

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2012)

Heft: 90: Nathalie Djurberg, El Anatsui, Rashid Johnson, R.H. Quaytman = Blackout in white : the texture of transmission : on the painting of Corinne Wasmuth

Artikel: R.H. Quaytman : painting, folding = Malen - Falten

Autor: Mansoor, Jaleh / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680260>

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>

And suppose for a moment that it were impossible not to mix genres. What if there were, lodged within the heart of the law itself, a law of impurity or a principle of contamination? And suppose the condition for the possibility of the law were the a priori of a counter-law, an axiom of impossibility that would confound its sense, order, and reason?

— Jacques Derrida, “The Law of Genre”¹⁾

Painting, Folding

JALEH MANSOOR

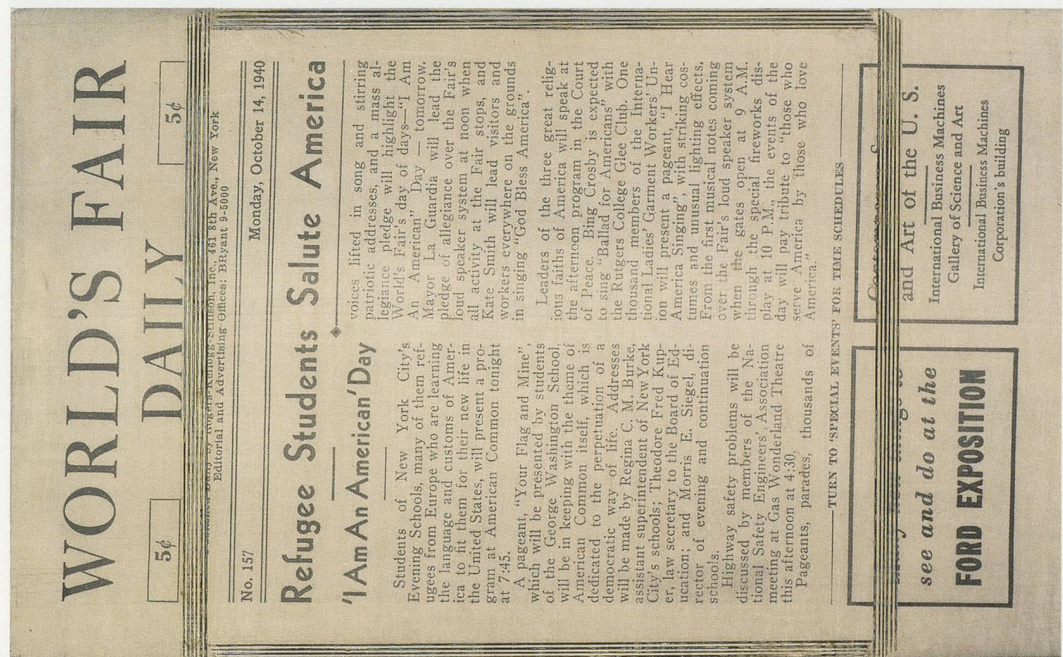
R.H. Quaytman's *Spine* (2011) adduces—rather than documents or represents—the painter's wager with productive matrices.²⁾ In a text on *Spine*'s cover, Quaytman uses the word “book” as a metaphor for the “overarching system with which groups of paintings are generated.” She refers to this approach as a method of archiving, one that engenders exploration. Quaytman's process occupies the particular margin in which each genre asymmetrically corrupts its other: perspective clearly contains flatness, while flatness does not clearly contain perspective; haptic and optic co-contaminate; painting achieves narrative as do time-based genres such as film, and even literature. However, not all time-based forms suggest a narrative *telos*. At a moment of yet another crisis of legitimation, Quaytman does not merely shuffle categories as part of a refined painterly game (from Masaccio to Martin in practice, and Lessing to Greenberg or Marin in theory). Why paint after Stella, or after Rodchenko, or after Duchamp, or after Seurat? The crisis, if there is one (or if that disaster is the absence of crisis), hits a more radical, more fundamental vein.³⁾ Quaytman begins with the following problem, as stated in our correspondence: “How to displace the monocular focus of the egotistical isolated picture; how to activate leaving the picture.”⁴⁾ The decision to remain committed to painting and equally faithful to the dismantling of power germane to the critique of institutions sets Quaytman's practice in a perpetually differentiated internal space.

Transitional space, both optical and conceptual, expresses some of the most interesting moments in modernism. Consider the putative “birth” of abstraction. Leo Steinberg calls the

JALEH MANSOOR is a critic for *Artforum* and is a frequent contributor to *October*, *Texte zur Kunst*, and others. She has written many catalogue essays, including an essay on Blinky Palermo for Dia Art Foundation (2009) and an essay on Agnes Martin, also for Dia (2011).

delivery of abstraction in pre-Cubism—specifically Picasso's *LES DEMOISELLES D'AVIGNON* (1907)—“depth under stress.” It's no coincidence that the inauguration of this heretofore unthinkable spatiality would happen over the bodies of “whores,” “trollops.”⁵⁾ The “gender problem,” like any repressed term, once evoked (even if dismissed or buried), comes to be dispersed over the entire discursive field. Perhaps gender and genre are indivisible.⁶⁾

Steinberg baptizes one endpoint of this argument calling it the “flatbed picture plane,” to designate a repository for dedifferentiated data barely mediated; almost entirely commensurable only with money. “Depth under stress” was no longer relevant. Flatness hypothesized into the unitary quality of the object. While this development supposedly contributed to “the plight of the public” to understand transitional space, it also assisted the



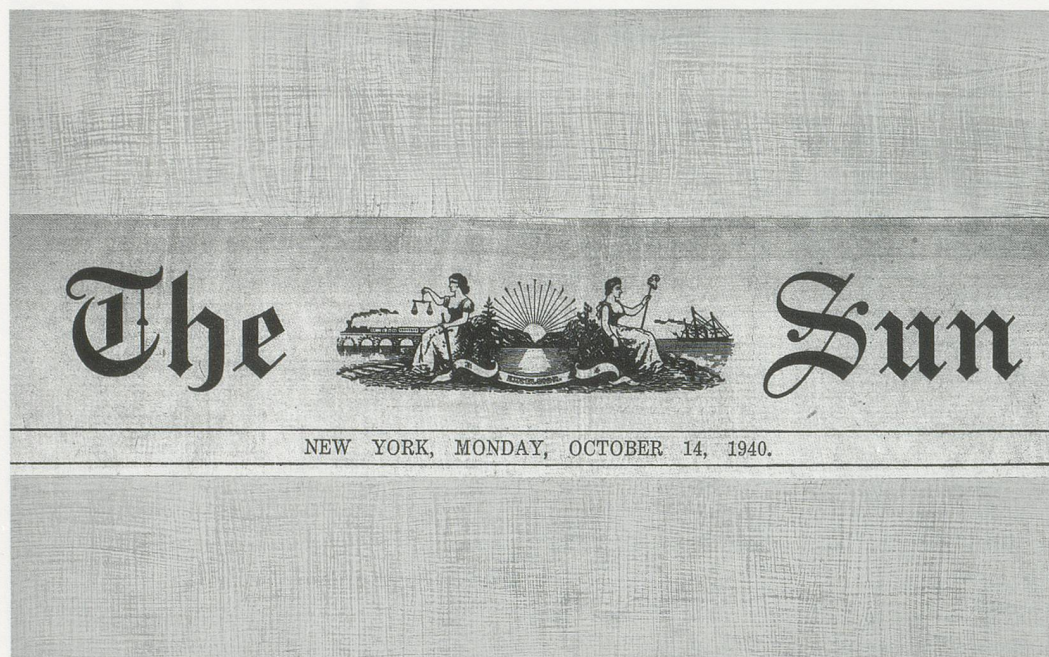
circulation of corporate abstraction, another kind of flatness, homologous with the abstraction of advanced capital.⁷⁾

Exhibition Guide, Chapter 15 (2009) in *Spine*, retextures, in silkscreen regenerations of photographed paint strokes that copy the printed statement entitled “‘Modern Art’ and the American Public” issued by the Institute of Contemporary Art, Boston, on February 17, 1948.

Quaytman had the opportunity to visit Lodz, Poland, just before working on *The Sun* series (2001—ongoing); her grandfather, Mark Quaytman, was a Jewish immigrant from Lodz. *Chapter 1* (2001) concretizes problems of “origin.” In the trope of parents and grandparents, the empirical reality of loss through trauma is inscribed in the subjective tissue of memory: systematic and political as evoked by the camps, and arbitrary as in the cause of a grandpar-

ent's death. *Mise en scène*, it is neither objective nor subjective. The trauma is both collective and personal and it becomes what the artist calls "a source for painting external to the viewer, and yet far from a mere archive with its implication of evidentiary empiricism."⁸⁾ Quaytman flips the archive, turning it on an axis that reprioritizes the psycho-emotive sedimentation of the subject. In doing so she places the archive on the same side as the subject, a frame for consciousness rather than an impersonal repository. She writes, "The museum was a method—a method of memory."⁹⁾

The earliest works in the *The Sun* series, the first twenty chapters in *Spine*, position the window as an opening between pluralistic inside and outside rather than positioning the window as a structuring device. The frame of the window sutures the subject and its field, sewing

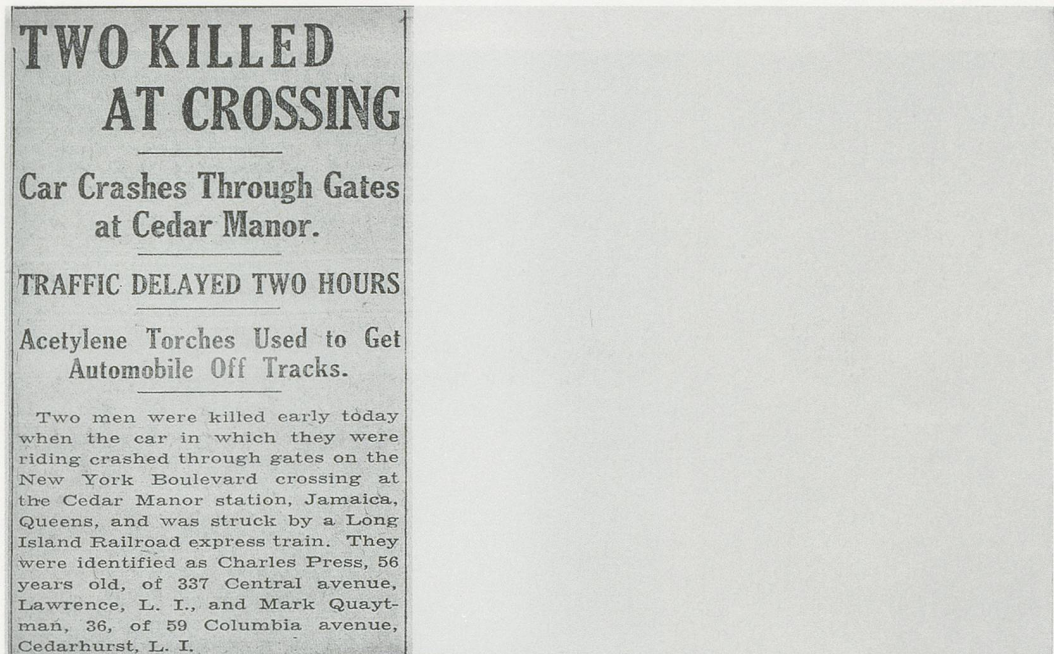


her into the *mise en scène*. But the object is no longer the grand interpolative system. The window is commonly understood as a metaphor of classical figuration, but there's no cogent step that transforms it into a technology of omniscience. In Quaytman's *The Sun*, the window becomes, once again, the apparatus of mediation, migrating from the train windows of Lodz through the lozenge that signals its recession. This is a recession that frustrates perspective as the apotheosis of memory and futurity. One would assume that there'd be something better to do than generate diagonals doubling as train tracks that carry progenitors to and from camps. This time, it betrays itself, shifting from fathers to matrices... The orthogonals (uncorrelated angles) provisionally crystallize as tracks and appear again and again across nineteen chapters and hundreds of paintings in an unpredictable series. The window draws

a passage through process, rather than forming a law of self-possession that underscores transcendental opticality.

While *Spine* contains reproductions of paintings like an inside-out fold, many paintings contain the book. *Quire, Chapter 14* (2009), in particular, multiplies books and pages turning in space. Space is constructed by placing one flatbed—the book—inside of another—the picture plane. Vertical and horizontal pull and push in and out of rhythm. The book as indivisible form and content emerges from the window. The orthogonal, as a measuring stick, comes full circle—the logic of the fold, not unlike the wedge, renders the book literally possible.

The critical reception of Quaytman's oeuvre seeks to name the logic of its "making." Many place her work under the sign of the lateral "network" in which the textual and painterly op-



erate beside one another. Many ask questions about the mode of "control" that makes production, publication, and distribution possible.¹⁰⁾ How did Quaytman's project deliver her to these lateral networks and other systems within the hierarchically organized medium? This question is treated as though self-evidently the result of historical determination and the irrelevance of the medium. How did an artist working within the dictates of institutional critique and, contradictorily, the medium of painting, arrive at *Spine*? The exfoliating incommensurabilities raise, once again, the problem of the matrix, a term evolved from the Latin *mater*, meaning the condition for the possibility of inscription.

The *de-generescence* of *Spine* cannot be confused with degeneration. Regression of genre generates a ground at once too richly rigorous and luxurious building the condition for the pos-

sibility of law overwritten by law, finding itself in the manifolds of *Spine*. The forms are drawn from a transcendental imposition on materiality, irresponsible and random, one to the next.

The object exceeds its eidetic correlates—a metric to generate metrics. In other words, “process occupies the particular margin.”¹¹⁾ Why does this matter: After so many funerals, painting is not dead and moves from object to subject and back, a chain without correlation making subject possible. An “‘I’-less ‘I’ of narrative voice, the ‘I’ stripped of itself, the one that does not take place” Derrida says, “Here now, very quickly, is the law of abounding, of excess, the law of participation without membership, of contamination, etc.... It will seem meager to you, and even of staggering abstractness.”¹²⁾ This plurality is not a “perpetual inventory” or another iteration of the “anomic archive.”¹³⁾ Contamination is not open-ended, it leaks into the space of entertainment and control, but is bound by frame and page, a flash in the darkness.



1) Jacques Derrida, “The Law of Genre,” *Critical Inquiry* 7, no. 1, *On Narrative* (Autumn 1980), pp. 55–81.

2) R.H. Quaytman, *Spine* (Berlin: Sternberg Press, 2011). *Spine* resembles a catalogue raisonné of R. H. Quaytman’s work produced since 2001, the year the artist began organizing paintings into chapters.

3) The mathematics that made linear or single-point perspective possible was elaborated in seven volumes by the medieval Muslim scholar Alhazen (965–1040 AD), titled *Kitāb al-Manāẓir* or *Book of Optics*. The author describes the first camera obscura, or pinhole technology. The *Kitāb al-Manāẓir* was translated and published by Friedrich Risner in 1572.

4) R.H. Quaytman’s correspondence with the author.

5) Leo Steinberg, “Philosophical Brothel,” *October* 44 (Spring 1988), pp. 7–74.

6) “But the whole enigma of genre springs perhaps most closely from within this limit between the two genres of genre which, neither separable nor inseparable, form an odd couple of one without the other in which each evenly serves the other a citation to appear in the figure of the other, simultaneously and indiscernibly saying ‘I’

- and 'we,' me the genre, we genres, without it being possible to think that the 'I' is a species of the genre 'we.'"
 Derrida, "The Law of Genre," pp. 56–57.
 7) Leo Steinberg, "Other Criteria" in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), pp. 55–92.
 8) R.H. Quaytman's correspondence with the author.
 9) R.H. Quaytman, "The Museum Recited," *Artforum* 48, no. 10 (Summer 2010), p. 323. Memory, or Mnemosyne, is at once held as a possibility and foreclosed by the museum—its institutionality works against it. "And wasn't it true that Bouguereau was forgotten in spite of the museum's leaden delays?" p. 323.
 10) David Joselit, "Painting beside Itself," *October* 130 (Fall 2009), pp. 125–134.
 11) R.H. Quaytman's correspondence with the author.
 12) Derrida, "The Law of Genre."
 13) Rosalind Krauss, "Perpetual Inventory," pp. 86–116, and Benjamin Buchloh, "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive," pp. 117–145, both in *October* 88 (Spring, 1999).



R.H. QUAYTMAN, THE SUN, CHAPTER I, 2001, silkscreen ink, gesso on wood, 20 x 32 1/8" / DIE SONNE, KAPITEL I, Öl, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 82,2 cm.

Und wenn es unmöglich wäre, die Gattungen nicht zu vermischen? Und wenn es im Herzen des Gesetzes selbst ein Gesetz der Unreinheit oder ein Prinzip der Kontamination gäbe? Und wenn die Möglichkeitsbedingung des Gesetzes das a priori eines Gegen-Gesetzes wäre, ein Unmöglichkeitsaxiom, das Sinn, Ordnung und Vernünftigkeit des Gesetzes verdrehen würde?

– Jacques Derrida, «Das Gesetz der Gattung»¹⁾

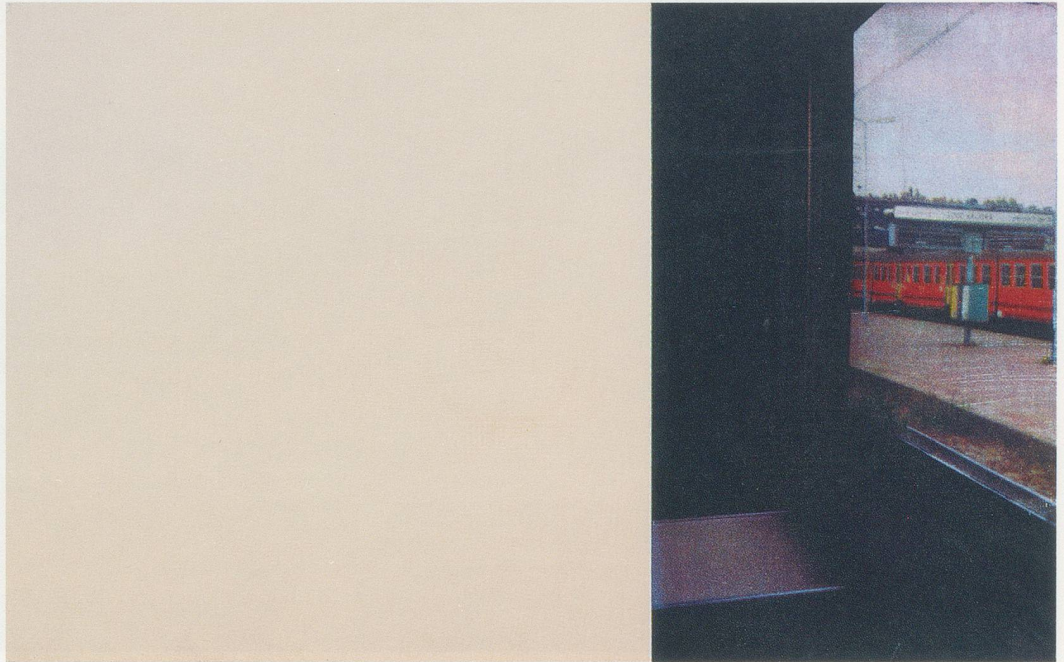
Malen – Falten

JALEH MANSOOR

R.H. Quaytmans *Spine* (Bücherrücken, 2011) ist eher ein Beleg dafür, dass die Malerin – statt sie zu dokumentieren oder repräsentieren – auf produktive Systeme setzt.²⁾ Im Umschlagtext von *Spine* verwendet Quaytman das Wort «book» als Metapher für ein «umfassendes System zur Erzeugung von Bildgruppen». Sie versteht diesen Ansatz als Archivierungsmethode, die mit einer wissenschaftlichen Untersuchung einhergeht. Quaytmans Prozess spielt sich in einer besonderen Randzone ab, in der jede Gattung ihrem Gegenpart asymmetrisch in die Quere kommt: Das Perspektivische beinhaltet natürlich auch das Zweidimensionale, während das Zweidimensionale die Perspektive nicht unbedingt mit einschliesst; Haptisches und Optisches vermengen sich; die Malerei reicht ins Erzählerische hinein, genau wie zeitabhängige Kunstgattungen, etwa der Film oder auch die Literatur. Aber nicht alle zeitabhängigen Formen arbeiten mit einem narrativen *telos*, einer erzählerischen Zielgerichtetheit. Im Moment einer weiteren Legitimationskrise verschiebt Quaytman nicht einfach die Kategorien wie in einem raffinierten malerischen Spiel (auf der praktischen Ebene von Masaccio zu Martin und theoretisch von Lessing zu Greenberg oder Marin). Warum noch malen nach Stella, oder nach Rodtschenko, oder nach Duchamp, oder nach Seurat? Diese Krise, so es denn eine ist (oder falls dieses Desaster das Gegenteil einer Krise darstellt), trifft einen radikaleren, zentraleren Nerv.³⁾ Quaytman beginnt mit folgender Fragestellung, die sie in unserem Briefwechsel so formulierte: «Wie bringt man den monokularen Fokus auf das egoistisch isolierte Bild ins Wanken; wie bringt man das Auge dazu, sich vom Bild zu lösen.»⁴⁾ Die Entscheidung, der Malerei treu zu bleiben und dabei in der Kritik des Institutionellen nicht minder zuverlässig subversiv zu wirken, versetzt Quaytmans Kunst in einen Innenraum, der in laufender Differenzierung begriffen ist.

JALEH MANSOOR ist als Kritikerin für *Artforum* tätig und schreibt regelmässig für *October*, *Texte zur Kunst*, und andere Zeitschriften. Sie hat zahlreiche Katalogtexte verfasst, darunter einen Essay über Blinky Palermo (2009) und einen Essay über Agnes Martin (2011), beide für die Dia Art Foundation.

Im – optisch wie begrifflich – transitionalen Raum kommen einige der spannendsten Momente der Moderne zum Ausdruck. Man denke an die angebliche «Geburt» der Abstraktion. Leo Steinberg beschreibt die ersten Formen der Abstraktion im Präkubismus – namentlich in Picassos *Les Femmes d'Alger* (1907) – als «Tiefe unter Druck». Es ist kein Zufall, dass die Einführung dieser vorher undenkbaren Raumauffassung an den Körpern von «Huren» oder «Flittchen» vollzogen wurde.⁵⁾ Ist die «Genderfrage», wie jede verdrängte Frage, aber erst einmal gestellt (selbst wenn sie gleich wieder verworfen oder fallen gelassen wird), breitet sie sich über sämtliche Themenbereiche aus. Vielleicht sind Geschlecht und Gattung wirklich untrennbar miteinander verbunden.⁶⁾

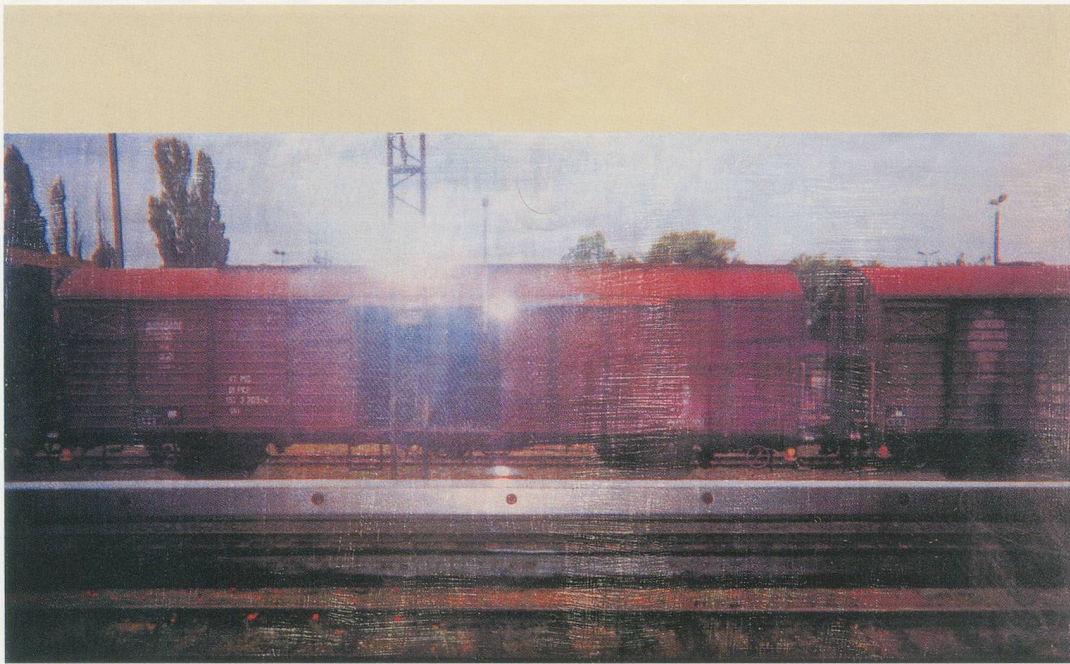


Steinberg gibt dem einen Ende dieser Diskussion den Namen «Flachbett-Bildebene» und meint damit einen Speicher für entdifferenzierte, kaum bearbeitete Daten; fast zur Gänze und allein mit Geld aufzuwiegen. «Tiefe unter Druck» spielte hier keine Rolle mehr. Die Zweidimensionalität wird zur einzigen Qualität des Objekts erhoben. Während diese Entwicklung vermutlich zur «Not des Publikums» beitrug, den transitionalen Raum zu begreifen, förderte sie zugleich die Abstraktion der Unternehmenswelt, eine andere, dem abstrakten Charakter des Hochkapitals entsprechende Art von Zweidimensionalität.

In *Exhibition Guide, Chapter 15* (Ausstellungsführer, Kapitel 15 – von *Spine*) ist in Form eines Siebdrucks photographierter Pinselstriche, die einen gedruckten Text mit der Überschrift «Modern Art and the American Public» abbilden, ein Text wiedergegeben, der am

17. Februar 1948 von den Kuratoren und der Körperschaft des Institute of Contemporary Art, Boston, publiziert wurde.

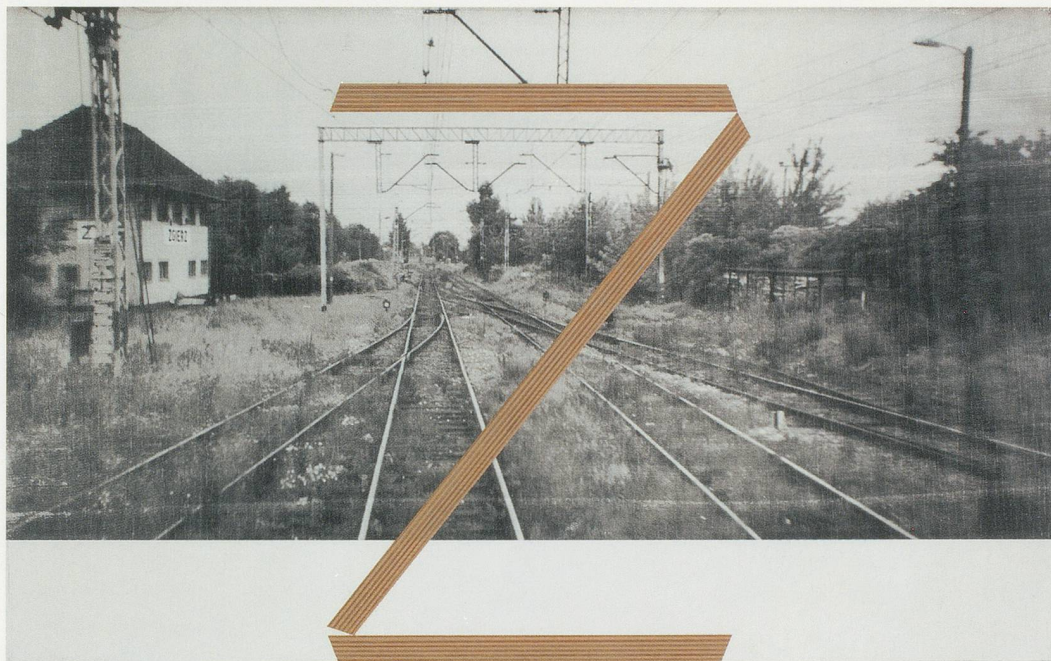
Chapter 1 (Kapitel 1) behandelt Fragen der «Herkunft». Am klassischen Beispiel von Eltern und Grosseltern zeigt sich die empirische Realität des Verlusts durch traumatische Erfahrungen, die sich ins subjektive Geflecht der Erinnerung eingegraben haben, Erfahrungen systematischer und politischer Art, heraufbeschworen durch die Konzentrationslager oder auch zufällig, etwa im Fall des Todes eines Grosselternteils. Unmittelbar bevor Quaytman an der *The Sun*-Serie zu arbeiten begann, hatte sie Gelegenheit, die polnische Stadt Lodz zu besuchen; ihr Grossvater, Mark Quaytman, war ein jüdischer Immigrant aus Lodz. Ihre *Mise-*



en-scène ist weder objektiv noch subjektiv. Das Trauma ist zugleich kollektiv und persönlich und entpuppt sich als das, was die Künstlerin «eine Malquelle ausserhalb des Betrachters» nennt, «die jedoch alles andere als ein blosses Archiv im Sinn einer empirischen Sammlung von Beweismaterial darstellt.» Quaytman stellt das Archiv auf den Kopf und dreht es um eine Achse, die die seelisch-emotionalen Sedimente des Subjekts erneut in den Vordergrund rückt. Indem sie dies tut, rückt sie das Archiv auf die Seite des Subjekts und macht es dadurch zu einem Bezugsrahmen des Bewusstseins, statt es lediglich als unpersönlichen Speicher zu behandeln. Sie schreibt: «Das Museum war eine Technik – eine Erinnerungstechnik.»⁷⁾

Die ersten Arbeiten der Serie *The Sun*, von Kapitel 1 bis Kapitel 20 von *Spine*, behandeln das Fenster als Öffnung zwischen einem pluralistischen Innen und Aussen und weniger als

Strukturierungselement. Der Fensterrahmen verbindet das Subjekt und sein Sichtfeld, flicht dieses quasi in seine *Mise-en-scène* mit ein. Doch das Objekt ist nicht mehr das grosse Interpolationssystem. Das Fenster gilt allgemein als Metapher der klassischen Gegenständlichkeit, doch es gibt keinen triftigen Grund, es zum Instrument der Allwissenheit zu machen. In Quaytmans *The Sun* wirkt das Fenster einmal mehr als Vermittlungswerkzeug, das von den Zugfenstern in Lodz bis zur Rautenform reicht, die sein Zurücktreten signalisiert. Dieses Zurücktreten entkräftet die Perspektive als Apotheose von Erinnerung und Zukunft. Man möchte meinen, dass es Besseres zu tun gäbe, als Diagonalen zu ziehen, die sich zu Geleisen verdoppeln, welche die eigenen Vorfahren von Lager zu Lager befördern. Diesmal verraten sie sich selbst, die Väter werden zu Matrizen ... Die Orthogonalen kristallisieren vorüberge-

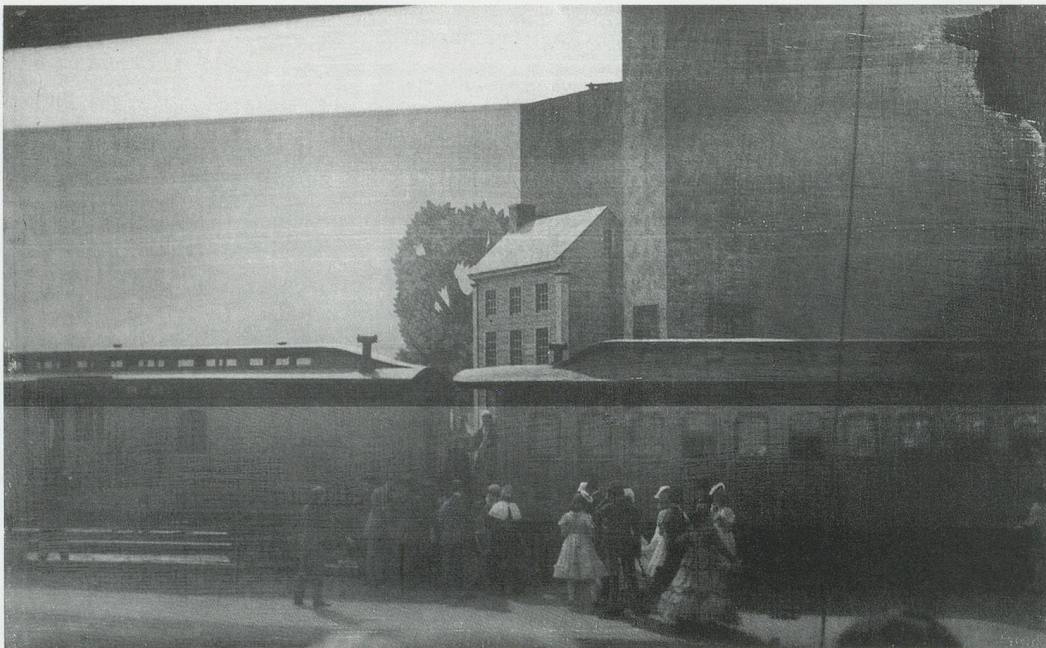


hend zu Geleisen und tauchen immer wieder auf, über neunzehn Kapitel und Hunderte von Bildern hinweg, eine unvorhersehbare Serie. Das Fenster sorgt eher für die Übergänge in diesem Prozess, als dass es ein Gesetz der Selbstbeherrschung verkörpert und eine transzendente Bildhaftigkeit unterstreicht.

So wie *Spine* – wie eine ausstülpbare Falte – Reproduktionen von Gemälden birgt, ist das Buch seinerseits in vielen Gemälden enthalten. Insbesondere *Quire, Chapter 14* (Buchbögen, Kapitel 14) zeigt eine Vervielfachung der Bücher und Seiten durch Drehung im Raum. Der Raum entsteht dadurch, dass ein Flachbett – das Buch – in ein anderes gelegt wird: die Bildfläche. Vertikale und Horizontale zerren und stossen rhythmisch und arhythmisch. Das Buch als unteilbare Einheit von Form und Inhalt tritt aus dem Fenster hervor. Die Orthogonale als

Massstab schliesst den Kreis – die Logik der Falte, dem Keil nicht unähnlich, macht das Buch buchstäblich möglich.

Die kritische Rezeption von Quaytmans Werk versucht die Logik seiner «Entstehung» zu benennen. Viele sehen ihre Arbeit unter der Überschrift des lateralen «Netzwerks», in dem Text und Malerei nebeneinander herlaufen. Viele stellen Fragen zum «Kontrollmodus», welcher Produktion, Publikation und Distribution ermöglicht.⁸⁾ Wie brachte Quaytmans Projekt die Künstlerin auf diese lateralen Netzwerke und anderen Systeme innerhalb des hierarchisch aufgebauten Mediums? Diese Frage wird gestellt, als würde sie offensichtlich und notwendig aus der historischen Bestimmung und der Irrelevanz des Mediums folgen. Wie konnte eine Künstlerin, die innerhalb des Diktats der institutionellen Kritik und, im Widerspruch dazu,



im Medium Malerei arbeitete, auf *Spine* kommen? Die Unwägbarkeiten schiessen ins Kraut, einmal mehr stellt sich die Frage der Matrix, ein vom lateinischen *mater* abgeleiteter Begriff für die Bedingung der Möglichkeit des Einbegreifens. Man darf den degenereszenten Charakter von *Spine* nicht mit Degeneration verwechseln. Die Regression der Gattung erzeugt einen Boden, der, zu üppig und zu karg in einem, die Bedingung der Möglichkeit schafft, dass ein Gesetz mit einem anderen überschrieben werden kann – genau dies vollzieht sich in den Falten von *Spine*. Die Formen entspringen einer transzendentalen Zumutung ans Materielle, unverantwortlich und zufällig, eine um die andere.

Das Objekt übersteigt seine eidetischen Korrelate – eine Metrik zur Erzeugung neuer Metriken. Mit anderen Worten: «Der Prozess spielt sich in einer besonderen Randzone ab.»⁹⁾ Weshalb ist das wichtig? Nachdem sie so oft zu Grabe getragen wurde, ist die Malerei nicht

tot, sondern bewegt sich vom Objekt zum Subjekt und wieder zurück, eine Kette ohne Zuordnung, die das Subjekt möglich macht. «Das ist das ›Ich‹ ohne ›Ich‹ der Erzählstimme, das seiner selbst ›entkleidete‹ Ich, das nicht stattfindet ...» Derrida sagt: «Nun in aller Kürze zum Gesetz der *Entgrenzung* (*débordement*), der Teilhabe ohne Zugehörigkeit, das ich eben angesprochen habe. Es wird Ihnen dürftig und sogar verblüffend abstrakt erscheinen.»¹⁰⁾ Diese Pluralität ist keine laufende Bestandesaufnahme («*perpetual inventory*») und keine Weiterentwicklung des «anomischen Archivs».¹¹⁾ Kontamination ist nicht unbestimmt und uferlos, sie sickert in den Unterhaltungs- und Kontrollraum ein, wird jedoch durch Rahmen und Seite begrenzt, ein Blitz in der Dunkelheit.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Jacques Derrida, «Das Gesetz der Gattung», in: Derrida, *Gestade*, Passagen-Verlag, Wien 1994, S. 245–283, Zitat: S. 250.

2) R.H. Quaytman, *Spine* (Sternberg Press, Berlin 2011). *Spine* liefert gleichsam einen Catalogue raisonné zu R. H. Quaytmans Werk seit 2001, dem Jahr, als die Künstlerin begann, seine Gemälde in Kapitel einzuteilen.

3) Die Mathematik, die der linearen oder Einpunktperspektive zugrunde liegt, wurde im Mittelalter von dem arabischen Gelehrten Alhazen (965–1040) entwickelt. In seinem siebenbändigen Werk, *Kitāb al-Manāẓir* (Buch vom Sehen oder Schatz der Optik) beschrieb er als Erster die Technik der *Camera obscura/lucida* bzw. der Lochkamera. Das Werk wurde vom Mathematiker Friedrich Risner ins Lateinische übersetzt und erschien 1572 in Basel unter dem Titel *Opticae thesaurus*.

4) R.H. Quaytman im Briefwechsel mit der Autorin.

5) Leo Steinberg, «Philosophical Brothel», *October*, No. 44, (Frühjahr 1988), S. 7–74.

6) Jacques Derrida, «Das Gesetz der Gattung», op. cit. (s. Anm. 1), S. 249: «Aber das ganze Rätsel der Gattung liegt vielleicht in nächster Nähe jener Teilung zwischen den beiden Gattungen der Gattung, die weder trennbar noch untrennbar sind, die ein ungewöhnliches Paar der einen ohne die andere bilden, wobei jede regelmässig in der Figur der anderen herbeizitiert wird, und gleichzeitig und ununterscheidbar ›ich‹ und ›wir‹ sagt (ich, die Gattung, wir, die Gattungen), ohne dass man dabei stehen bleiben könnte zu denken, dass das ›ich‹ eine Art (*espèce*) der Gattung ›wir‹ ist.»

7) R.H. Quaytman, «The Museum Recited», *Artforum* (Sommer 2010), S. 323. Die Erinnerung oder Mnemosyne wird vom Museum als Möglichkeit zugleich behauptet und ausgeschlossen, da sein institutioneller Charakter diese unterläuft. «Und war es nicht so, dass Bouguereau dem bleischweren Gegengewicht des Museums zum Trotz der Vergessenheit anheimfiel?»

8) David Joselit, «Painting beside Itself», *October*, No. 130 (Herbst 2009), S. 125–134.

9) R.H. Quaytman im Briefwechsel mit der Autorin.

10) Jacques Derrida, «Das Gesetz der Gattung», op. cit. (s. Anm. 1), S. 277, 258.

11) Rosalind Krauss, «Perpetual Inventory», S. 86–116, und Benjamin Buchloh, «Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive», beide in *October*, No. 88 (Frühjahr 1999).