

Charlotte Posenenske (1930 - 1985)

Peter Roehr (1944 - 1968)

Ein ‚Frankfurter Raum‘

Das Gesamtwerk von Charlotte Posenenske zeigt in vielerlei Hinsicht Gemeinsamkeiten mit demjenigen von Peter Roehr. Beide Künstler lebten und arbeiteten eine längere Zeit in Frankfurt am Main. Sie lernten sich in den frühen 60er Jahren kennen und nahmen gemeinsam an Ausstellungen teil. Beide haben im Jahr 1968 unabhängig voneinander den Entschluß gefaßt, ihre künstlerische Arbeit zu beenden. Während Peter Roehr – bereits 1966 schwer erkrankt – noch im gleichen Jahr starb, begann Charlotte Posenenske 1969 mit dem Studium der Soziologie. Sie war damals davon überzeugt, daß „Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann“.

Auch wenn Charlotte Posenenske nur eine kurze und intensive Schaffensphase zwischen 1964 und 1968 hatte, hinterließ sie ein sehr dichtes Gesamtwerk. Zwei zentrale Aspekte bestimmen ihre Arbeiten und verweisen gleichzeitig auf ein Konzept, das eindeutig mit der spezifischen gesellschaftspolitischen Situation der 60er Jahre in Zusammenhang steht. Aufgrund ihres Interesses an der gesellschaftlichen Realität versuchte Posenenske, Arbeiten zu konzipieren, die „den objektiven Charakter von Industrieprodukten haben.“ Sie wollte nicht, daß ihre Werke auf den ersten Blick als ‚Kunstwerke‘ erkennbar sind. Sie sollten einfach sein und „nichts anderes vorstellen, als sie sind“. Wurde eine solch radikale Aussage auch durch die amerikanische ‚Nachmalerische Abstraktion‘ – etwa eines Frank Stella – oder durch die Minimal Art von Künstlern wie Carl Andre und Donald Judd vorbereitet, so ging Posenenske mit ihrer extremen gestalterischen Position doch deutlich über vergleichbare Phänomene hinaus. Ein zweites Charakteristikum ihres Werkes ist das der Veränderbarkeit. Alle zwischen 1967 und 1968 entstandenen Arbeiten „sind wie Bauelemente, sie können zu immer neuen Kombinationen oder Stellungen verändert werden“.

Mit den *Plastischen Bildern*, die im Jahr 1966 entstanden, schuf Posenenske Prototypen monochromer Reliefs aus gegenseitig verkanteten Flächen, welche die Abkehr vom Illusionismus der Malerei und die Hinwendung zum konkreten Raum aufzeigen. Bereits in der Serie der *Einfarbigem Reliefs* von 1967 bezog sie die Aspekte der industriellen Herstellung und der Veränderbarkeit mit

There are many points of contact, not to say affinities between Charlotte Posenenske's oeuvre and that of Peter Roehr. Both artists lived and worked for many years in Frankfurt am Main; they met in the early '60s, and they held joint exhibitions. In 1968, both took the decision, quite independently of one another, to end their artistic careers. Peter Roehr, who had been suffering from a serious illness since 1966, died that same year. And Charlotte Posenenske decided to study sociology, convinced at that time that "art can contribute nothing toward solving urgent social problems."

Despite the brevity of Charlotte Posenenske's active career, the substantial oeuvre she created between 1964 and 1968 shows how productive she was during those four short years. Two central themes run like a red thread through her works, both of which reflect a concept that is very closely linked to the specific social and political situation of the '60s. Firstly, her interest in the realities of the society of the day led Posenenske to design works which "have the object-like character of industrial products." She did not want her works to be immediately identifiable as "works of art". They should be simple and "represent nothing other than what they are." Admittedly, the way for such a radical statement had already been paved by American "post-painterly abstraction" – as represented, for example, by Frank Stella – or by the minimal art of artists such as Carl Andre and Donald Judd. Yet Posenenske's extremist position took her art well beyond any comparable phenomena. Secondly, her art is characterized by the element of interchangeability. All the works created between 1967 and 1968 "are like building blocks, in that they can be constantly reassembled in new combinations and positions."

Posenenske's departure from the illusionism of painting and her move towards concrete space is marked by the Three-Dimensional Pictures, which date from 1966, and are prototypes of monochrome reliefs: they consist of surfaces set on the edge against each other. The Monochrome Reliefs series, dating from 1967, already embodies the themes of industrial production and interchangeability. The individual elements, with their concave or convex curves, or their positive or negative edges, are

ein. Die konkav oder konvex geschwungenen bzw. positiv oder negativ gekanteten Elemente, die in RAL-Standardfarben gefärbt sind, können vom Besitzer der Werke zu unterschiedlichen Reihen gehängt, gestellt oder gelegt werden. Alle Kombinationen und Anordnungen sind gleichrangig.

In den Jahren 1967/68 radikalisierte Posenenske ihr gestalterisches Konzept. Sie setzte nun ihre Werke aus einem ‚Bausatz‘ von vier oder sechs industriell gefertigten Vierkantrohren zusammen, die aus verzinktem Weißblech (Serie ‚D‘) oder aus Wellpappe (Serie ‚DW‘) herausgestanzt wurden. Das Kunstobjekt unterscheidet sich äußerlich nicht mehr von dem Industrieprodukt eines Lüftungsschachtes. Vielmehr hinterfragt die Künstlerin durch die Ambivalenz des Werkes und durch die erst auf den zweiten Blick erkennbare Funktionslosigkeit die Grenze zwischen Kunstraum und öffentlichem Raum und besetzt diesen Zwischenbereich in einer ästhetischen Gratwanderung. Fragen nach der verlorengegangenen Funktionalität des Kunstwerks oder nach der allmählichen Entfunktionalisierung und Ästhetisierung des Alltagsgegenstandes durch die Kunst spielen ebenso eine Rolle wie Fragen nach dem Anteil des Künstlers am Herstellungsprozeß des Werkes. Posenenske setzte sich damals zum Ziel, mit Hilfe einer partizipatorischen Kunst einen Demokratisierungsprozeß herbeizuführen. Sie wollte, daß die Menschen ihre Werke in der Benutzung verändern und als ein System begreifen lernen, welches seine Vollendung erst – und darin ist es dem gesellschaftlichen System vergleichbar – durch die eigenverantwortliche Mitarbeit des einzelnen erfährt. (In diesem Zusammenhang wäre ein Vergleich mit dem Begriff der ‚Sozialen Plastik‘ von Joseph Beuys interessant.) Sie wollte billige Serienobjekte anfertigen lassen, damit ihre Werke ökonomisch, objektiv und wiederholbar sind. Ihre Arbeiten sollten in hoher Auflage für jeden zu erwerben sein. Nach einem letzten Versuch, mit der Werkgruppe der *Drehflügel* (1968) eine öffentliche Kunst zu formulieren, die ihren Sinn erst durch die praktische Aneignung des Publikums erhält, stellte Charlotte Posenenske ihre künstlerische Arbeit ein. Ihre Gedanken anhand ihres künstlerischen Konzeptes weiterzutragen, ist das Vorhaben des Museums. Dieses Vorhaben soll durch die von Zeit zu Zeit vorzunehmende Veränderung der Elementkonstellation eingelöst werden.

Peter Roehrs kurze Schaffensphase umfaßt die Jahre 1962 bis 1967. In dieser Zeit hat er über 600 Arbeiten geschaffen, von denen die meisten mit der Oberbegriff der Montage bezeichnet werden können. Unter der Montage, einer bestimmten Herstellungstechnik, die im frühen 20. Jahrhundert vor allem bei den Dadaisten und Surrealisten sowie

coloured in standard RAL industrial hues, and can be arranged in different rows, either hanging, standing or lying flat. No one single combination or arrangement is any more "correct" than others.

*In 1967/68 Posenenske radicalized her artistic concept still further. She now produced her works using construction kits consisting of four or six industrially produced square-section tubes, the material for which was punched out of galvanized tinplate (as in the "D" Series) or corrugated cardboard (as in the "DW" Series). In terms of external appearance, there is no longer any difference whatsoever between the artwork and the industrial product – in this case a ventilation shaft. Only on closer inspection does it become apparent that the object serves no ready purpose, and Posenenske exploits this ambivalence to challenge our ideas of the border between artistic space and public space, positioning her work in the aesthetic no-man's-land between the two domains. The artwork, now bereft of any functionality on the one hand, and the gradual defunctionalization as well as aestheticization of everyday objects by art on the other – it is both phenomena which are called into question here. Indeed, Posenenske goes further in that she even casts doubts on the degree to which the artist makes a contribution to the production process of an artwork. Posenenske's aim at that time was to bring about a process of democraticization by means of 'participatory' art. She wanted people to change her works by using them, and to learn to conceive of them as a system which – analogous to the system of society as a whole – can only function completely if individuals participate actively in it and take responsibility for their own actions. (In this context it would be interesting to draw a comparison with Joseph Beuys' notion of 'social sculpture'.) Posenenske commissioned serially produced objects in order that her works be economical, object-like and iterable. They were to be produced in large quantities and thus potentially available to everyone. Her last attempt at defining public art took the form of the *Revolving Vanes* series of 1968 which only becomes meaningful through practical interaction with the public. Although Charlotte Posenenske subsequently abandoned art, it is the intention of the Museum to carry forward the ideas spawned by her specific concept of art. As a consequence, the layout of the elements will be altered from time to time, lending visual expression to that concept.*

Peter Roehr's short artistic career spans the period between 1962 and 1967. During this time he produced over 600 works, most of which fall under the general concept of montage, a technique widely

in der Zeit nach 1945 bei den Künstlern der Pop Art und des Nouveau Réalisme eine breite Anwendung erfuhr, verstand Roehr die serielle Anordnung industriell hergestellter Dinge gleicher Art. Er wollte dabei stets „die Mitte zwischen noch erfahrbarem Gegenstand und schon selbständiger ästhetischer Struktur“ erreichen, damit bestimmte inhaltliche oder formale Eigenschaften, die bei einer Betrachtung des einzelnen Dinges verborgen bleiben, durch die rhythmische Anordnung in der Serie faßbar werden.

Den Montagen gingen einige frühe Arbeiten (FR) voraus, die Roehrs Auseinandersetzung mit der internationalen Zero-Bewegung und den einfarbigen weißen bzw. nichtfarbigen Bildern und Objekten des Italieners Piero Manzoni aufzeigen. In der Arbeit *o.T.* (FR-14) von 1962 verteilte Roehr auf einer quadratischen Holzplatte nach dem Prinzip des Zufalls Reiskörner, die er anschließend mit weißer Lackfarbe überstrich. In dem Relief *o.T.* (FR-24) aus dem gleichen Jahr montierte er weiß gefärbte Scheiben eines zersägten Besenstiels in parallelen Reihen auf eine Grundplatte. Die Anordnung der rhythmisch geordneten Formelemente zeigt noch eine enge Verbindung zu traditionellen Kompositionsgesetzen, die Roehr aber in der Folge radikal zerstören wollte. Als eine unmittelbare Vorform der *Montagen* kann die Arbeit *o.T.* (ST-7) von 1962 angesehen werden. Die schmale, 234 cm lange Papierarbeit ist aus dem Additionssteifen einer Rechenmaschine entstanden. In getippter Wiederholung erscheint untereinander immer wieder die Zahl 111,111.11, die damit zu einem seriellen Formträger wird.

Die ersten Beispiele, die Roehr als *Montagen* bezeichnete, sind die sogenannten *Typo-Montagen*, die gleichzeitig seine größte Werkgruppe bilden (vgl. *o.T.* [TY-15], 1963 und *o.T.* [TY-84], 1964). Es sind mit der Schreibmaschine auf Papier getippte Felder aus Buchstaben, Zahlen oder Zeichen, die Roehr ohne Zwischenräume setzte. Durch die rhythmische Anordnung sich wiederholender Schriftzeichen entstehen zu ästhetischen Strukturen verdichtete Einheiten. Diese Einheiten sind immer aus Modulen aufgebaute Strukturfelder, innerhalb derer alle Teile den gleichen Rang einnehmen und ein ‚ideales‘ System bilden. Das einzelne Element verliert sich scheinbar in der Masse, wird aber im gestalteten Zusammenhang der Einheit schließlich als ein komplexes Formelement erkennbar. Insofern lassen sich Roehrs *Typo-Montagen* auch nicht mit den Wort- und Satzkonstellationen der ebenfalls in den 60er Jahren weit verbreiteten Konkreten Poesie in Verbindung bringen. Stand bei ihr der Versuch im Vordergrund, den Text im Bild zu visualisieren, beides zu einer gestalteten Einheit zu verschmelzen,

used in the early 20th century by the Dadaists and Surrealists, and taken up again in the post-1945 period by the exponents of pop art and New realism. Roehr understood montage to mean the serial arrangement of industrially-produced objects of the same type. As a consequence he sought always to attain "the mean between what may still be experienced as object and what is already independent aesthetic structure." The purpose behind this objective was to take advantage of the rhythmical arrangement inherent in any series to draw attention to certain aspects, either of form or of content, which would not readily reveal themselves if merely a single object were to be viewed.

The Montages were preceded by a number of early works (FR) which document Roehr's encounter with the international Zero movement as well as the influence of the monochrome white or colourless pictures and objects created by Italian artist Piero Manzoni. In Untitled (FR-14), dating from 1962, Roehr randomly scattered grains of rice over a wooden board and then painted over them with white enamel. In the relief Untitled (FR-24), produced in the same year, discs –made from sawing up a broomhandle and then painting the cylinders white – were mounted on a baseplate in parallel rows. Here, the arrangement of rhythmically ordered elements of form still adhered closely to traditional laws of composition. By contrast, in the following period Roehr set out to undermine these laws quite radically. Untitled (ST-7), created in 1962, may be regarded as a direct prototype for the Montages. This artwork – a narrow strip of paper, 234 cm long – was produced by an adding machine; the figure 111,111.11 was entered on the machine in constant repetition, thus engendering a serial structure.

The first examples of what Roehr specifically defined as Montages were the so-called Typo-Montages which at the same time constitute his largest series (cf. Untitled [TY-15], 1963 and Untitled [TY-84], 1964). These are blocks of letters, numbers or other characters, set with no gaps between them, which Roehr inscribed on the paper using a normal typewriter. In this rhythmical arrangement, the iterated characters merge to form an integrated aesthetic unity. Each such integral unity is made up of textural fields, which are themselves comprised of modules within which all the parts are truly equi-valent and together form an 'ideal' system. The individual element appears to be lost in the mass, yet in the aesthetic context of the integral whole it ultimately emerges as a complex formal component. In this respect, Roehr's Typo-

so wollte Peter Roehr die Wahrnehmung des einzelnen Dinges im Kontext einer Elementstruktur verändern. Die Arbeit des Künstlers beschränkte sich bei diesen und bei allen anderen *Montagen* auf „die Auswahl der Objekte und die Bestimmung der Anzahl“. Durch die Festlegung der Anzahl an Schriftzeichen oder Gegenständen versuchte Roehr „die Mitte zwischen noch erfahrbarem Gegenstand und schon selbständiger ästhetischer Struktur“ zu erreichen.

Neben den Typo-Montagen entstanden seit 1963 die *Objekt-Montagen*. In der Arbeit *o.T. (OB-1)* von 1963 fügte der Künstler 15 mal 11 Reihen leerer Streichholzschachteln zu einer rechteckigen Reliefstruktur zusammen. Der Blick des Betrachter fällt auf die meist nur unbewußt wahrgenommene Unterseite der Schachteln, welche sich erst nach einer genaueren Betrachtung als Gegenstandsrelikte des Alltags zu erkennen geben. Wird das Strukturfeld aufgrund der nicht völlig identischen Streichholzschachteln noch durch einige formale Unregelmäßigkeiten gestört, so zeigt die sechsteilige Arbeit *Rot-silberne Progression (OB-140-141, 143-147)* von 1967 einen fast perfekten Rhythmus aus Tafeln mit Papieretiketten. Alle sechst Tafeln enthalten jeweils 7 mal 5 Reihen gelblicher – mit rot-silbernen Rändern bedruckte – Preisetiketten, bilden aber aufgrund der unterschiedlichen Etikettengrößen eine progressive Reihe verschieden großer Bildformate. Die in der Produktwerbung festzustellende Pseudoindividualität der industriell in Serien hergestellten Papieretiketten geht im Rhythmus der Etikettenfelder verloren. Die modulartigen Einzelelemente bilden zwar die ästhetische Struktur, diese verweist aber allein auf das aus den Elementen organisierte minimalistische Gitterraster. Durch die in diesem Werk dialektisch behandelte Wiederholung von bereits Wiederholtem entsteht ein gewisses raumzeitliches Moment, das die Gruppe für weiterführende Inhalte öffnet. Roehr vollzog diesen radikalen Schritt im gleichen Jahr, in dem der amerikanische Künstler Carl Andre seine ersten aus flachen Metallplatten zusammengesetzten Bodenplastiken schuf.

Eine letzte Gruppe von Werken bilden die *Foto-Montagen*, mit denen Roehr im Jahr 1964 begonnen hat und die er 1966 wieder aufgab. Er verwendete stets unbeschnittene Fotografien aus Anzeigen in Katalogen und Zeitschriften und fixierte die innerhalb einer Montage immer gleichen Motive in parallelen Reihen übereinander. Durch die oftmals vordergründige Inhaltlichkeit der Fotografien waren für Roehr die Ergebnisse formal nicht immer zufriedenstellend. In der Arbeit *o.T. (FO-40)* von 1965 prägt sich dem Betrachter ein 36fach wieder-

Montages cannot be likened to those other arrangements and juxtapositions of words and sentences, widely popular in the 1960s, namely concrete poetry. The main focus of concrete poetry was the visualization of text, the merging of words and images to form an aesthetic whole. Peter Roehr's intention, by contrast, was to alter our perception of the individual object by placing it in a structural context of which it forms but one element. Here, as in all the other Montages, the work of the artist was reduced to "the selection of objects and the decision how many to use." By fixing the number of characters or objects, Roehr hoped to attain that "point midway between what could still be experienced as an object and what had already become an autonomous aesthetic structure."

From 1963 onwards, Object-Montages were created alongside the Typo-Montage series. In Untitled (OB-1), dated 1963, Roehr assembled 15 rows of 11 empty matchboxes to form a relief rectangular in structure. The observer's gaze is drawn towards the bottom of the matchboxes, a perspective which we normally adopted unconsciously, it is thus only on closer inspection do the matchboxes reveal themselves to be relics of everyday experience. Whereas the structure in this work is still slightly disturbed by formal irregularities, a consequence of the fact that the matchboxes are not absolutely identical, the six-part series entitled Red-silver Progression (OB-140-141, 143-147), produced in 1963, constitutes an almost clinically perfect rhythmical arrangement of paper labels mounted on boards. Each of the six panels contains 7 rows of 5 yellowish price tags with red and silver printed borders, whereby the different sizes of the labels result in a progression of increasing frame sizes for each picture. The pseudo-individuality of the mass-produced paper labels, as suggested to us by the advertising industry, becomes submerged in the rhythm of these blocks. Although the aesthetic structure is generated by the modular elements, our attention is drawn solely to the minimalistic gridwork between them. The dialectical iteration of something which has already been repeated creates a spatio-temporal thrust which leaves the work open to random extension. Roehr's radical step forward took place in the same year as American artist Carl Andre created his first floor sculpture comprising flat metal plates.

One final work-series is that of the Photo-Montages, which Roehr began in 1964, only to abandon it again in 1966. He always used intact photographs taken from advertisements found in catalogues and magazines, and mounted the images in parallel rows, one above the other. Within each given montage, the photographic images were all identical

holter Autoreifen als Formel ins Gedächtnis. Ein schwarzes Balkengitter verstärkt dabei die Präsenz des in Serie aufgereihten, werbenden Einzelmotives.

Als Vorlagen für die *Foto-Montagen o.T. (FO-55), o.T. (FO-74)* und *o.T. (FO-77)* aus den Jahren 1965/66 dienten Roehr die Abbildungen in einem Werbeprospekt für das Volkswagen-Modell 'Käfer'. Je nachdem, in welcher landschaftlichen oder städtischen Situation das Fahrzeug aufgenommen wurde, dominieren in den Montagen malerische, koloristische oder grafische Werte. In den Fotografien vorgegebene Hell-Dunkel-Kontraste reichern den illusionistischen Bildraum mit dynamischen Momenten an, einheitliche Farbtöne setzen dagegen die Bildebene stärker in Bewegung. Ist das Motiv einer *Foto-Montage* weniger erzählerisch, d.h. formal abstrakter, wird das Einzelmotiv im Gesichtsfeld des Betrachters hinter das rhythmisch gegliederte Strukturfeld zurückgedrängt (vgl. *o.T. [FO-82]* und *o.T. [FO-88]*). Peter Roehr hat es verstanden, dem banalen Alltagsgegenstand durch den Zauber der Wiederholung Verborgenes zu entlocken. Er läßt uns durch seine Arbeiten die Erkenntnis von der Vielfalt eines Dinges wahrnehmen, lehrt uns, Unsichtbares sehen zu können.

Rolf Lauter

with one another. Roehr was not always satisfied with the results, for he found that the content of the photographs often tended to dominate the observer's attention at the expense of form. In Untitled (FO-40), 1965, the multiple image of 36 identical car tyres is the formula inscribed on the memory of the observer. A gridwork of thick black lines set between the serialized rows helps to amplify the presence of the individual advertising motif.

Roehr took illustrations from a brochure advertising the Volkswagen 'Beetle' as his model for the Photo-Montages Untitled (FO-55), Untitled (FO-74) and Untitled (FO-77), completed in 1965/66. The dominance of either painterly elements, blocks of colour, or graphic elements depends on whether the car had been photographed in a rural or urban setting. Where the photographs contain stark contrasts of light and shade, the illusory pictorial space around them becomes more dynamic. In those instances where more even areas of colour predominate, the enhancement of movement takes place at the content-level of the pictures themselves. If the motif of a Photo-Montages is less narrative in nature, i.e. formally more abstract, then the observer's view tends to focus on the rhythm of the overall structure, with the individual motif thus relegated to the background (cf. Untitled [FO-82] and Untitled [FO-88]). Peter Roehr was a master in applying the magical power of repetition to bring out hidden aspects of simple everyday objects. His works open our eyes to the multiplicity of an object, and teach us to be able to see hitherto invisible properties in it.

Rolf Lauter

Translation: Jeremy Gaines, Frankfurt am Main

Charlotte Posenenske

Vierkantrohre

Serie D

Square Tubes

Series D

1967

Stahlblech, feuerverzinkt

Hot-galvanized sheet steel

Das System besteht aus:

The System consists of:

1) Quadratrohr / a square tube,

46 x 46 x 92 cm

2) Rechteckrohr (Halbquadrat)

A rectangular tube (semi-square)

23 x 46 x 92 cm

3) Kubusrohr / a cubic tube

46 x 46 x 46 cm

4) Winkelstück (Richtungsänderung),

Öffnungen

An angular piece (change in

direction), openings

46 x 46 cm

5) Übergangsstück

(Querschnittsänderung), Öffnungen

A transition piece (change of cross-

section), openings

46 x 46 cm und / and 23 x 46 cm

6) T-Stück (Verzweigung), Öffnungen

A T-piece (ramification), openings

46 x 46 cm

(Inv. 1990/323-349)

Dauerleihgabe von Burkhard Brunn,

Frankfurt am Main

On permanent loan from Mr. Burkhard

Brunn, Frankfurt am Main

Peter Roehr

o.T. (FR-14)

Untitled (FR-14)

1962

Körner und Lackfarbe auf Holz
Grains and glass paint on wood

46,4 x 46,4 cm (Inv. 1990/9)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (FR-24)

Untitled (FR-24)

1962

Holz und Farbe auf Holz

Wood and paint on wood

67x 60 cm (Inv. 1990/10)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (ST-7)

Untitled (ST-7)

1962

Rechenmaschine auf Papier

Adding machine on paper

234 x 6,4 cm (Inv. 1990/11)

Schenkung Paul Maenz/Köln, zur

Eröffnung des Museums

Donation from Mr. Paul Maenz/Cologne,
on the occasion of the museum's opening

o.T. (TY-15)

Untitled (TY-15)

1963

Schreibmaschine auf Papier

Typewriter on paper

18,9 x 19,3 auf 32,2 x 29,7 cm

(Inv. 1990/12)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (TY-84)

Untitled (TY-84)

1964

Schreibmaschine auf Papier

Typewriter on paper

14,9 x 14,9 cm auf 21 x 22,1 cm

(Inv. 1990/14)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (OB-1)

Untitled (OB-1)

1963

Streichholzschafteln auf Holz

Matchboxes on wood

56,8 x 58 cm

(Inv. 1990/13)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

Rot-silberne Progression

Red-silver Progression

(OB-140, 141, 143, 145, 146,147)

o.T. (OB-140)

Untitled (OB-140)

1967

Pappe auf Holz

Board on wood

27,9 x 24,8 cm (Inv. 1990/25)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (OB-141)

Untitled (OB-141)

1967

Pappe auf Holz

Board on wood

35,5 x 32,5 cm (Inv. 1990/26)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (OB-143)

Untitled (OB-143)

1967

Pappe auf Holz

Board on wood

45,6 x 45,2 cm (Inv. 1990/27)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (OB-145)

Untitled (OB-145)

1967

Pappe auf Holz

Board on wood

62 x 59 cm (Inv. 1990/28)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (OB-146)

Untitled (OB-146)

1967

Pappe auf Holz

Board on wood

76,5 x 74,8 cm (Inv. 1990/29)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (OB-147)

Untitled (OB-147)

1967

Pappe auf Holz

Board on wood

90,3 x 89 cm (Inv. 1990/30)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (FO-40)

Untitled (FO-40)

1965

Papier in Kunststoff

Paper in plastic

89 x 88,5 cm (Inv. 1986/6)

o.T. (FO-55)

Untitled (FO-55)

1966

Papier in Kunststoff

Paper in plastic

88,3 x 93,7 cm (Inv. 1990/20)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (FO-74)

Untitled (FO-74)

1965

Papier in Kunststoff

Paper in plastic

45,5 x 48,1 cm (Inv. 1990/21)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (FO-77)

Untitled (FO-77)

1965

Papier in Kunststoff

Paper in plastic

45,3 x 48,9 cm (Inv. 1990/22)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (FO-82)

Untitled (FO-82)

1966

Papier in Kunststoff

Paper in plastic

38 x 37,5 cm (Inv. 1990/23)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection

o.T. (FO-87)

Untitled (FO-87)

1966

Papier in Kunststoff

Paper in plastic

38,2 x 37,9 cm (Inv. 1990/24)

Dauerleihgabe aus Privatbesitz

On permanent loan from a private
collection