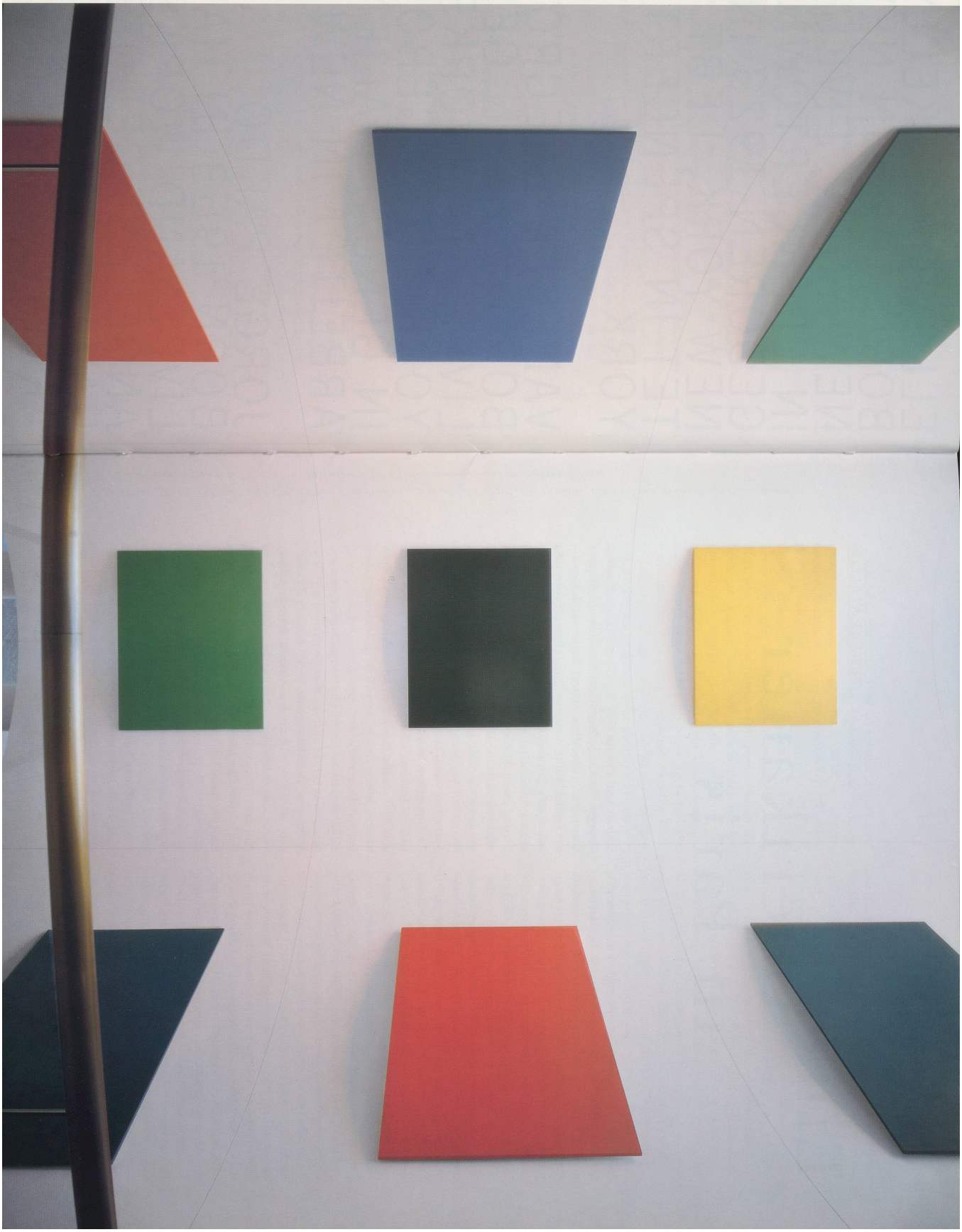
Terms of use

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: 05.07.2025

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

ELLSWORTH KELLY



THOMAS KELLEIN

Ein Amerikaner in Paris

Es ist 1928. Johnny Weissmüller (Tarzan) schwimmt den Freistilweltrekord über 100 Yards. Der internationale Blumenversand Fleurop wird gegründet. Und George Gershwin schreibt die mit Jazz-Elementen durchsetzte symphonische Dichtung *Ein Amerikaner in Paris.* Schon ein Jahr später – Heinrich Himmler wird Reichsführer der deutschen SS, Leo Trotzki muss die Sowjetunion verlassen und an der New Yorker Wall Street kommt es im Spätherbst zu dramatischen Kursstürzen – zeichnen sich jene dunklen Veränderungen ab, die nach dem Zusammenbruch des sogenannten Dritten Reichs und der Bombardierung von Hiroshima und Nagasaki 1945 die neue Weltlage zur Folge haben. Die USA werden Hegemonialmacht und auch die Kunstmetropole Paris ist nicht mehr, was sie war.

Robert Rauschenberg und Ellsworth Kelly, die sich weder damals noch in den unmittelbar darauf folgenden Jahren begegnet sind, beschliessen dennoch ihr Kunststudium 1948 in Paris zu beginnen. Rauschenberg sagte später, er sei dazu «mindestens fünfzehn Jahre zu spät» gekommen, und reiste noch im gleichen Jahr in die Heimat zurück. Kelly blieb jedoch bis 1954, besah sich viele Orte in Frankreich und verehrte, nachdem er in den USA den gealterten Max Beckmann bewundert hatte, vor allem Henri Matisse. In den sechs Jahren seines Parisaufenthalts konnte er wie Rauschenberg John Cage und Merce Cunningham kennenlernen, traf im Unterschied zu ihm aber Jean Arp, Francis Picabia, Georges Vantongerloo, Georges Braque, Alberto Giacometti, Joan Miró, Marcel Breuer und Alexander Calder. Mit den meisten von ihnen ergaben sich ästhetische Berührungspunkte, die sein Werk langsam zu entwickeln halfen und seine Suche nach Farbe und Abstraktion als ausgeprägten Kontinuitätswillen bestärkten. 1951 besuchte Kelly das Atelier von Brancusi, 1953 begegnete er dem Spätwerk Piet Mondrians in einer Rotterdamer Ausstellung. Mit Ausnahme von COLORS FOR A LARGE WALL (Farben für eine grosse Wand, 1951), das er später dem New Yorker Museum of Modern Art schenkte, und wenigen Bildern, die er eigenen Freunden gegeben hatte, verblieben seine frühen Werke jedoch lange Zeit fast vollzählig im Atelier.

Es mag aus heutiger Sicht überspitzt klingen, aber man wollte von Kelly trotz seiner regelmässigen Ausstellungen ab 1956 in New York bei Betty Parsons oder ab 1958 in Paris bei Maeght jahrzehntelang nichts wissen. Er sei «zu französisch», wurde von älteren, sehr respektablen Museumskollegen noch zu Beginn der 90er Jahre erklärt. Die westliche Kunstgeschichte nach 1945, von Newman und Rothko über Andre und Stella zur Minimal Art, schien für viele derart linear zu verlaufen, nämlich vom Bild zur Ebene und von der Ebene zum Raum, dass Kellys Farbigkeit, die sich schon in den 50er Jahren in den Raum bewegt hatte und in den 60er Jahren ihre grosse formale Schönheit erreichte, allzu selten «brauchbar» erschien.

THOMAS KELLEIN ist Direktor der Kunsthalle Bielefeld.

ELLSWORTH KELLY, THE BOSTON PANELS, 1998, oil on aluminum, 9 panels, 132 x 150" each; 12 panels, 132 x 88" each, Federal Court House, Boston / Öl auf Aluminium, 9 Platten, je 335 x 381 cm; 12 Platten, je 335 x 224 cm (previous page / vorhergehende Seite).

Ich besuchte Kelly 1991 in seinem Atelier und Wohnort Spencertown in Upstate New York, zu einem Zeitpunkt, als sich diese Sicht zu ändern begann. Draussen war die Bronze UNTITLED (MANDORLA) von 1988 zu sehen. Neu gemalte Grossformate in seinem sauberen, weitgehend leeren Atelier waren ein- oder zweifarbig gehalten. Gelb, Grün, Blau und Rot dominierten. Fast immer waren die flächigen Farben über zwei verschiedenformatige Leinwände verbunden. Der Künstler zeigte uns sein museales Depot, in dem man ein schier unglaubliches Œuvre, nach Jahren geordnet, als Geschichte einer langsam und stetig vorwärtsstrebenden Farbfeldmalerei verfolgen konnte. Das Werk besass keinen alleinigen Ausgangs- oder Zielpunkt, es öffnete sich vielmehr. Es wurde zunehmend freier und komplexer, so dass die Bilder nicht nur konzeptuell vollendet, sondern zunehmend auch raum- und architekturbezogen auftraten.

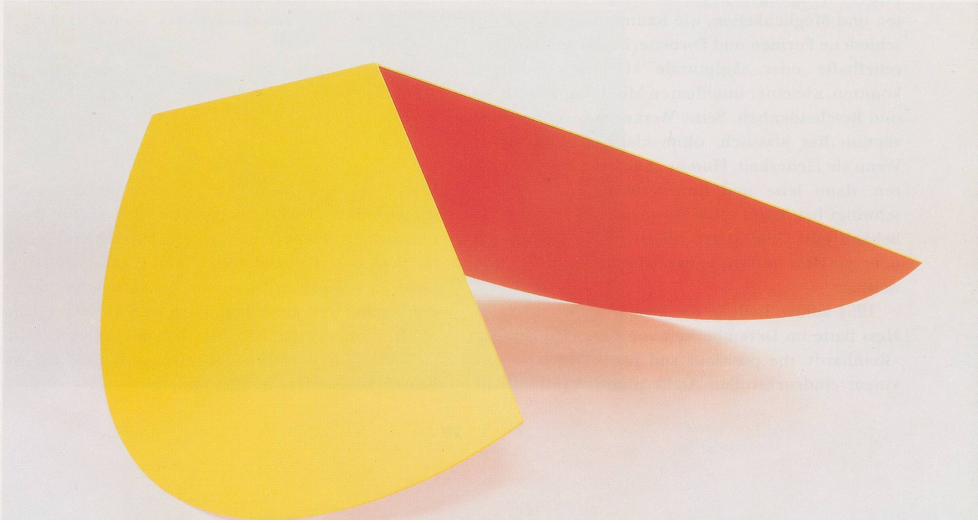
Ich hatte kurz zuvor in Los Angeles ein Werk für Wand und Boden gesehen, das RED BLUE GREEN YELLOW (Rot Blau Grün Gelb, 1965) betitelt war und vier Flächenfarben so verteilte, dass die drei erstgenannten ein «Bild» und die letztgenannte, Gelb, den «Boden» ergaben. Man hätte, wäre die Arbeit als Installation gemeint gewesen, auf eine hellgelbe, sonnige Fläche treten müssen, um das über zwei Meter hohe «Bild» in Augenschein zu nehmen. Das Werk hielt den Betrachter aber auf Distanz. Es strahlte so vornehm und zugleich fragil, dass man intuitiv davor grossen Abstand nahm. Diese Form von Schönheit war kunstgeschichtlich selten geworden. Kelly verkörperte augenscheinlich das Gegenteil eines Assemblage- und Environmentkünstlers. Junk oder Alltagsgegenstände fasste er nicht an. Als Fetisch wollte er ausser seinen Farben und den von Matisse, Brancusi und Mondrian ausgehenden Traditionslinien nichts gelten lassen. Fast alle seine Werke, so schien mir, verbanden die Leuchtkraft mit Berührungsangst und Fragilität in einer Weise, dass das Wort Hard Edge vor ihnen roh und vergleichsweise ungehobelt klingen musste. Kelly hatte sich nie wie Carl Andre mit Eisenbahnschwellen oder wie Donald Judd mit Zimmermannshandwerk identifiziert.

Das Wichtigste, was wir an deutschen Universitäten in den 60er, 70er und frühen 80er Jahren zu «den Amerikanern» gelernt haben, zuerst bei Max Imdahl, Walter Kambartel oder Bernhard Kerber, lief auf die Anerkennung der plan gemalten Ebenen und *Shaped Canvases* als radikal neuen Wahrnehmungsmustern hinaus. Die Farbe eines grossen Bildes von Barnett Newman wirke vor allem, weil sie «unbedingt antikompositionell» eingesetzt sei; seinen Formaten sei man über ein «Farbkontinuum» «unausweichlich ausgeliefert». Kunstgeschichtlich zählte daneben eine zweite, europäische Teleologie. Paul Wember, der 1961 den Franzosen Yves Klein im Museum Haus Lange vorgestellt hatte, schrieb in seiner Monographie von 1968, der Maler sei über seine monochrom blauen Bilder als Vollender aller abendländischen Maltraditionen seit Giotto zu sehen. Wer sich an diese prägenden Theoreme erinnert, weiss auch, dass es mit europäischer Kunst für Judd damals für immer vorbei war, dass Judd aber Yves Klein – «to some extent» – als Aussenseiter gelten liess.

Kelly mag diese Jahre von 1956 bis 1992, bis sein Frühwerk schliesslich in Paris, Washington und Münster gezeigt wurde, in einer Mischung aus Angst und Stoizismus ertragen und vor allem forschend für die Arbeit genutzt haben. Dass seine aussen gelb und innen rot lackierten Flächen, zum Beispiel bei PONY (1959), einer magischen Aluminiumskulptur mit der formalen Anmutung eines Pferdesattels, auch figurativen Vorbildern huldigten, hätte ihm obendrein den Vorwurf historischer Rückfälligkeit einbringen können. Der Künstler war aus heutiger Sicht an Monochromie, Minimal Art oder dem berühmten Diktum, gute Malerei von heute sei weder Bild noch Skulptur, augenscheinlich nicht selbstzweckhaft interessiert. Seine COLORS FOR A LARGE WALL (1951) und seine SCULPTURE FOR A LARGE WALL (Skulptur für eine grosse Wand, 1957) folgten aleatorischen und permutativen Prinzipien – mithin also künstlerischen Überlegungen schon aus den späten 40er Jahren. Sie nahmen ebenso die Formenwelt der klassisch modernen Skulptur wie des Surrealismus auf, entwickelten Mondrian und de Stijl weiter und bildeten zusammengefasst eine Art Programm der erhabenen Vielfalt ab. Kellys Farben suggerierten, dass es für Maler wohl immer Schwarz und Weiss, ansonsten aber kaum letztgültige Prinzipien geben würde. Das Bild bei Kelly brauchte nicht nur grosse Flächen im Sinne

ELLSWORTH KELLY at his first exhibition / bei seiner ersten Ausstellung in New York, 1956, Betty Parsons Gallery. On the left / Links: BAR, 1956, black and white oil on canvas, 33 x 96" / BALKEN, schwarzweiss, Öl auf Leinwand, 83,8 x 243,8 cm; on the right / rechts: TIGER, 1953, oil on 5 canvas panels, 81 x 85½" / Öl auf Leinwand, 5 Teile, 205,8 x 217,2 cm.

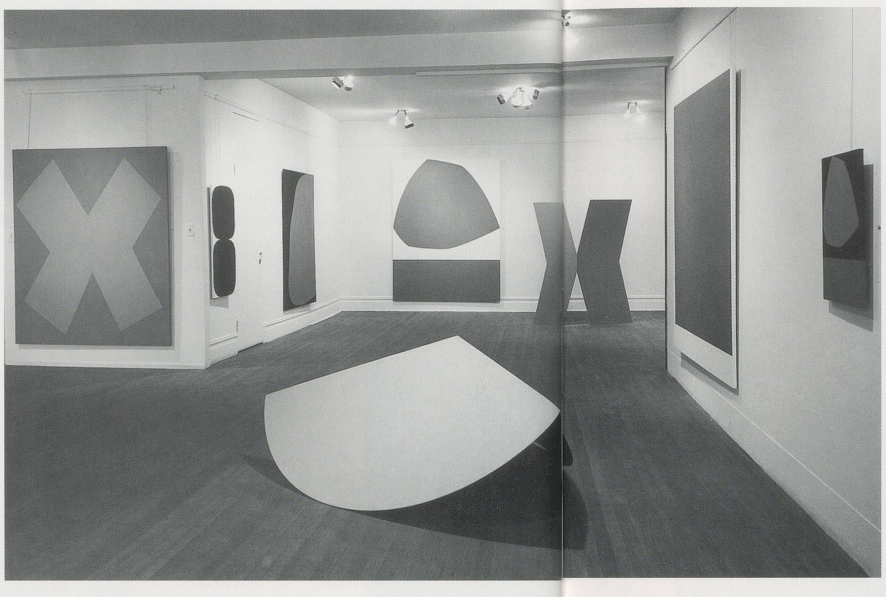
ELLSWORTH KELLY, PONY, 1959, painted ⅛" aluminum, 31 x 78 x 64" / bemaltes 3-mm-Aluminiumblech, 78,7 x 198,1 x 162,6 cm.



von Ruhe, Kraft und Gleichmass, sondern wie bei den späten Werken von Matisse und Calder auch Raum im Sinne von Luft, Freiheit und Klang. So konnte es opak und transparent zugleich, physisch und metaphysisch ohne theoretisches Rüstzeug, aber voller Traditionsliebe sein. Wenn sich Farben bei Kelly wiederholten, dann jedenfalls nicht als seriell gemeinte Absage an Komposition. Auch seine skulpturalen Formen, das haben nicht nur die 1956 begonnenen Aluminiumreliefs oder PONY, sondern sogar viele Bilder bewiesen, durften geometrisch und organisch sein. Kelly liebte die subtilen Übergänge: Bei SCULPTURE FOR A LARGE WALL gehen regelmässige Rechtecke in Trapeze, Parallelogramme und gekurvte Linien über, so wie seine Malerei trotz der Beinahemonochromie das Figur-Grund-Prinzip, das Bildmotiv, die Aura wie den Kult um handwerkliche Sorgfalt niemals aufgab.

Wer vierzig Jahre lang künstlerisch seriös gearbeitet hat ohne Mut und Hoffnung gänzlich zu verlieren, kann auch im späten zwanzigsten Jahrhundert noch auf Durchbruch und Nachruhm hoffen. Kellys Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum 1997 war nach der spektakulären Werkschau von Joseph Beuys im Jahr 1979 die wohl mit Abstand überzeugendste Retrospektive eines lebenden Künstlers hier. Die sogar auf die neuen Seitengeschosse von Gwathmey und Siegel ausgedehnte Retrospektive im Gebäude Frank Lloyd Wrights liess Ermüdung und Anstrengung nicht zu. Man folgte Kellys Einsichten und Möglichkeiten, wie Raum und Farbe in verschiedene Formen und Formate, in flache, gewölbte, reliefhafte oder skulpturale «Gefässe» gelangen konnten, wie einer unteilbaren Mischung von Grösse und Bescheidenheit. Seine Werke sind von der Konzeption her klassisch, ohne klassizistisch zu sein. Wenn sie Heiterkeit, Humor, ja Lachen mit sich führen, dann leise und hintergründig. Auch Erotik schwingt bei ihnen ohne Anspielungen und Anzüglichkeit mit. Umgekehrt: Melancholie, Trauer, Wut oder gar Hass sind vor seinen Werken gar nicht nachweisbar.

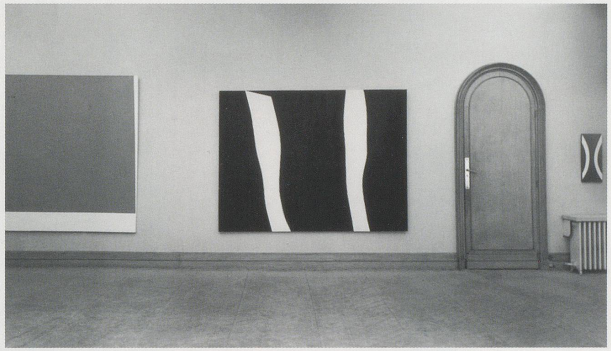
1954 kehrte Kelly in die USA zurück. Thomas B. Hess hatte im Dezemberheft von *Art News* den Text «Reinhardt: the positions and perils of purity» mit einem eindrucksvollen Atelierphoto veröffentlicht.

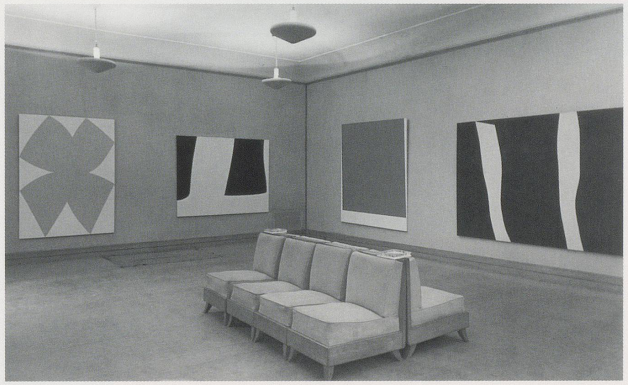


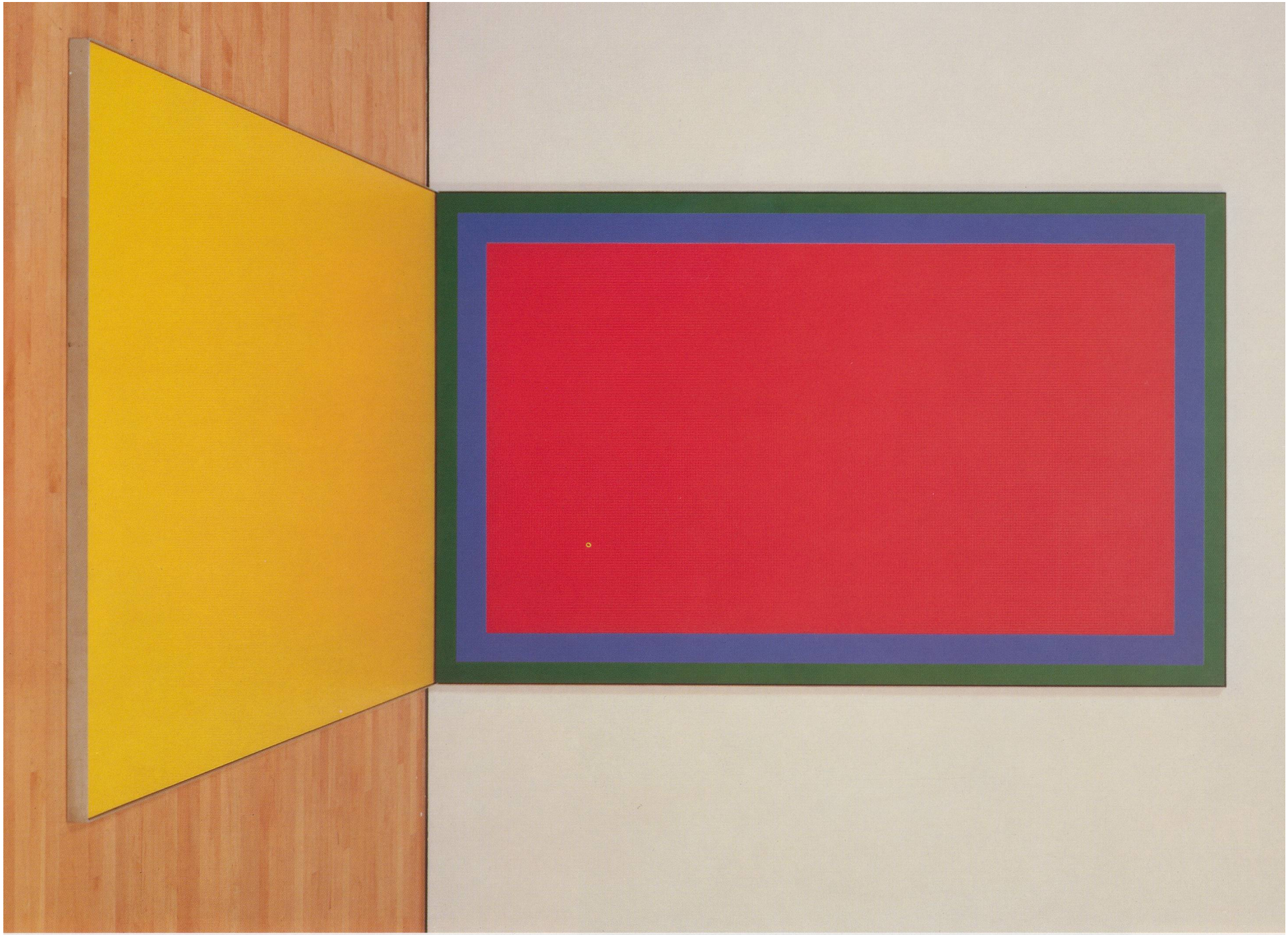
"Ellsworth Kelly: Painting and Sculpture," Betty Parsons Gallery, New York, 1959.

Ein abstrakter Maler, dessen Beziehungen zum Neoplastizismus Mondrians als offenkundig eingestuft wurden, sass mit gefalteten Händen auf einer Bank vor seinen Bildern. Diese waren sämtlich aus farbigen Rechtecken aufgebaut, flach und unter Verzicht auf Illusion. Ad Reinhardt starb 1968. Vermutlich ist es Kelly, der sein Erbe angetreten hat. Kunst ist Kunst. Alles andere ist alles andere.

Galerie Maeght, Paris, 1958: BROADWAY; MANHATTAN; BROOKLYN BRIDGE II, all 1958, & (bottom, left to right / ganz unten, v.l.n.r.) CITY ISLAND; 42nd; BROADWAY; MANHATTAN, all 1958.

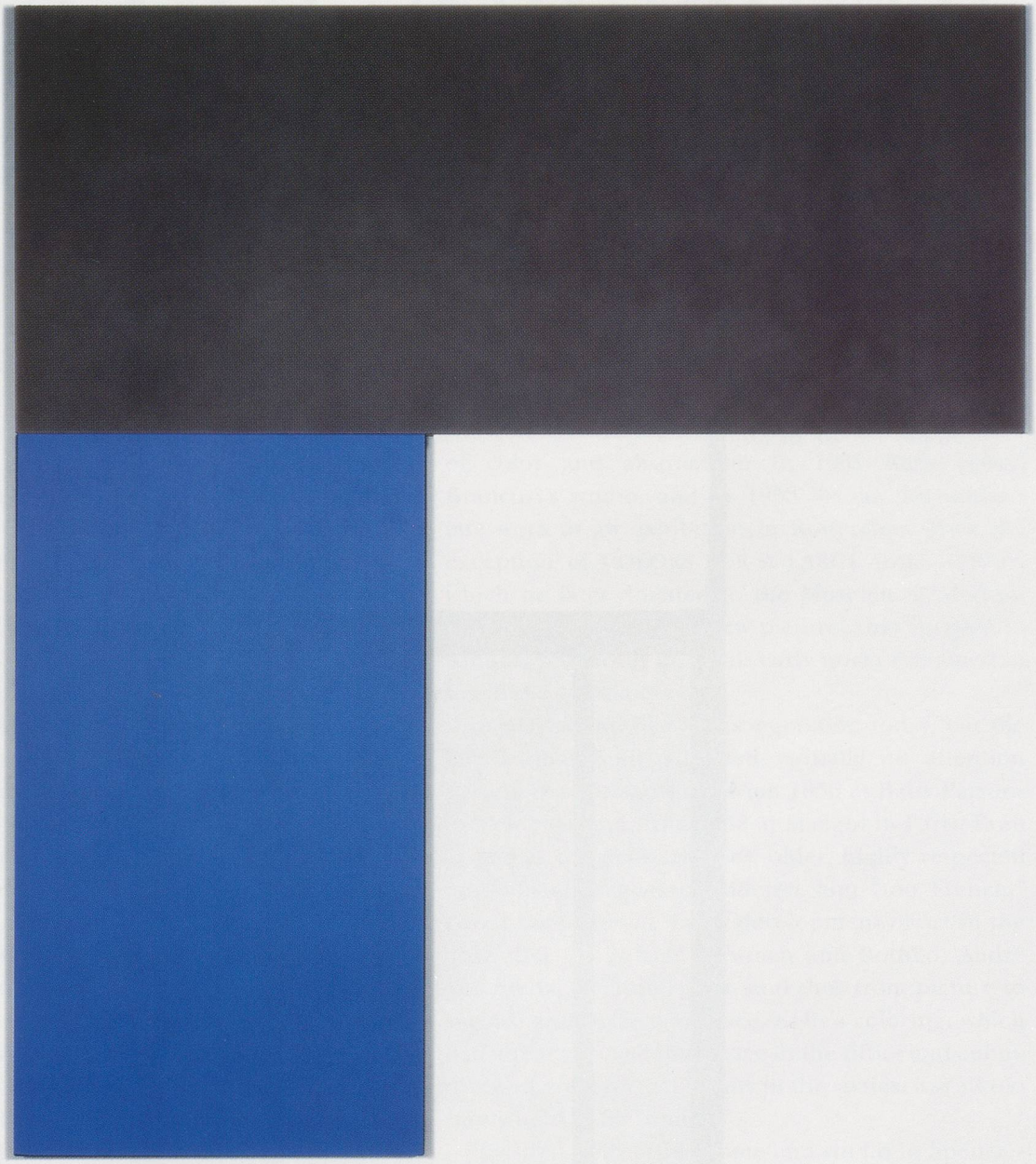


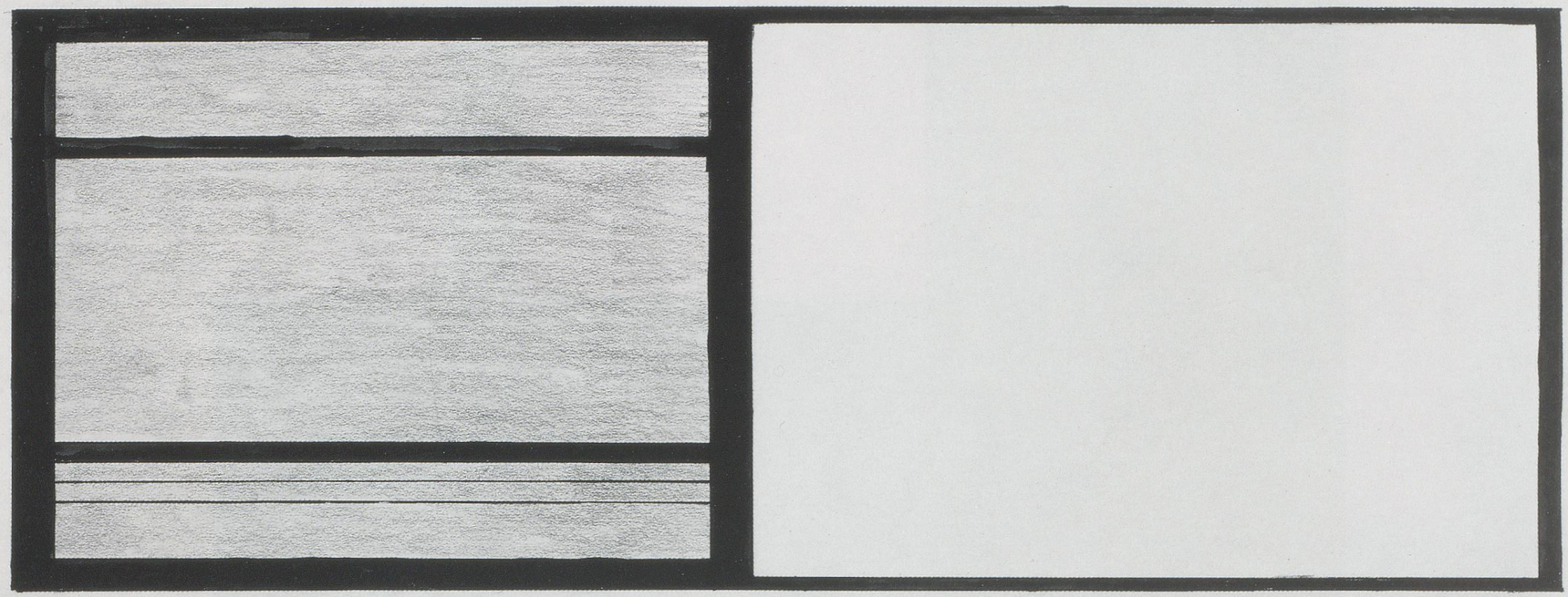




ELLSWORTH KELLY, RED GREEN BLUE YELLOW, 1965, top panel: oil on canvas; bottom panel: oil on canvas mounted on masonite, 87½ x 54 x 78½" / ROT GRÜN BLAU GELB, Oberteil: Öl auf Leinwand; Bodenteil: Öl auf Leinwand auf Pressspanplatte.

ELLSWORTH KELLY, CHATHAM III: BLACK BLUE, 1971,
oil on canvas, 2 joined panels, 108 x 96" / Öl auf Leinwand, 2 verbundene Teile, 274,3 x 243,8 cm.





ELLSWORTH KELLY, STUDY FOR WINDOW, MUSEUM OF MODERN ART, PARIS, 1949,

THOMAS KELLEIN

An American in Paris

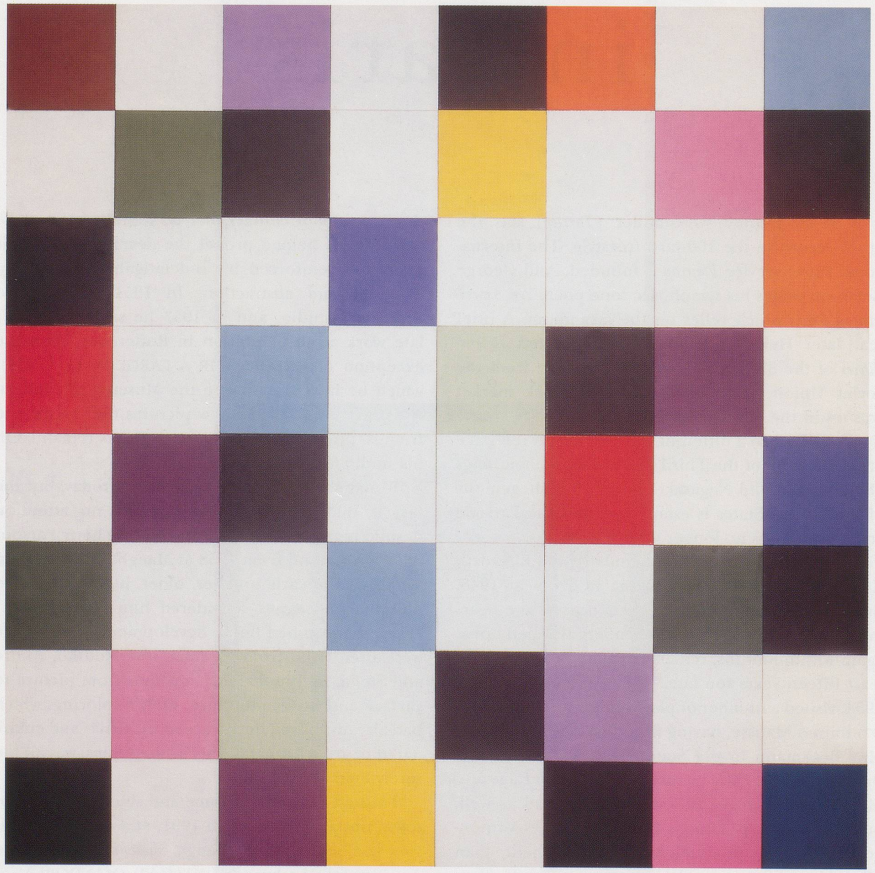
It is 1928. Johnny Weissmüller (*Tarzan*) sets the world record in the 100-yard freestyle. The international floral service *Fleurop* is founded. And George Gershwin writes his symphonic tone poem *An American in Paris* which relies on the jazz idiom. A brief year later Heinrich Himmler is appointed *Reichsführer* of the SS, Leon Trotsky is banished from the Soviet Union, and the Wall Street stock market crashes in the late fall—prefiguring the dark future that is to lead to a different world order in the wake of the collapse of the Third Reich and the bombings of Hiroshima and Nagasaki in 1945. The hegemony of the United States is established and the Parisian art metropolis is no longer what it once was.

Nonetheless, Robert Rauschenberg and Ellsworth Kelly both decided to study art in Paris in 1948, though they did not meet then nor in the years immediately following. Rauschenberg traveled home again within months, remarking later that he was "at least fifteen years too late." Kelly stayed there until 1954, visited a number of places in France, and deeply admired Matisse, having first discovered the aging Max Beckmann in the States. During the six years that he spent in Paris he met not only John Cage and Merce Cunningham, as Rauschenberg had as well, but also Jean Arp, Francis Picabia, Georges Vantongerloo, Georges Braque, Alberto Giacometti, Joan Miró, Marcel Breuer, and Alexander Calder. The aesthetic points of contact that he found with most of these artists helped propel the development of his work and reinforced his indefatigable exploration of color and abstraction. In 1951 Kelly visited Brancusi's studio, and in 1953 he saw Mondrian's late work at an exhibition in Rotterdam. With the exception of COLORS FOR A LARGE WALL (1951), which he later donated to the Museum of Modern Art in New York, and a few pictures that he gave to friends, practically all of his early works remained in his studio for many years.

It may sound like an exaggeration today, but the fact is that Kelly attracted virtually no attention despite regular showings from 1956 at Betty Parsons in New York and from 1958 at Maeght in Paris. Even as late as the early nineties, older, highly respected museum colleagues considered him "too French." Given the assumed linear development of art in the west after 1945, from Newman and Rothko, Andre and Stella, to minimal art, and thus from picture to surface and surface to space, Kelly's coloring, which had already moved into space in the fifties and culminated in great formal beauty in the sixties, was all too rarely held to be "usable."

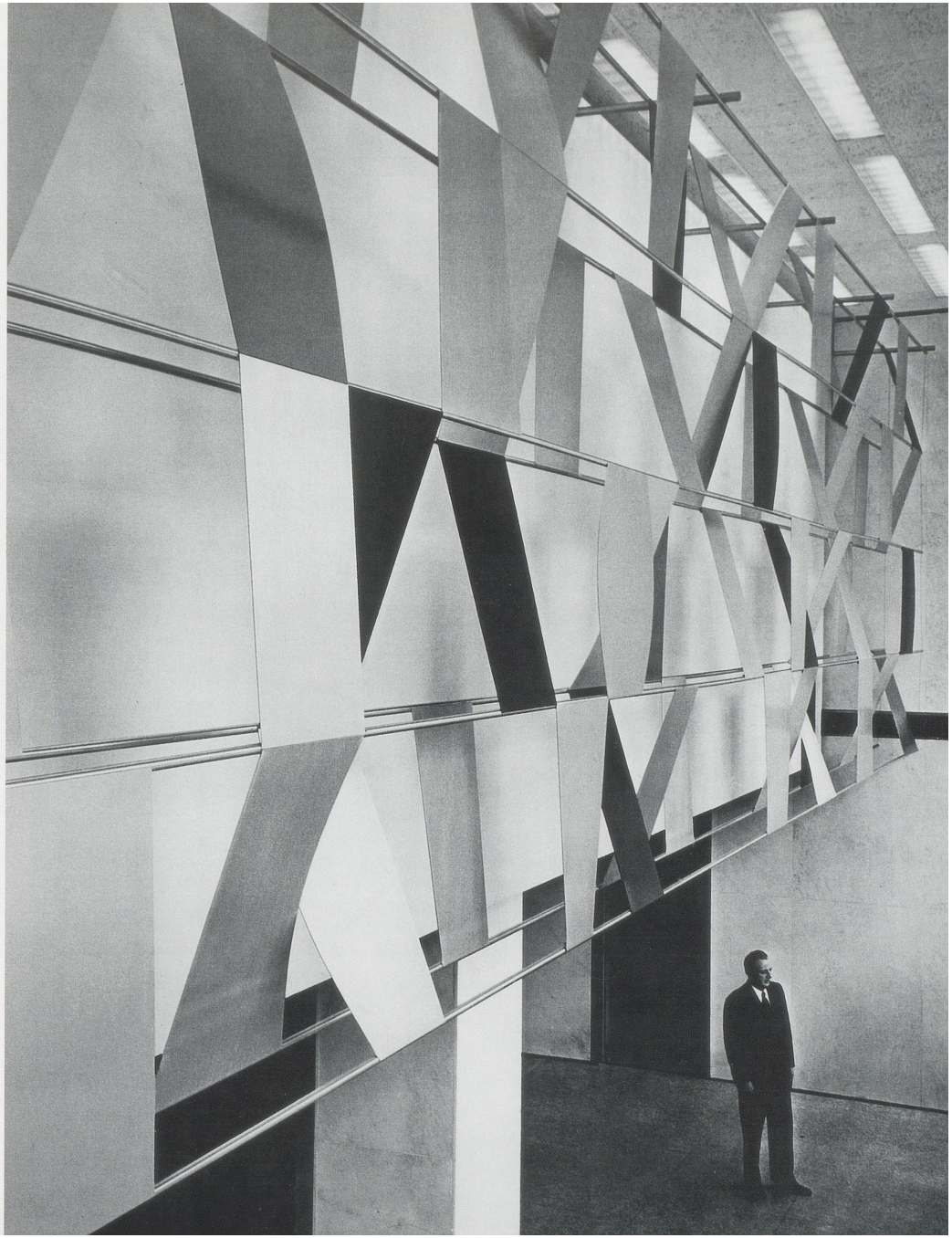
I visited Kelly at his home and studio in Spencertown, upstate New York in 1991, at a time when this view was beginning to change. Visitors were greeted outside with the bronze UNTITLED (MANDORLA) of 1988. Recently painted, large-format works in his tidy, sparsely occupied studio showed a maximum of one or two colors. Yellow, green, blue, and red pre-

THOMAS KELLEIN is the director of the Kunsthalle Bielefeld, Germany.



ELLSWORTH KELLY, COLORS FOR A LARGE WALL, 1951, oil on canvas, 64 joined panels, 96 x 96" /
FARBEN FÜR EINE GROSSE WAND, Öl auf Leinwand, 64 verbundene Teile, 244 x 244 cm.

ELLSWORTH KELLY, SCULPTURE FOR A LARGE WALL, 1957, anodized aluminum, 104 panels, 136 x 782½ x 12" overall /
SKULPTUR FÜR EINE GROSSE WAND, eloxiertes Aluminium, 104 Teile, insgesamt 3,45 x 19,87 m x 30,5 cm.



dominated. The flat areas of color were almost always spread over two, differently shaped canvases. The artist showed me his repository: a sheer inconceivable oeuvre, chronologically stored, that reveals the history of a slowly, steadily evolving color field painting that has grown freer and more complex over the years. Not only are the pictures conceptually consummate, they also increasingly incorporate space and architecture.

Shortly before my visit, I had seen a piece for wall and floor in Los Angeles, titled RED BLUE GREEN YELLOW (1965), in which the four colors were laid out so that the first three made a "picture" and the fourth covered the "floor." Had the work been conceived as an installation, viewers would have had to step on to a sunny, yellow surface in order to look at the seven-foot-high "picture." But the work keeps viewers at a distance. It makes such a refined and yet fragile impression that one intuitively remains at a certain remove. This kind of beauty has become an art-historical rarity. Kelly obviously embodies the opposite of an assemblage or environmental artist. He has never dealt in junk or the objects of daily life. Apart from his own colors, he acknowledges only the tradition represented by Matisse, Brancusi, and Mondrian. It seems to me that almost all of his works blend luminosity with a physical reticence and fragility in such a way that the term Hard Edge cannot help but sound coarse and comparatively unrefined. Kelly has never identified with railroad ties, like Carl Andre or with carpentry, like Donald Judd.

The most important thing we learned about the "Americans" at German universities in the sixties, seventies, and early eighties, initially from Max Imdahl, Walter Kambartel, or Bernhard Kerber, involved the recognition of flat painted planes and shaped canvases as radically new patterns of perception. A large painting by Barnett Newman was said to exert an impact primarily because color was deployed in "unconditionally anti-compositional" terms; the viewer was at the "inexorable mercy" of Newman's formats through the "color continuum." Art historically a second European teleology prevailed as well. Paul Wember, who had introduced the French artist Yves Klein at the Museum Haus Lange in 1961, wrote in his monograph of 1968 that the monochrome blues Klein produced must be seen as the ultimate culmination of western painting since Giotto. Those who remember this remarkable theorem will also remember that Judd thought European art was over anyway and only acknowledged the outsider Yves Klein "to some extent."

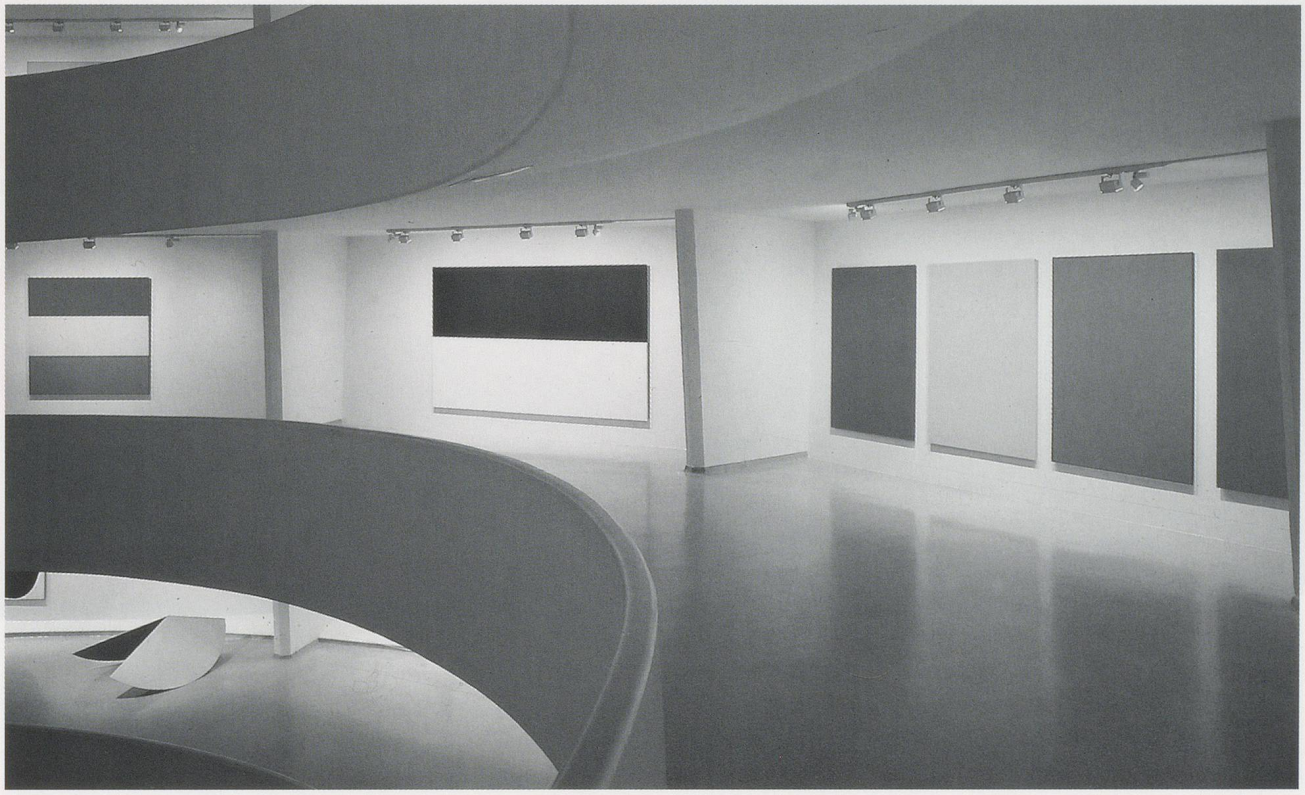
Kelly probably endured the years from 1956 to 1992 with a mixture of anxiety and stoicism—though also using the time to experimental advantage, until his early works were finally shown in Paris, Washington, and Münster. However, the fact that his varnished surfaces, yellow outside and red inside, also honored figurative sources, as in PONY (1959), a magical aluminum sculpture formally suggestive of a pony saddle, would have presumably "saddled" him at the time with the criticism of being an art-historical reactionary. The artist was obviously not interested in the self-serving exploitation of monochrome painting, minimal art, or the famous dictum that good painting of today is neither picture nor sculpture. His COLORS FOR A LARGE WALL (1951) and SCULPTURE FOR A LARGE WALL (1957) work with aleatory and permutational principles, that is, with artistic concerns already addressed in the forties. These works are indebted as much to the formal world of classical modernist sculpture as to Surrealism; they elaborate on Mondrian and de Stijl and, in summary, present what might be called a program of sublime diversity. Kelly's colors suggest that, apart from black and white, there are ultimately no absolute principles for painters to rely on. Kelly's pictures use large surfaces not only in the sense of calm, strength, and evenness but also in the sense of air, freedom, and sound, as in the late works of Matisse and Calder. They can therefore be opaque and transparent at once, with no theoretical physical or metaphysical underpinnings but full of a love of tradition. Colors repeated in Kelly's works certainly do not entail a serial rejection of composition. His sculptural forms could also be geometrical and organic as demonstrated not only by the aluminum reliefs begun in 1958 or PONY, but even by many paintings as well. Kelly loves the subtle transition. In SCULPTURE FOR A LARGE WALL, regular rectangles become trapezoids, parallelograms, and curved lines, just as his painting never abandons the motif, the aura, or

the cult of craftsmanship despite its near monochrome treatment of the figure-ground principle.

Anyone who can seriously pursue artistic concerns for forty years without losing courage and hope can also hope for a breakthrough and belated recognition in the outgoing twentieth century. Kelly's retrospective at the Guggenheim in New York in 1997 was by far the most compelling retrospective of a living artist's oeuvre since Beuys's spectacular show of 1979. Even extending into the new wings added on to the Frank Lloyd Wright building by Gwathmey and Siegel, the retrospective admitted of no weariness or strain. The privilege of tracing Kelly's insights and his means of converting space and color into different shapes and formats, into flat, curved, relief-like or sculptural "vessels," revealed an indivisible union of greatness and humility. The conception of his works is classical without being classicist. When they convey cheer, humor, and even laughter, it is of a soft and subtle nature. Eroticism also resonates in these works though without the least insinuation or ambiguity. Conversely, there is no evidence whatsoever of melancholy, sadness, anger, or even hate.

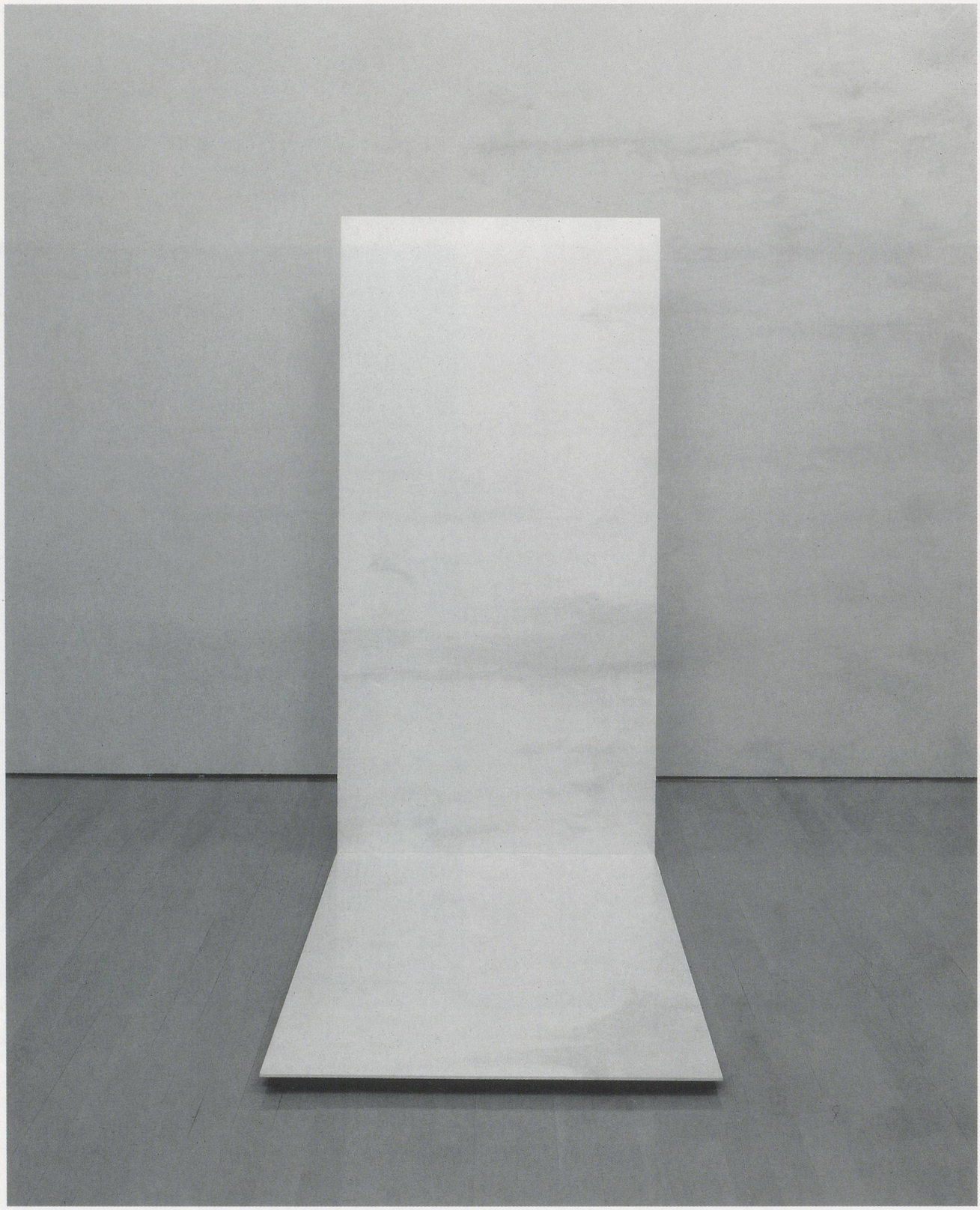
In 1954 Kelly returned to the United States. In the December 1953 issue of *Art News*, Thomas B. Hess had published an article, "Reinhardt: the positions and perils of purity" accompanied by a compelling photograph. An abstract painter, whose affinity with Mondrian's Neoplasticism was held to be obvious, is seen sitting on a bench in front of his paintings. These are all composed of colored rectangles, flat, and devoid of illusion. Ad Reinhardt died in 1968. Presumably it is Kelly who has inherited his legacy. Art is art. Everything else is everything else.

(Translation: Catherine Schelbert)



"Ellsworth Kelly: A Retrospective," October 18, 1996 to January 15, 1997, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, installation view / Ausstellungsansicht.

ELLSWORTH KELLY, PAINTING FOR A WHITE WALL, 1952,
oil on canvas, 5 joined panels, 23½ x 71¼" /
BILD FÜR EINE WEISSE WAND, Öl auf Leinwand, 5 verbundene Teile, 59,7 x 181 cm.



ELLSWORTH KELLY, WHITE ANGLE, 1966, painted ¼" aluminum, 71¼ x 36 x 72½", ½" above the floor / WEISSER WINKEL, bemaltes Aluminium, 6 mm dick, 181 x 91,4 x 184 cm, 1,27 cm über dem Boden. (PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)