

RAOUL DUFY

RAOUL
DUFY
1877–1953

UITGEVERIJ THOTH BUSSUM
SINGER LAREN





INHOUD

11	TEN GELEIDE
12	WOORD VOORAF Jan Rudolph de Lorm
17	RAOUL DUFY OP ZOEK NAAR ZIJN 'STYLE DÉFINITIF' Fred Leeman
51	ODE AAN DE SCHOONHEID Shirley Reiff Howarth
125	DE TRANSFORMATIE VAN HET STOFONTWERP Shirley Reiff Howarth
162	BIOGRAFIE
171	Noten
173	Literatuur
174	Personenregister



Le Casino de la Jolte
Promenade à Nice, 1946,
aquarel op papier, 50 x 65 cm,
particuliere collectie



La Balustrade aux papillons,
1930, gouache op papier,
28 x 40 cm, particulière collecte



TEN GELEIDE

Het werk van de Franse kunstenaar Raoul Dufy (1877-1953), dat op de tentoonstelling in Singer Laren wordt gepresenteerd en in dit boek staat afgebeeld, is grotendeels eigendom van één verzamelaar.

De werken uit de verzameling zijn nauwelijks bekend bij het grote publiek. Toch werden ze al eerder tentoongesteld, onder meer in Japan (2006) en de Verenigde Staten (2009). In het bijzonder dank ik de heer De Lorm en zijn team voor het feit dat zij de mogelijkheid met beide handen hebben aangegrepen de collectie voor de eerste keer in Nederland te exposeren, en wel onder de best mogelijke condities. Deze catalogus en de tentoonstelling zijn een genot voor het oog en een verrijking voor de geest. Het werk van Dufy zal de bezoeker in vervoering brengen en sommigen zullen de tentoonstelling meerdere malen komen bekijken. Tot slot noem en bedank ik de heer Frans Jacobs van galerie Frans Jacobs Fine Art in Amsterdam voor zijn verdienste om Singer Laren te informeren over het bestaan van de verzameling. Moge dit boek een blijvende herinnering zijn.

Een ieder die raffinement, schoonheid en kunst in haar totaliteit weet te waarderen, is het museum daarvoor veel dank verschuldigd. De bezoekers van de tentoonstelling zullen bij het aanschouwen van de beelden uit de twintigste-eeuwse belle époque, die in het werk van Raoul Dufy zo fraai naar voren komt, wellicht even al hun zorgen vergeten. En hopelijk zullen ze daarbij ook nog eens denken aan de beroemde woorden van de Engelse dichter John Keats: 'A thing of beauty is a joy for ever.'

De verzamelaar

WOORD VOORAF

In deze catalogus presenteert Singer Laren een thematisch overzicht van het werk van de Franse kunstenaar Raoul Dufy. Kort na 1900 behoorde Dufy tot de meest toonaangevende avant-gardisten in Parijs. Samen met de bevriende schilder Albert Marquet sloot hij zich aan bij de fauvisten. Met onder anderen Henri Matisse en Pablo Picasso exposeerden ze regelmatig bij de befaamde kunsthandelaar Berthe Weill. Daarna experimenteerden Dufy en Georges Braque enige tijd met het kubisme in het Zuid-Franse L'Estaque. Uit Dufy's vroege experimentele periode stamt het schilderij *Coup de vent*, dat in 1998 aan Singer Laren werd geschonken door de Sara Lee Corporation. Dit fauvistisch-expressionistische doek maakte Dufy aan de kade van zijn geboorteplaats Le Havre. Het wordt nu voor het eerst in context geplaatst, te midden van vergelijkbare werken.

Na de Eerste Wereldoorlog ontwikkelde Dufy een geheel eigen lichte, kleurrijke en dynamische beeldtaal. Zijn lichtvoetige schilderijen en vooral aquarellen hebben een onweerstaanbare aantrekkingskracht door hun heldere kleuren, vlotte, schetsmatige uitvoering en herkenbare, vrolijke onderwerpen. Levenskunstenaar Dufy schilderde de onbezorgde mondaine wereld van paardenrennen, zeilregatta's, opera en casino's, waar het plezier van afspat. Naast schilder en illustrator ontwikkelde Dufy zich tot de invloedrijkste stofontwerper van zijn tijd. Hij drukte letterlijk en figuurlijk zijn stempel op de modewereld van de eerste helft van de twintigste eeuw. Hij had een succesvolle samenwerking met couturier Paul Poiret en leverde meer dan vijfduizend stofpatronen aan de gerenommeerde zijdeproducent Bianchini-Férier in Lyon, waarvan sommige nog steeds worden geproduceerd.

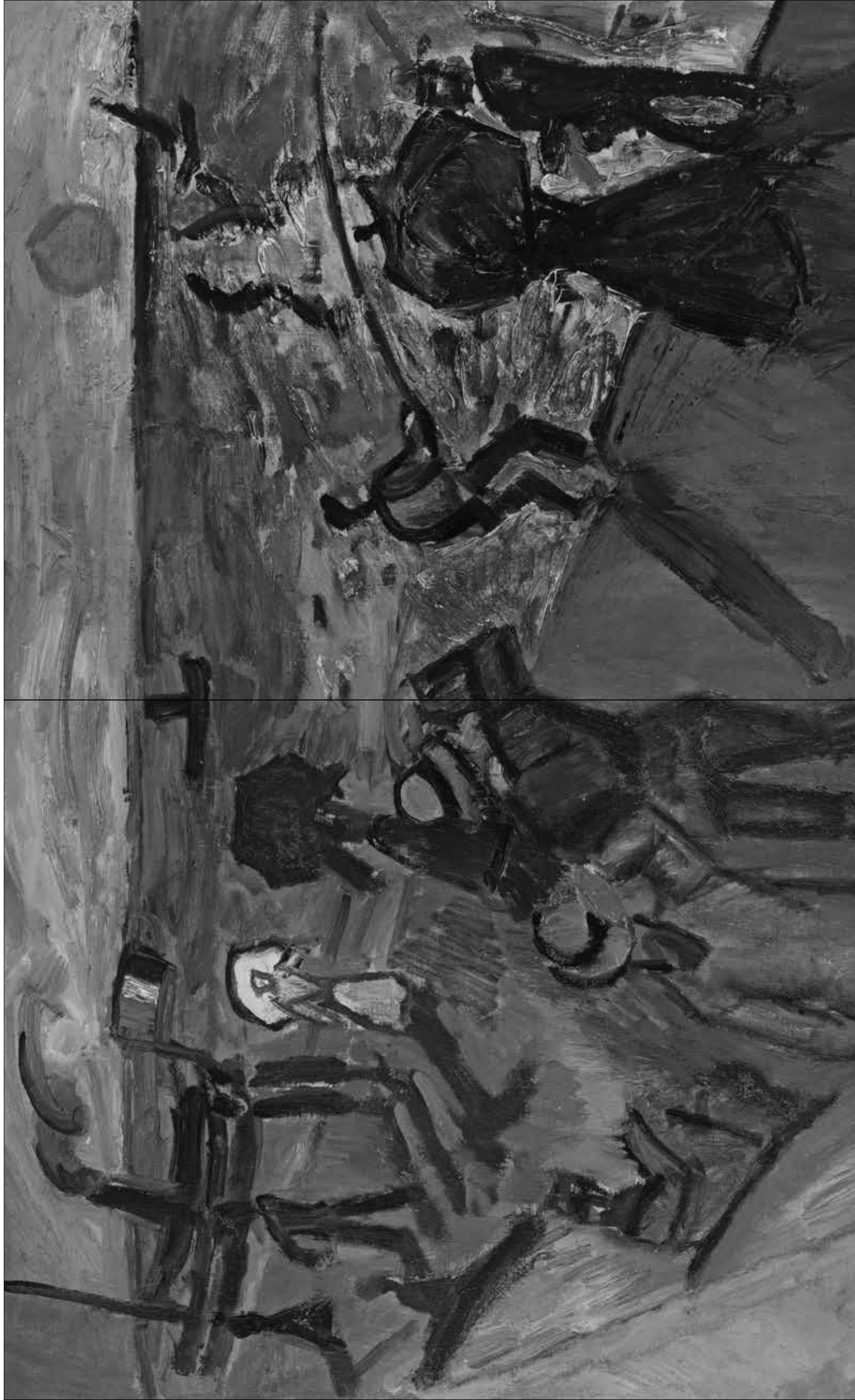
Tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw werd het werk van Dufy regelmatig in Nederland geëxposeerd. Dat gebeurde voor het eerst in 1911, toen hij deelnam aan een tentoonstelling van de Moderne Kunstkring in het Stedelijk Museum Amsterdam. In 1920 en 1922 was Dufy daar opnieuw te zien, op tentoonstellingen van levende Franse meesters, georganiseerd door kunstenaarsvereniging De Onafhankelijken. In 1955 – twee jaar na zijn overlijden – organiseerde het Van Abbemuseum te Eindhoven een grote monografische tentoonstelling ter ere van de Franse kunstenaar. Een jaar later presenteerde het Arnheims Gemeentemuseum *Mozart en Dufy*. Daarna nam de belangstelling rond de Franse kunstenaar af. Na bijna zestig jaar afwezigheid is het nu de hoogste tijd voor een hernieuwde kennismaking met een van Frankrijks grootste kunstenaars van de vorige eeuw.

De publicatie *Raoul Dufy* en de gelijknamige tentoonstelling zijn voor het overgrote deel gewijd aan één particuliere verzameling. De grote liefde voor en kennis over het oeuvre van Raoul Dufy van de eigenaar van voornoemde collectie vormen de basis van dit project. Dankzij de wens van deze genereuze kunstliefhebber om zijn passie te delen met een groot publiek, kunnen we het oeuvre van Dufy viëren. Diens collectie was eerder te zien in musea in onder andere Japan (2006) en de Verenigde Staten (2009). En nu is Dufy na lange tijd ook weer in Nederland te bewonderen. Wij zijn hem hiervoor grote erkentelijkheid verschuldigd. De ontmoeting met de verzamelaar werd totstandgebracht door Frans Jacobs en Cor van Harn van kunsthandel Frans Jacobs Fine Art. Hulde daarvoor!

Naast genoemde particuliere verzameling werd een beroep gedaan op diverse collecties van musea, de kunsthandel, een bedrijf en enkele anonieme particulieren. Wij bedanken het Albertina museum, Wenen, Galerie Von Vertes, Zürich, het Gemeentemuseum Den Haag, Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre, Musée ZIEM, Martigues, GDF SUEZ, de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, particuliere verzamelaars, de Noro foundation, Galerie Lempertz, Keulen, het Stedelijk Museum Amsterdam, het Van Abbemuseum, Eindhoven, het Van Gogh Museum, Amsterdam en Musée des Beaux-Arts de Liège. Speciale dank gaat uit naar de auteurs van dit boek, dr. Fred Leeman en Shirley Reiff Howarth.

Tot slot zijn wij zeer erkentelijk voor de financiële bijdragen van de BankGiro Loterij, Egeria, ABN AMRO MeesPierson, Gilde Healthcare en de Stichting Vrienden van het Singer Museum.

Jan Rudolph de Lorm
Museumdirecteur Singer Laren





RAOUL DUFY OP ZOEK NAAR ZIJN ‘STYLE DÉFINITIF’

Fred Leeman

‘One must meditate about pleasure.

Raoul Dufy is pleasure.’

Gertrude Stein, 1946

Het is niet moeilijk je het schilderen van Raoul Dufy voor de geest te halen. Je wordt geholpen door de grote herkenbaarheid van zijn stijl, van zijn kleuren en van zijn handschrift. Grote, los geborstelde vlakken in heldere kleuren met daarop met een luchtig penseel voorstellingen geschetst uit de aangename kant van het leven. Met zijn manier van werken

heeft Dufy een breed publiek voor zijn kunst weten in te nemen; hij is een van de kunstenaars die zich heeft genesteld in ons collectieve visuele bewustzijn. Werk van moderne populaire kunstenaars zoals Walasse Ting of van een cartoonist als Saul Steinberg is zonder de inspiratie van Dufy eigenlijk ondenkbaar, om nog maar te zwijgen van de

moderne boekillustratie en het textieldesign. Die enorme invloed vertoebelt in zekere zin een heldere blik op de grote verdienste van de kunstenaar. Zijn stilistische innovaties zijn zozeer gemeengoed geworden dat hun aanwezigheid als vanzelfsprekend en probleemloos wordt ervaren in plaats van iets wat met veel inspanning verworven is. Lang heeft – mutatis mutandis – hetzelfde gegolden voor Rafaëls madonna’s, waarvan het ongehoorde raffinement onzichtbaar geworden was doordat zijn werk tot academische standaard verheven was. Hieronder wordt Dufy’s zoektocht geschetst naar wat Françoise Cachin, de vroegere directeur van het Musée d’Orsay, zijn ‘style définitif’ heeft genoemd.

Deze zoektocht duurde van rond de eeuwwisseling tot de Eerste Wereldoorlog.

Daarmee is Dufy een late erfgenaam geworden van wat we gemakshalve onder typisch Franse kunst rangschikken: de grote lijn die zijn oorsprong heeft in het ancien régime, vanaf François Boucher en Jean Antoine Watteau naar Constantin Guys, Charles Baudelaire’s ‘peintre de la vie moderne’. Kunst die op lichtvoetige manier een eigen, dromerige en onbezorgde wereld schept als alternatief voor de harde werkelijkheid – maar steeds met een lichte, ironische ondertoon.

Dufy heeft in zijn lange carrière heel veel geproduceerd: ruim tweeduizend schilderijen en minstens het dubbele aantal werken op papier, honderden boekillustraties en decoratieve ontwerpen. Hij werkte snel en trefzeker, vaak uit het hoofd. Zijn schetsmatige olieverftechniek leek op die van een aquarel: verbeteringen aanbrengen was niet moeilijk, want die zouden altijd zichtbaar blijven. Het moest dus meteen goed en in dat opzicht leek zijn werkwijze op die van een musicus op het podium. Als hij een werk had verkocht, aarzelde hij soms niet om dat zo snel mogelijk te vervangen door een soortgelijke compositie. Men heeft hem er wel van beschuldigd dat hij een succesformule hanteerde die door overproductie is geschaad.

Die licht problematische artistieke positie van Dufy wordt nog eens aangescherpt door het schijnbaar probleemloze karakter van zijn thematiek. Hij wilde behagen op hoog niveau, hield van de aangename kanten van het leven en liet dat merken ook. ‘Mes yeux sont faits pour effacer ce qui est laid’ (Mijn ogen zijn erop gemaakt om lelijkheid weg te gummen) is een kenmerkende en veelgeciteerde uitspraak van hem. Dufy had een hekel aan wat hij noemde de ‘wrede kwaadaardigheid’ van Pablo

*Autoportrait, circa 1900, aquarel op papier,
30 x 23 cm, particuliere collectie*

Picasso (1881-1973) en had ernstig bezwaar tegen de 'verachting van het menselijke' bij Maurice de Vlaminck. Door de tragische kant des levens te vermijden liep hij een risico. Hij zou wel eens niet serieus genomen kunnen worden door de moderne kunstkritiek en door serieuze kunstliefhebbers. Principele onbegrijpelijkheid, het accentueren van somberheid, het deformeren van de werkelijkheid en een sarcastische visie daarop moesten het publiek de indruk geven van de diepzinnigheid van het modernisme.

Maar door dat standpunt wordt de waarde van de lichte toon onderschat. Het schijnt veel moeilijker te zijn om een goede komedie te schrijven dan een tragedie. Luchtige, ironische dialogen zijn alleen weggelegd voor de allergrootsten of, zoals de acteur en toneelschrijver Sacha Guitry (1885-1957) het eens formuleerde: 'Je kunt wel net doen alsof je serieus bent, maar je kunt niet veinzen geestig te zijn. Daarvoor is echt talent nodig.'

Over talent beschikte Dufy in ruime mate. Voor dat hij zijn 'style définitif' bereikte, doorliep hij een reeks stilistische fases. Elk van die fases heeft bijgedragen tot de vorming van die 'style définitif'. Voor alles had Dufy een groot tekentalent. In 1893, toen hij zestien jaar oud was, nam hij tekenlessen aan de École municipale des Beaux-Arts van Le Havre, zijn geboortestad. Zijn leermeester, Charles Lhuillier (1824-1898), was op zijn beurt leerling van Jean-Auguste-Dominique Ingres, maar is vooral bekend gebleven om zijn beroemde leerlingen. Naar goed voorsnog om met kleur te werken en legde op het traditioneel academische wijze de nadruk op het tekenen, op de lijn. Het schijnt dat Dufy, toen hij merkte dat hem dat tekenen wel heel makkelijk afging, zichzelf tegen zijn natuur in dwong om met zijn linkerhand te gaan tekenen: een soort zelfopgelegde onhandigheid. Zoals blijkt uit zelfportretten en foto's heeft Dufy steeds volgehouden om te werken met, zoals hij het noemde, 'la main de l'artiste' (de hand van de kunstenaar). Kennelijk had hij al snel door dat zijn virtuositeit hem wel eens in de weg zou kunnen gaan zitten bij zijn artistieke ontwikkeling.

Een getekend en gequareleerd zelfportret laat het tekentalent van Dufy duidelijk zien (p. 16). Ongehinderd door enige conventie schetste hij zijn gezicht met de opvallend grote, donkere ogen, die opzij het beeld uit kijken. Het engelachtige gezicht met de grote ogen doet vermoeden dat het om een jeugdig zelfportret gaat, waardoor het tentatief rond de eeuwwisseling wordt gedateerd.²

Dufy's beginjaren vielen samen met de herontdekking van het primitieve als bron om te komen tot een nieuwe, meer oprechte kunst. Vincent van Gogh was de jongere generatie daarin voorgedaan; Gauguin had de niet-westerse, primitieve kunst ontdekt; Cézanne vernieuwde het schetsmatige en onvoltooid tot artistiek principe. Grote overzichts-tentoonstellingen verschaffen deze drie grote meesters ieder een eigen positie als aartsvader van het modernisme. De toepassing van een ruige penseelstreek als uitdrukkingsvorm van persoonlijke gevoelens, het gebruik van expressieve kleuren, het hanteren van primitieve vormen en het bieden van voorlopige oplossingen voor beeldende problemen werden niet langer gezien als een tekortkoming, maar als een teken van natuurlijke artistiekeit en oprecht zoekend kunstenaarschap.

Dufy sloot op de École municipale des Beaux-Arts van Le Havre vriendschap met zijn medestudent Othon Friesz (1879-1949), die later, net als hij, tot de fauvisten zou gaan horen. Ook de toekomstige grondlegger van het kubisme, Georges Braque (1882-1963), groeide op in Le Havre en volgde iets later lessen. Pas in 1904 zou Dufy in Parijs met zijn stadgenoot bevriend raken. Buiten de lessen gingen de studenten aan de haven en op het strand van Sainte-Adresse schetsen. Het is vermeldelijk om in het rake schilderijtje, hier getiteld *Homme debout* / *Isant* (p. 19) dat 1898 gedateerd is, eerder een medestudent te zien die op het strand in weer en wind staat te schetsen. Aan die kust kenden Dufy en zijn medestudenten illustere voorgangers.

Homme debout Isant, 1898, olieverf op doek op paneel, 22,5 x 15,5 cm, particuliere collectie





Jeune femme au foulard rouge, 1898, olieverf op doek,
55 x 60 cm, particuliere collectie

Johan Barthold Jongkind (1819-1891), bevriend met Lhuillier, had er in de jaren zestig en zeventig aan de stormachtige kust van het naastgelegen Sainte-Adresse zijn frisse aquarellen gemaakt die zo'n diepe indruk op Claude Monet (1840-1926) maakten. In Le Havre had zo ongeveer de wieg gestaan van het impressionisme, want Monet, die er zijn jeugd had doorgebracht, schilderde er in 1873 (gedateerd 1872) in de haven zijn fameuze *Impression. Soleil levant*. Eugène Boudin (1824-1898) had zich daar, vaak in het gezelschap van Jongkind, toegelegd op voorstellingen van het mondaine strandleven en die schilderijen waren voor de jonge Dufy een belangrijke bron van inspiratie.

In 1899 kreeg Dufy een beurs van de stad Le Havre om in Parijs aan de École nationale des Beaux-Arts het traditionele schilderen te gaan

studeren onder de hoede van Léon Bonnat (1833-1922). In het Louvre kwam hij niet zo vaak, wel koesterde hij een diepe bewondering voor het werk van Claude Lorrain (1604/05-1682), 'son Dieu'.³ Liever bezocht hij de vooruitstrevende galeries in de Rue Laffitte: Durand Ruel, Vollard. Daar kwam hij Othon Friesz weer tegen die twee jaar eerder van dezelfde beurs had geprofiteerd. Een belangrijke ontmoeting was die in 1901 met de schilder Albert Marquet (1875-1947) uit Bordeaux, die later tot de kerngroep van de 'Fauves' zou gaan behoren en met wie Dufy dikwijls schouder aan schouder in Le Havre en Sainte-Adresse dezelfde motieven zou gaan schilderen.

Eugène Boudin, *Strandgezicht*, ongedateerd,
olieverf op paneel, 12,2 x 18,5 cm, Singer Laren





De eerste keer dat Dufy aan een officiële expositie deelnam, de Salon des Artistes Français in 1901, kwam hij met een serieus sociaal onderwerp aanzetten, *Fin journée au Havre*, dat alleen in zijn felle kleurcontrasten iets van de latere Dufy verraadde, maar overigens arbeiders laat zien, die onder een dreigende avondlucht over een modderige kade huiswaarts keren.⁴ Dit onderwerp en zijn betrekkingen met de anarchistische kunstenaar Maurice

Fin journée au Havre, 1901, olieverf op doek, 99 x 135 cm, MuMa – Musée d'Art moderne André Malraux, Le Havre

Delcourt (1877-1916) doen vermoeden dat Dufy korte tijd geflirt heeft met het anarchisme. Overigens bleef hij, getrouwd aan zijn uiterlijk, steeds op en top een bourgeois, met gesteven hemden en

goed gepoetste schoenen. Van een bohémien had hij niets, maar in het bescheiden gezin waarin hij opgroeide, sluimerden artistieke, vooral muzikale ambities. Zijn vader was boekhouder bij een metaalbedrijf, maar in zijn vrije tijd koordrigent en organisator. Het gezin telde negen kinderen, waarvan er één organisator werd, één muziekcriticus en twee schilders: Raoul en zijn elf jaar jongere broer Jean, die hem op soms verontrustende wijze imiteerde.⁵

Delcourt bracht Dufy in contact met de befaamde galeriehouster Berthe Weill (1865-1951), een bewonderenswaardige dame met een sterk karakter. Zij lanceerde zo ongeveer de gehele avant-garde van het begin van de twintigste eeuw: Picasso, Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Braque, Kees van Dongen, Suzanne Valadon en Maurice Utrillo. Berthe Weill nodigde Dufy vanaf 1903 uit voor haar groepstentoonstellingen van onbekende, veelbelovende kunstenaars en zo raakte hij langzaam maar verzeild in een meer vooruitstrevend kunstenaarsmilieu. Hij woonde bij haar in de straat, in de Rue Victor Massé in Montmartre, samen met een zekere Claudine. In 1903 vervulde Dufy de Salon des Artistes Français voor de vooruitstrevender Salon des Indépendants. De schilderijen die hij in deze tijd maakte, borduurden overigens nog immer voort op de mondaine, door toeristen bevolkte strandgezichten van Eugène Boudin.

De echte shock kwam toen hij in 1905 op de Salon des Indépendants, waar hij zelf ook weer vertegenwoordigd was, het schilderij *Luxe, calme et volupté* (p. 24) zag van Marquets vriend Henri Matisse (1869-1954). Later zou hij de verpletterende ervaring die dit doek bij hem teweegbracht in een aandoenlijke verklaring van afhankelijkheid onder woorden brengen: "Toen ik voor dit schilderij stond, begreep ik het waarom van het nieuwe schilderen en het Impressionistisch realisme verloor voor mij zijn aantrekkingskracht: toen ik zag hoe de verbeelding op miraculeuze wijze binnendrong in lijn en kleur. Ik had ineens door hoe de nieuwe manier van schilderen in elkaar zat."⁶ Dat was nog eens wat anders dan het neo-impressionisme van Paul Signac (1863-1935) dat hij kende van een overzichtstentoonstelling in galerie Druet van het jaar daarvoor.

Moesten bij Signac de felgekleurde blokjes verf nog steeds een geziene werkelijkheid oproepen, bij Matisse was de kleur, vooral het onvermengde rood, losgezongen van de tekening van de figuren en zelfs van de fantastische idylle à la Gauguin van baadsters in een gedroomd landschap.

Matisse ontwikkelde zich al snel tot het middelpunt van een groep schilders die zich op de Salon d'Automne van 1905 manifesteerde en die aan de spottende benaming van een criticus hun gezinsnaam 'Les Fauves' ontleende. Behalve van Matisse, hing daar werk van André Derain, Maurice de Vlaminck, Henri Manguin, Charles Camoin en Albert Marquet. Dufy was er niet bij, maar hij wilde wel deelnemen aan een daaropvolgende groepsexpositie van deze schilders in de galerie van Berthe Weill. Dat was niet naar de zin van Matisse, die zich chef van de groep achtte. Hij liet haar weten Dufy als een indringer in de groep te beschouwen: "Hang zijn werk maar in een andere kamer, als u hem per se wilt."⁷ Aldus geschiedde.

Persoonlijke irritaties of misschien zelfs een zich bedreigd voelen in zijn voorttrekkersrol moeten aan die afwijzende houding van Matisse ten grondslag hebben gelegen. Vanuit het oogpunt van de stilistische ontwikkeling in het werk van Dufy is de negatieve houding niet helemaal begrijpelijk. Tussen 1904 en 1905, nadat hij met Matisse's *Luxe, calme et volupté* was geconfronteerd, had zijn werk grote ontwikkelingen doorgemaakt. Dit wordt het best geïllustreerd door de verschillende manieren waarop hij een vergelijkbaar onderwerp behandelde.⁸ *Le Yacht pavoisé au Havre* (p. 25) dateert van eind 1904. Het is in wezen een beschrijvend impressionistisch schilderij van versierde boten die onder een minderige hemel liggen te dobberen in de haven. De ruimte is traditioneel perspectiefisch opgevat met een excentrisch vluchtpunt. Hoe anders is *Le Bateau pavoisé* uit 1905 opgevat (p. 25). Het versierde motorschip ligt parallel aan het vlak van het schilderij en is gespiegeld in het vlakke water van de haven. Boeg en achterstevens zijn nauwelijks meer te zien. De werkelijkheid valt uiteen in eenvoudige gekleurde vlakken die het schilderij structuur en expressie geven. Zijn radicale afscheid

van het impressionisme is door Dufy onder woorden gebracht in een interview: 'Als een schilder iets moet wantrouwen, dan is het wel zijn oog. Het oog is de vijand van de schilder. Als een schilder daarop vertrouwt is hij verloren.'⁹ In een van zijn opschrijfboekjes noteerde hij: 'Schilderen dient om een beeld op te roepen dat niet de verschijningsvorm van de objecten is, maar een beeld dat dezelfde kracht heeft als hun realiteit.' Zijn impressionistische werk was er nog op gericht geweest om de subtielste

Henri Matisse, *Luxe, calme et volupté*, 1904, olieverf op doek, 89 x 112 cm, Musée d'Orsay, Parijs

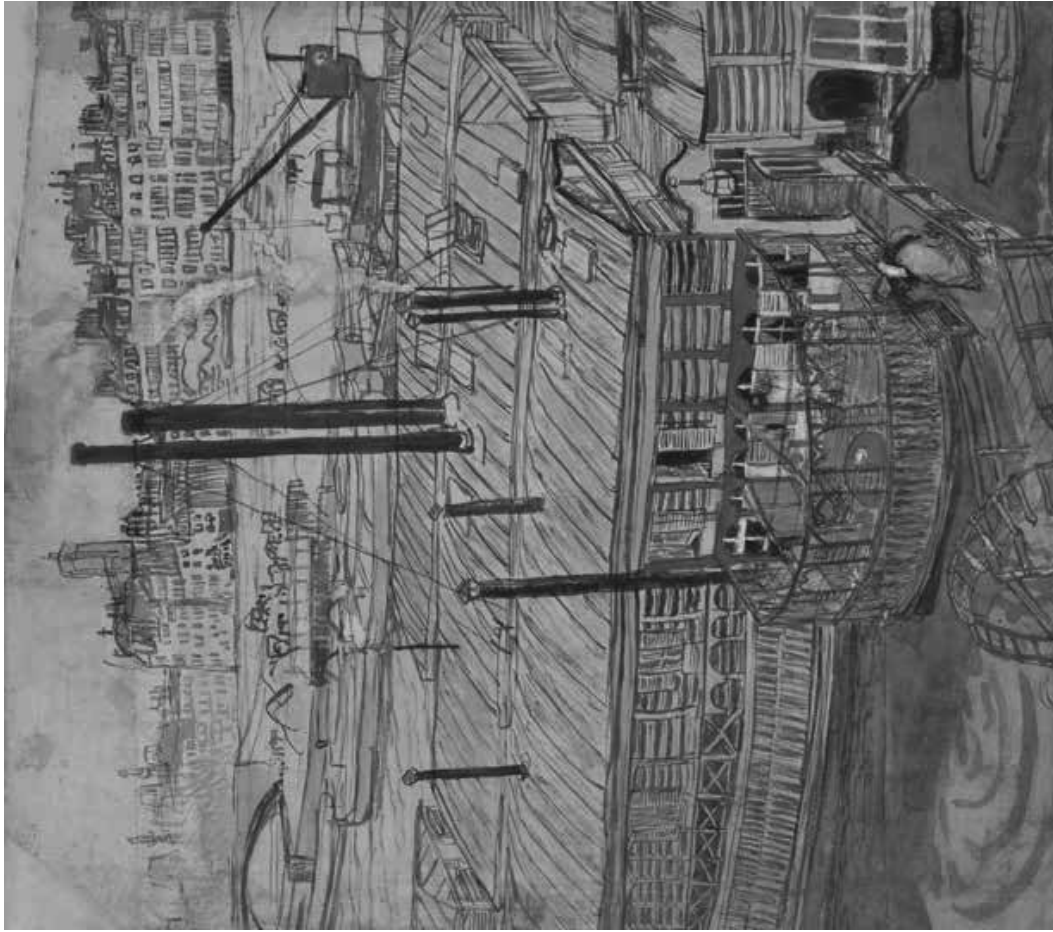


nuances in lichtval of een windvlaag op te roepen, maar hij was alleen observator: 'Ikzelf bleef buiten het schilderij.' Wat hij wilde schilderen met zijn tubes verf en penselen was niet wat hij zag, maar: ' [...] wat er voor mij is, voor mij bestaat, mijn werkelijkheid.'¹⁰

Le Yacht pavoisé au Havre, 1904, olieverf op doek, 67,3 x 79,5 cm, MuMa – Musée d'Art moderne André Malraux, Le Havre

Le Bateau pavoisé, 1905, olieverf op doek, 54 x 65 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon





Péniches sur la Seine près du Pont Marie, 1904,
aquarel op papier, 53 x 62 cm, particuliere collectie

< *Bateaux-lavoirs sur la Seine*, circa 1904,
waterverf op papier op karton, 68,8 x 56,5 cm,
Van Gogh Museum, Amsterdam



Le Port du Havre, 1905-1906,
olieverf op doek, 54 x 65 cm,
Galerie von Vertes, Zürich