

# **R.H. Quaytman : a nude poses in the Whitney Museum holding a cigarette = ein Akt mit Zigarette posiert im Whitney Museum**

Autor(en): **Anastas, Rhea / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(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**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680261>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# A Nude Poses in the Whitney Museum



Of the nine silkscreen-on-wood panels that comprise *Distracting Distance, Chapter 16*, a group of paintings R. H. Quaytman realized for the 2010 Whitney Biennial, several feature a woman standing in the Fourth Floor North gallery of the Whitney Museum of American Art, as in *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES*

RHEA ANASTAS is an art historian and cofounder of Orchard.

(2010).<sup>1)</sup> This nude is physically direct, having been photographed at full height posing near the asymmetrical box of the museum's slanted Marcel Breuer window. The light from the window draws out the details of the model's forehead, profile, and neck, and shines down on her collarbone and breasts. A tiny white illuminated cylinder indicates the cigarette she holds. The cigarette occupies the picture's

center together with her pubic bone. This nude forms a vertical counterpoint within the horizontal picture (24 3/8 x 40 inches), an upright bodily presence within an expansive room. The panel shows a series of foreshortened, flattened depictions of the volume and natural light of the room at the Whitney where the group of nine paintings was installed and exhibited for the first time. Quaytman's vocabulary of planes and balanced geometry relates in part to the formal and cultural function of architecture to frame perspectives and separate units of space. The window and the screened photographic image through which we see A WOMAN IN THE SUN – WITH

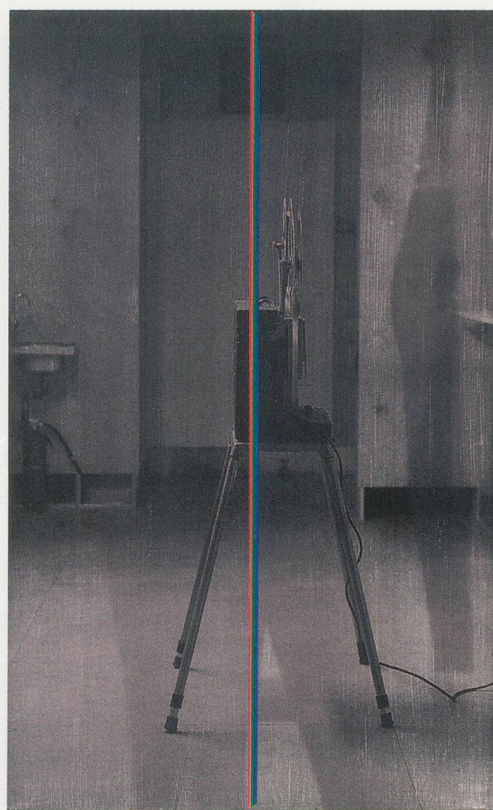
tor of looks. The lines of sight that lead us toward her and that show her turning away from our looks are constitutive; they structure relationships. The interior of the picture that the nude occupies is more complex than it may first appear. Quaytman culls this nude subject from a well-known canvas by the American painter Edward Hopper, A WOMAN IN THE SUN (1961), which, like the Breuer window, has come to be associated with the public identity of the museum. The Hopper painting defines certain psychological boundaries. There is a bedroom where a nude poses, a sunlit interior whose outside we glean only in the distance through a curtained window. Hopper's

## Holding a Cigarette

EDGES are viewfinders of space "inside" the picture. A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES is a study of the transformation of architecture into two-dimensional views of media or information, window or screen.<sup>2)</sup>

The open quality of "looking into" of A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES is countered by other works in the Biennial group. Some panels feature three-color vertical patterns and flattened geometric images of a foam core model the artist made of the Whitney room, while others feature lines of optical pulsation alone. In these paintings of abstract intensity, a slight raking suggests orthogonal projections of the gallery and the Breuer window. Even so, the dominant directing of the eye in these panels is away from the reason of perspective and toward a wilder seeing that is by turns overstimulated and blocked.

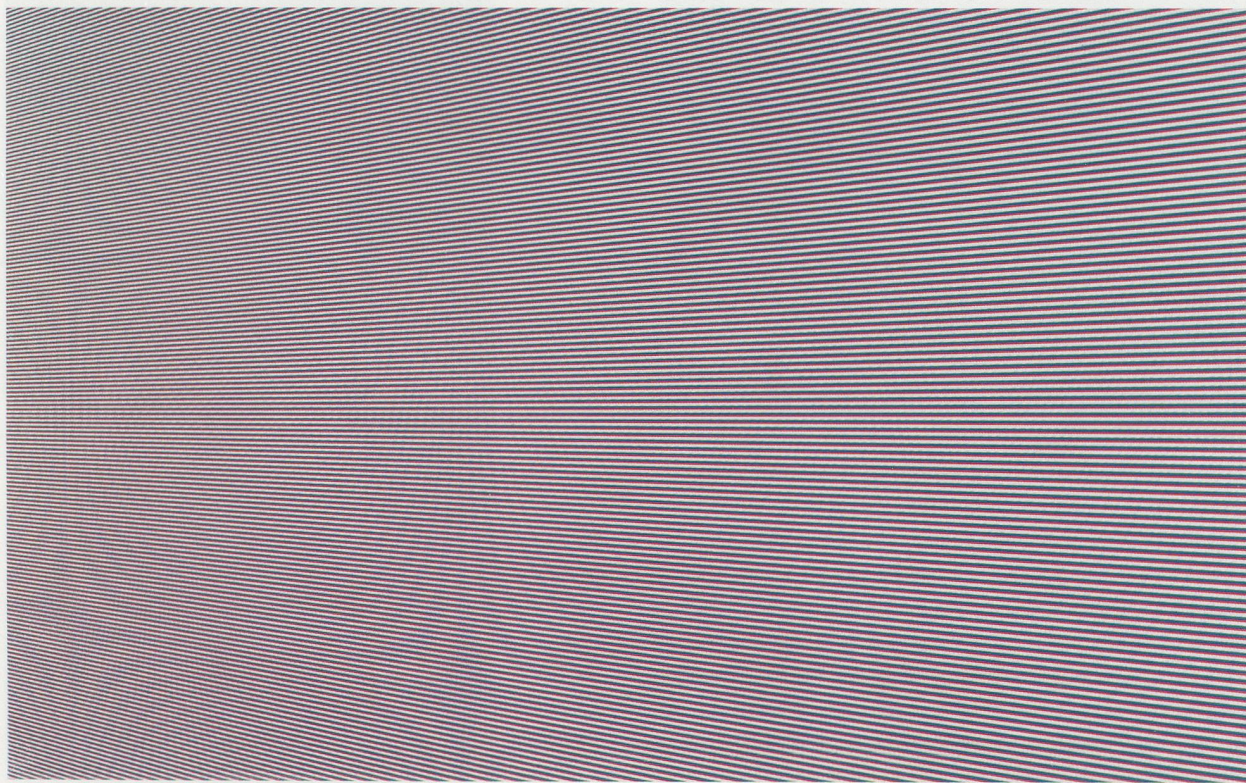
I want to describe the nude in A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES as a key to the picture. By looking closely at this painting's embodied space of display, we see something of Quaytman's "chapter," a concept that the artist has been applying since 2001, defined as a serial structure or overarching ordering principle with corresponding regularized panel dimensions.<sup>3)</sup> From the start, the sunlit woman is an attrac-

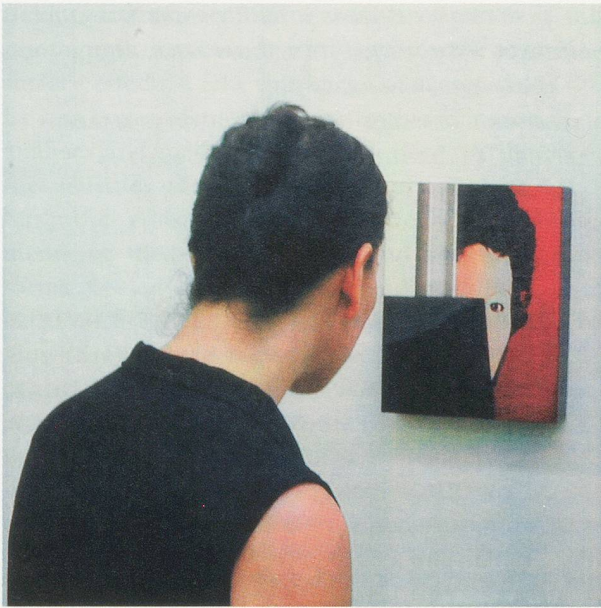


scene issues from the painter's private realm for individual reception in a public gallery or museum.

In contrast, Quaytman posed artist K8 Hardy in the public gallery of the Whitney.<sup>4)</sup> Poses are core actions in Hardy's photographic work and in her *Fashionfashion* zines. Her presence in this contemporary view of a nude rejuvenates the politics of sex and sight in the notion of a model's role. The timing of the modeling is also an interruption. Standing in front of the picture in the room where this posing occurred, the viewer recognizes that the modeling session for the camera had to have taken place before the panels were installed. The photograph from this event was subject to digital manipulation and then transferred to film for silkscreen printing on the gesso-coated wooden panel. Located at a temporal remove from our co-presence with the image, the modeling for the camera is a private event of the two artists in the museum, as if to cross the public gallery with domestic or studio realms.

The empiricism of Quaytman's paintings stimulates the viewer's own empiricism. The material qualities and surfaces of the works are as crucial to this knowing-through-experiencing as the artist's placement of the panels within a collective display, each unit subject to the narrativizing of sequence, arrangement, and installation.<sup>5)</sup> On the other hand, this logic of connectivity and separate identity also holds true within each painting. For instance, the bands of tightly brushed brown strips applied in oil to the surface of *A WOMAN IN THE SUN - WITH EDGES* encompasses the full height of the right edge of the object. The strips form a polygon that extends to the opposite edge of the panel and diminish in height. These strips duplicate the bevel-cut edges of the panel on which *A WOMAN IN THE SUN - WITH EDGES* is painted and they echo the recessed volume of the Breuer window, especially articulated in the screened photographic image of the window which negates the picture's depth. These same painted edges enclose





R. H. QUAYTMAN, *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS AND PAINTINGS WITHOUT PAINTERS*, CHAPTER 8, (Christian Philipp Muller's picture of Andrea Fraser performing *MAY I HELP YOU* at orchard in front of Louise Lawler's picture of Andy Warhol), 2006, silkscreen ink, gesso on wood, 20 x 20" / *MALER OHNE GEMÄLDE UND GEMÄLDE OHNE MALER*, KAPITEL 8, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 51 cm.

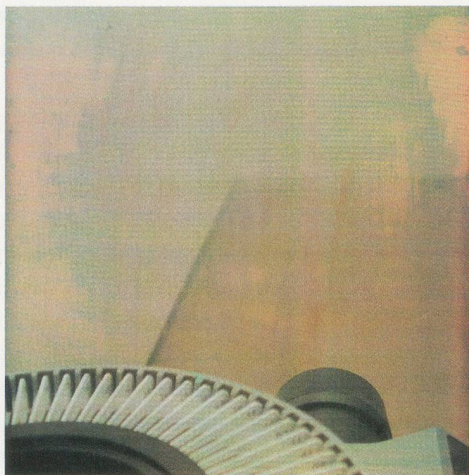
the woman, cropping the top of her head and the bottoms of her feet.<sup>6)</sup>

Beyond formalizing structures and concepts into a set of working principles or an overlay of reasoned order, Quaytman's structure of the chapter has the effect of placing emphasis on the actual subjects of the work—the images, figures, situations photographed for the work, and fragments of archives—the things and ideas about which the paintings speak. The artist usually relates these subjects to some aspect of the context or site of presentation, to the venue or institution where the work will be exhibited, or to the curatorial idea or language that accompanies the presentation of works in a group exhibition.<sup>7)</sup> Even so, by invoking the notion of the artist's oeuvre as an ongoing series or total work, the chapter refers us to an origin or locus in the artist's practice that stands apart from any particular framing within an exhibi-

tion or event of reception within a career. The idea of a whole exceeds any of its parts. With *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES*, the viewer is pulled into a distribution of moments across the work's production and reception, which is also a distribution of authorship that includes the work's other named artists and the beholder, whose positional role defines part of the painting's space.<sup>8)</sup> It follows that the mirroring of the Whitney gallery and the scene on the panel's photograph connects, recedes, and unfixes. Within the serial group of the chapter, individual paintings repeat, inflect, bring atmosphere, and generally get caught up in things—caught up in lines of sight that show social relationships, doing their work, so to speak, on the subjects, themes, and ideas of a given chapter.

Quaytman's work can be understood through this visual vocabulary of composed parts or segments—through a logic of material divisions and their connections—connections that, despite the systematizations of the chapter, may actually exist as separations or openings within the idea of a social and linguistic system. There is a silent incompleteness to the chapter that bears comparison to geometry, the other crucially important systematic language of Quaytman's work.<sup>9)</sup> In statements and lectures Quaytman has

R. H. QUAYTMAN, *DISTRACTING DISTANCE*, CHAPTER 16, 2010, silkscreen ink, gesso on wood, 32 3/8 x 52 3/8" / *IRRITIERENDE DISTANZ*, KAPITEL 16, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 82,2 x 133 cm.



emphasized the chapter's relational aspect: "One response seriality provides is to situate primary legibility outside the boundaries of the individual unit,"<sup>10</sup> and "When I make paintings, I think of them firstly as images that can be placed next to other images."<sup>11</sup>

In critical writing about the artist's work, we read frequent proposals about Quaytman's art as a type of painting after medium-specificity. These arguments assume a hierarchy of discourse over the actual theoretical activity of artwork in its own right, while they secure the authorities and systematizations of history, theory, narrative, or archive. In contrast, one might hope for a positioning of Quaytman's work as an experiment with and upon these authorities. To my mind, Quaytman's role can be cast as taking independence from field-specific discourses in particular among other existent notions of categorization and institutional belonging in general. A significant context for this reading can be found in the three-year-plus period of Orchard, the artist-run gallery where Quaytman and I were among the group's twelve members.<sup>12</sup> The set of chapters that Quaytman conceived and exhibited while working as Orchard's director shows the serial structure to exist autonomously as a space for experimentation, that is, outside any single exhibition of a chapter's works—as if working within Orchard was chapter-like in its framing function (the chapter is often assumed to be synonymous with the public exhibition of Quaytman's work). One of the paintings from this period, *PAINTERS WITHOUT*

*R. H. QUAYTMAN, PAINTERS WITHOUT PAINTINGS AND PAINTINGS WITHOUT PAINTERS, CHAPTER 8, 2005, silkscreen ink, gesso on wood, 20 x 20" / MALER OHNE GEMÄLDE UND GEMÄLDE OHNE MALER, KAPITEL 8, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 51 cm.*

*PAINTINGS AND PAINTINGS WITHOUT PAINTERS, CHAPTER 8* (2006), is described by the work's subtitle: CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER'S PICTURE OF ANDREA FRASER PERFORMING *MAY I HELP YOU*, AT ORCHARD IN FRONT OF LOUISE LAWLER'S PICTURE OF AN ANDY WARHOL PAINTING. The panels from 2006, as a group, focus on a 1966 slide projector piece by Dan Graham and a 2005 performance by Andrea Fraser revisiting *MAY I HELP YOU?* (1991).<sup>13</sup> Only one of these paintings was presented in the "Painters Without Paintings" exhibition.<sup>14</sup> In this work we see a performance still, taken by Müller, of Fraser shown from the back as she looks at a small cibachrome mounted on a museum box (a work by Louise Lawler titled *THE PRINCESS, NOW THE QUEEN*, 2005).<sup>15</sup>

This square picture contains in its deceptively stable, classical form a complex unfolding of the rhetorical authority of the naturalized image through which, in the words of Craig Owens, the object "sensitizes us to the fact that the viewer's relation to a work of art is prescribed, assigned in advance by the representational system."<sup>16</sup> Quaytman has silenced Fraser's monologue and has made the artist over into an object (of the painter and viewer). We see Fraser as a figure caught in the act of beholding. In doing this, Quaytman has put Fraser's live discourse of social analysis, the spoken stream of theory of *MAY I HELP YOU?* (1991) in the wrong place, rendering it still for a moment as the subject of a static silkscreened painting. This presentation further depends on details that telegraph social meanings. Through the panel's tightly composed arrangement of Fraser's head and eyes which are held in relation to Lawler's Warhol portrait of Norway's Crown Princess Sonja, *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS* says something about the notion that theory in the visual arts is subject to a physical enclosure by the body and bounded by a visual

field. Quaytman realized a number of panels of this photograph, treating it with a variety of patterned surface effects. I take this image of accumulated artist representations to formulate the following: The analyses and mediums that have been attributed to the activities of these artist-authors are not fixed, but rather constitute physical and conceptual movements of idea—between self and other, between forms crossed over by culture and positions within culture—in an ongoing, lateral and cyclical motion. As with Quaytman's work, the vocabulary is of repeated acts of collective and singular receiving, one after the other: look back, look away, look into. Only then does one partially see a way through.

1) Quaytman made twenty-nine works as part of *Distracting Distance, Chapter 16*, nine of which were included in the 2010 Whitney Biennial exhibition, curated by Francesco Bonami and Gary Carrion-Murayari, at the Whitney Museum of American Art, New York, February 25 – May 30, 2010. As with most chapters, a handful of singular hand-painted oil-on-wood paintings (Quaytman refers to these as “captions,”  $12 \frac{3}{8} \times 12 \frac{3}{8}$  inches or  $12 \frac{3}{8} \times 20$  inches) were included in the group of silkscreen ink, gesso on wood paintings (a few of these silkscreen on wood panels also included diamond dust or oil paint). In a statement on this chapter, Quaytman relates that “distracting distance” is taken from a line in a poem by Osip Mandelstam of 1932 – 1933, see “Distracting Distance, Chapter 16” in R. H. Quaytman, *Spine* (Berlin and New York: Sternberg Press, Kunsthalle Basel, Sequence Press, 2011), p. 279.

2) Quaytman is a keen observer of the work of Dan Graham. The two artists have been in dialogue for over two decades.

3) I use “overarching” and “serial” after the artist's own phrasing for the chapter, see Quaytman's text “Name” which appears on the cover of *Spine* (no pagination). Quaytman has written about the chapter as a method in *Spine* and in the published version of the lecture of 2006, “Allegorical Decoys” in R. H. Quaytman, *Allegorical Decoys* (Ghent: MER. Paper Kunsthalle, 2008), pp. 9–26. Quaytman's text “Dimension,” also in *Spine*, describes the use of golden section ratios and consistent dimensions for the panels (no pagination).

4) In Hardy's task-based performance, BEAUTIFUL RADIATING ENERGY (2004), we see Hardy continually warm up, her white-clothed body positioned in front of and casting shadows onto a set of video projections that include contemporary images of popular culture, parades, and protests. We hear her shouting, “I am happy; I am here; I am hurt. I'm ready!”

5) Occasionally Quaytman's work is represented in group exhibitions by a single work, though the artist has realized chapters that consist of a single panel for group exhibitions.

6) The importance Quaytman places on the positioning of the viewer within the field of the painting and as a subject of address relates Quaytman's work to that of Jo Baer. Baer analyzes the traditional static position of modernist, formalist painting, “The

type of system one uses when remaining still implies a fixation, a concentration, that is different from what one gets when one is displaced ... A fixed image has no surprises and is a window that allows one to definitively fix an image in one position, and, by doing so, attain orgasm... This is not the way in which one looks at things and is not the way in which one experiences things.” Jo Baer, “Traditional and Radical Painter: Excerpt from an interview with Serge Guilbaut and Michael Sgan-Cohen” (1974), in Baer, *Broadsides & Belles Lettres, Selected Writings and Interviews 1965–2010*, ed. Roel Arkesteijn (Amsterdam: Roma Publications, 2010), p. 81.

7) It should be noted that Quaytman begins the artist's text on *Distracting Distance, Chapter 16*, with further concern to subject and context: “Aside from its site-specific aspect, each chapter develops formal ideas about painting. This chapter thinks about distance, specifically, how to insert distance while maintaining abstraction's claim to the facts of proximity.” *Spine*, p. 279.

8) Traditional hierarchies of artist and audience may also lessen, as Quaytman invites Hardy's contribution as a peer in the place of a model.

9) Among the notes presented within a design and text for a poster that Quaytman produced for the first publically exhibited chapter, *The Sun*, we read, “Geometry has an ambiguous reputation, associated as much with idiocy as with cleverness. At best there is something desperately uncommunicative about it, something more than a little removed from the rest of experience to set against it's [*sic*] giant claim of truth.” *The Sun, Chapter 1*, poster, 2001.

10) R. H. Quaytman, “Collection” in *Spine*, no pagination.

11) R. H. Quaytman, *Spine*, p. 375.

12) On May 11, 2005 the cooperatively organized Orchard gallery inaugurated its program of exhibitions, events, openings, screenings, discussions, and performances in a storefront on New York's Lower East Side with the clear idea of the experimenter's end after three years.

13) Quaytman's emphasis in this chapter is on two artworks that Orchard produced and exhibited, Dan Graham's PROJECT FOR SLIDE PROJECTOR (1966/2005), only partially realized in 1966, and Andrea Fraser's MAY I HELP YOU? (1991/2005). Fraser's work was first presented at American Fine Arts Co. in New York in 1991 with actors performing a twenty-minute monologue Fraser wrote within an installation of Allan McCollum's PLASTER SURROGATES (1982/1991) realized with McCollum.

14) The exhibition “Painters Without Paintings and Paintings Without Painters,” was organized by artist Gareth James at Orchard, New York (December 2005 – January 2006) and included works by BANK, Simon Bedwell, J. St. Bernard, Daniel Buren, lin Carpenter, Nicolás Guagnini, Jutta Koether, Michael Krebber, Lucy McKenzie, R.H. Quaytman, Blake Rayne, John Russell, Rena Spaulings, and Cheyney Thompson.

15) THE PRINCESS, NOW THE QUEEN is Warhol's 1982 portrait of Crown Princess Sonja photographed by Lawler in storage at the National Museum in Oslo.

16) Craig Owens, “Representation, Appropriation, and Power,” (1982), in Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, eds. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, and Jane Weinstock (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), p. 99.

# Ein Akt mit Zigarette posiert im



Mehrere der neun Siebdrucke auf Holz, die das Werk *Distracting Distance, Chapter 16* (Irritierende Distanz, Kapitel 16) bilden – R. H. Quaytman schuf sie speziell für die Whitney-Biennale 2010 –, zeigen eine Frau, die im Raum auf der Nordseite im vierten Stock

RHEA ANASTAS ist Kunsthistorikerin und Mitbegründerin des Kunstraums Orchard in Manhattans Lower East Side.

des Whitney Museum of American Art steht. Das gilt auch für *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* (Frau in der Sonne – mit Kanten, 2010).<sup>1)</sup> Die Aktaufnahme ist ganz unverblümt und zeigt die Frau in voller Grösse neben der schiefwinkligen Fensternische des von Marcel Breuer gestalteten Museums stehend. Das Licht vom Fenster her lässt Stirn, Profil und Hals deutlich hervortreten und beleuchtet Schlüsselbein

R.H. QUAYTMAN, *DISTRACTING DISTANCE, CHAPTER 16*, 2010, installation view at Whitney Museum of American Art, New York / *IRRITIERENDE DISTANZ, KAPITEL 16*, Installationsansicht.



R. H. QUAYTMAN, *DISTRACTING DISTANCE, CHAPTER 16 (K8 HARDY)*, 2010, silkscreen ink, gesso on wood, 20 x 32 3/8" / *IRRITIERENDE DISTANZ, KAPITEL 16 (K8 HARDY)*, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 82,2 cm.



# Whitney Museum

und Brüste der Frau. Ein winziger weiss leuchtender Zylinder lässt die Zigarette erahnen, die sie in der Hand hält. Zigarette und Schambein besetzen das Bildzentrum. Der Akt ist ein vertikaler Kontrapunkt innerhalb des breitformatigen Bildes (62,9 x 101,6 cm), eine aufrechte leibhafte Präsenz in einem weiten Raum. Das Bild zeigt eine Reihe verkürzter und ins Zweidimensionale projizierter Abbildungen der Fensternische und des Tageslichteinfalls im Raum des Whitney Museums, in welchem die Gruppe der neun Bilder zum ersten Mal präsentiert wurde. Quaytmans Vokabular der mehrfachen Ebenen und ausgewogenen Gestaltung nimmt zum Teil Bezug auf die formale und kulturelle Aufgabe der Architektur, neue Blickwinkel und Raumeinheiten zu schaffen. Das Fenster und das photographische Siebdruckbild, durch das wir *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* sehen, sind Sucher des Raumes «innerhalb» des Bildes. Das Werk ist auch eine Studie über die Verwandlung von Architektur in zweidimensionale Ansichten von Medien oder Inhalten, eines Fensters oder Bildschirms.<sup>2)</sup>

Der offenen Qualität des «Hineinschauens» in *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* stehen andere Arbeiten aus der Biennale-Werkgruppe entgegen. Ei-

nige Tafeln zeigen dreifarbig vertikale Muster und zweidimensionale geometrische Wiedergaben eines Schaumstoffmodells, das die Künstlerin vom gleichen Raum des Whitney Museums anfertigte, während andere lediglich optisch pulsierende Linien aufweisen. In diesen Bildern von hoher abstrakter Intensität lässt eine leichte Neigung perspektivische Projektionen des Ausstellungsraums und des Breuer-Fensters anklingen. Trotzdem wird das Auge in diesen Bildern eher von seinen perspektivischen Sehgewohnheiten abgebracht und zu einem wilderen Sehen verführt, das abwechselnd überreizt und abgeblockt wird.

Der Akt in *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* ist für mich der Schlüssel zum Bild. Achtet man darauf, wie der Ausstellungsraum in diesem Bild verkörpert ist, wird Quaytmans künstlerisches Konzept des Kapitels – eine serielle Struktur oder ein allumfassendes Ordnungsprinzip mit entsprechend regelmässigen Massvorgaben für alle Bildtafeln, das die Künstlerin seit 2001 verwendet – auch hier zumindest teilweise erkennbar.<sup>3)</sup> Von Anfang an zieht die Frau im Sonnenlicht die Blicke auf sich. Die Sehstrahlen, die uns zu ihr hinführen und zeigen, wie sie sich von unserem Blick abwendet, sind entscheidend; sie struk-



R.H. QUAYTMAN, ARK, CHAPTER 10 (RHEA ANASTAS INTO PURPLE), 2008, silkscreen ink, gesso on wood, 20 x 20" / ARCHE, KAPITEL 10 (RHEA ANASTAS INS ROSA), Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 51 cm.

turieren die Beziehungen. Das «Innere» des Bildes, das der Akt einnimmt, ist komplexer, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Quaytman entlehnt ihr Aktmotiv dem bekannten Bild *A WOMAN IN THE SUN* (1961) des Amerikaners Edward Hopper, das – wie das Breuer-Fenster auch – in der Öffentlichkeit längst zum festen Bestandteil der Identität des Whitney Museums avanciert ist. Hoppers Gemälde umreisst ein bestimmtes psychologisches Umfeld: ein Schlafzimmer, in dem eine nackte Frau posiert, ein sonnendurchfluteter Innenraum, dessen äussere Umgebung wir nur in der Ferne durch ein vorhangverhangenes Fenster erspähen. Hoppers Szene entstammt dem Privatbereich des Künstlers und ist zur individuellen Betrachtung in einer Galerie oder einem Museum gedacht.

Quaytman dagegen hat die Künstlerin K8 Hardy im öffentlichen Ausstellungsraum des Whitney Museums posieren lassen.<sup>4)</sup> In Hardys photographischer Arbeit und ihren *Fashionfashion*-Magazinen spielen Posen eine zentrale Rolle; Hardys Anwesenheit in dieser zeitgenössischen Ansicht eines Aktes verändert und verjüngt das Verhältnis von Geschlecht und Blick im Rollenbild des Modells. Der Zeitpunkt des Modellstehens ist ebenfalls ein Störfaktor. Wenn der Betrachter in ebendem Raum, in dem das Modell für die Kamera posierte, vor dem fertigen Bild steht, ist ihm klar, dass die Modellsitzung vor der Hängung

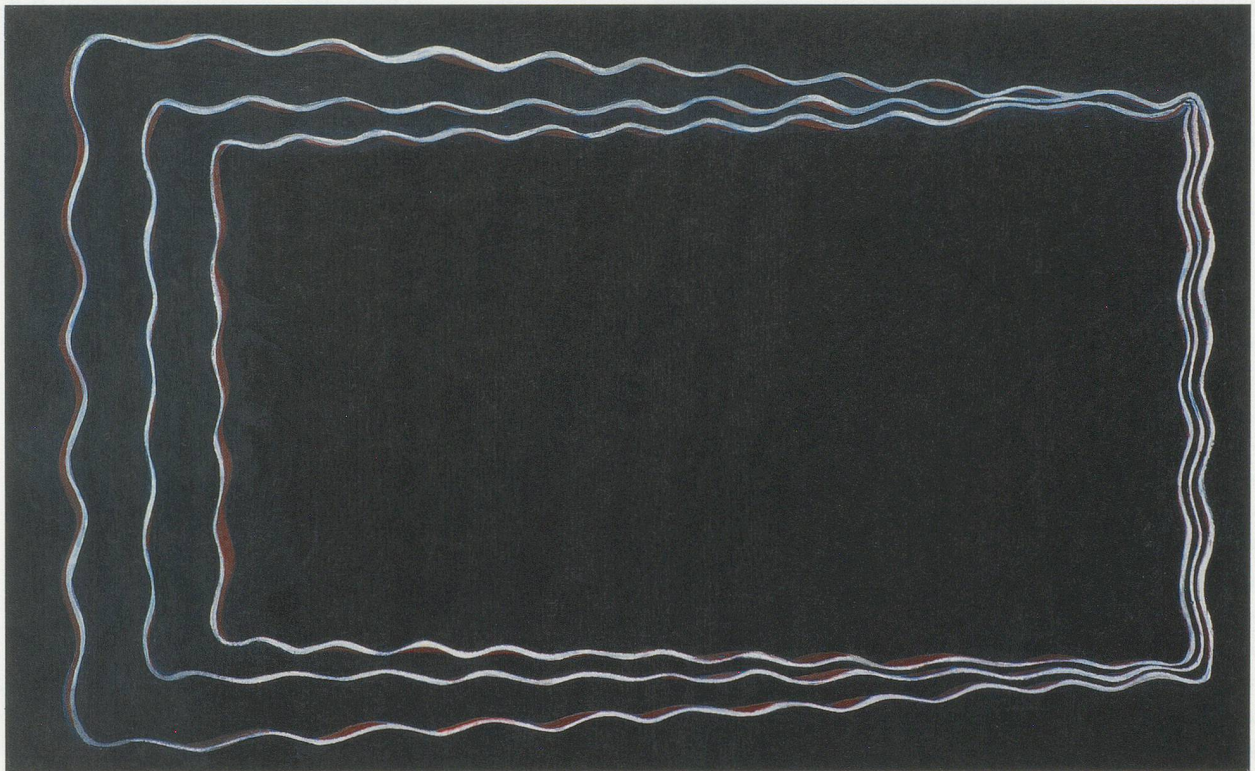
der Bilder stattgefunden haben muss. Die Photographie dieser Szene wurde digital bearbeitet und für den Siebdruck auf der kreidegrundierten Holztafel auf eine Folie übertragen. Das Modellstehen vor der Kamera fand also in zeitlicher Distanz zu unserem Gleichzeitig-mit-dem-Bild-in-einem-Raum-Sein statt, es war eine private Verabredung der beiden Künstlerinnen im Museum, als sollte der öffentliche Ausstellungsraum mit dem privaten, häuslichen Raum gekreuzt werden.

Der empirische Aspekt von Quaytmans Bildern intensiviert das Erlebnis des Betrachters vor dem Bild. Die materielle Beschaffenheit der Oberflächen ist für dieses Erfahren-durch-Erleben genauso zentral wie die Platzierung der Objekte innerhalb einer Serie oder Gruppe, da jedes einzelne Werk durch die konkrete Abfolge, Anordnung und Hängung einen narrativen Kontext erhält.<sup>5)</sup> Andererseits spielt diese Logik von Zusammenhang und individueller Identität auch innerhalb jedes einzelnen Bildes. So erstrecken sich beispielsweise die vertikalen Bänder der in Öl gemalten, eng aneinanderliegenden braunen Streifen am rechten Rand von *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* über die gesamte Höhe des Bildes. Sie bilden eine Trapezform, die sich bis zum anderen Bildrand erstreckt und verjüngt. Die Streifen greifen die konischen Kanten des Bildträgers von *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* auf und widerspiegeln das in die Wand eingelassene Volumen des Breuerfensters. Besonders deutlich kommt das im Siebdruckbild der Aufnahme des Fensters zum Ausdruck, das die Tiefendimension des Bildes zunichtemacht. Zugleich umschliessen diese gemalten Streifen die Figur der Frau und beschneiden sie an Kopf und Füssen.<sup>6)</sup>

Quaytmans Ordnungsprinzip des Kapitels reduziert die verwendeten Strukturen und Konzepte nicht zu einem blossen Set von Arbeitsprinzipien

oder zur Folie einer Vernunftordnung, sondern hebt die eigentlichen Sujets der Arbeit besonders hervor – die für die Arbeit fotografierten Bilder, Figuren, Situationen, aber auch Archivfragmente: die Dinge und Ideen, von denen die Gemälde handeln. Die Künstlerin bringt diese Sujets gewöhnlich mit einem Aspekt des Kontexts oder Ausstellungsortes in Verbindung, mit dem Ort oder der Institution, wo das Werk gezeigt werden soll, oder mit der kuratorischen Idee oder Sprache, die der Präsentation im Rahmen einer Gruppenausstellung zugrunde liegt.<sup>7)</sup> Und dennoch, indem das Kapitel das Kunstwerk als noch nicht abgeschlossene Serie oder Gesamtwerk anspricht, verweist es uns an einen Ursprung oder Ort im Schaffen der Künstlerin, der jenseits jedes spezifischen Ausstellungsrahmens oder Rezeptionsereignisses in ihrer Künstlerkarriere liegt. Die Idee

des Ganzen übersteigt jeden seiner Teile. Angesichts der Arbeit *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* wird der Betrachter in vielfältige Momente der Entstehung und Rezeption des Werks verstrickt, die auf einer ebenso vielfältigen Urhebererschaft beruhen, zu der die anderen namentlich bekannten Künstlerinnen und Künstler gehören, aber auch der Betrachter, dessen Standort den Raum des Gemäldes mit definiert.<sup>8)</sup> Entsprechend verbindet sich der Ausstellungsraum im Whitney mit seiner Spiegelung in der fotografierten Szene auf dem Bild, um dann wieder in den Hintergrund zu treten und sich vom Werk zu lösen. Innerhalb der seriellen Gruppe des Kapitels können einzelne Bilder sich wiederholen, variieren, eine Atmosphäre beschwören und allgemein in irgendwelchen Dingen aufgehen – in Sichtlinien etwa, die soziale Beziehungen aufzeigen – und so



R.H. QUAYTMAN, *DISTRACTING DISTANCE, CHAPTER 16*, 2010, oil on wood, 12 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 20"

*IRRITIERENDE DISTANZ, KAPITEL 16*, Öl auf Holz, 31,5 x 51 cm.

gleichsam ihren Beitrag zu den eigentlichen Sujets, Themen und Ideen des jeweiligen Kapitels leisten.

Quaytmans Werk kann durch dieses Bildvokabular der Komposition von Teilen oder Segmenten erschlossen werden – durch eine Logik der materiellen Unterteilungen und Verbindungen dieser Teile – Verbindungen, die trotz des Ordnungsprinzips Kapitel tatsächlich als Trennungen oder Öffnungen innerhalb eines sozialen oder linguistischen Systems existieren können. Im Kapitel und seinem Anspruch steckt eine stillschweigende Unvollständigkeit, die man durchaus mit der zweiten entscheidenden systematischen Ausdrucksform in Quaytmans Kunst vergleichen kann: der Geometrie.<sup>9)</sup> In Äusserungen und Vorträgen hat die Künstlerin gern den relationalen Aspekt des Kapitels unterstrichen: «Eine Antwort, die uns die Serialität liefert, ist die der elementaren

Lesbarkeit ausserhalb der Grenzen der individuellen Einheit.»<sup>10)</sup> Und: «Wenn ich Bilder mache, sind es für mich in erster Linie Bilder, die neben andere Bilder gestellt werden können.»<sup>11)</sup>

In kritischen Schriften zum Werk der Künstlerin ist häufig zu lesen, Quaytmans Kunst sei eine Art post-medien-spezifische Malerei. Diese Argumente setzen den Diskurs über die aktuelle theoretische Leistung des Kunstwerkes selbst, während sie die geschichtlichen, theoretischen, narrativen und archivierten Autoritäten und Systematisierungen zementieren. Im Gegensatz dazu wäre zu wünschen, dass Quaytmans Kunst als Experiment mit diesen Autoritäten und ihren Thesen verstanden würde. Meiner Ansicht nach kann Quaytmans Rolle so gesehen werden, dass sie sich gegenüber fachspezifischen Diskursen unabhängig gibt, insbesondere wo es um

R. H. QUAYTMAN, IAMB, CHAPTER 12, 2008, oil on wood, 12 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 20" / JAMBUS, KAPITEL 12, Öl auf Holz, 31,5 x 51 cm.





R. H. QUAYTMAN, *POINT DE GAZE, CHAPTER 23*, 2012,  
oil on wood,  $12 \frac{3}{8} \times 12 \frac{3}{8}$ " / *POINT DE GAZE*, Öl auf  
Holz, 31,5 x 31,5cm.

bestehende Kategorisierungsbegriffe und institutionelle Zugehörigkeiten geht. Ein wichtiger Beleg für diese Interpretation findet sich in der mehr als dreijährigen Tätigkeit bei Orchard, der Künstlergalerie, zu deren zwölf Mitgliedern Quaytman und ich gehörten.<sup>12)</sup> Die Gruppe von Kapiteln, die Quaytman während ihrer Zeit als Direktorin von Orchard geschaffen und ausgestellt hat, zeigt deutlich, dass die serielle Struktur als autonomer Experimentierraum unabhängig von der konkreten Ausstellung der Werke eines Kapitels existiert, als wäre die Arbeit innerhalb von Orchard in ihrer strukturellen Funktion selbst kapitelartig gewesen (das Kapitel wird gern mit der öffentlichen Präsentation von R.H. Quaytmans Werk gleichgesetzt). Eines der Bilder aus dieser Periode, *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS AND PAINTINGS WITHOUT PAINTERS, CHAPTER 8* (Maler ohne Bilder und Bilder ohne Maler, Kapitel 8, 2006), wird durch seinen Untertitel näher umschrieben: *CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER'S PICTURE OF ANDREA FRASER PERFORMING MAY I HELP YOU, AT ORCHARD IN FRONT OF LOUISE LAWLER'S PICTURE OF AN ANDY WARHOL*

*PAINTING* (Christian Philipp Müllers Bild von Andrea Fraser während ihrer Performance *May I Help You*, bei Orchard vor Louise Lawlers Photo eines Gemäldes von Andy Warhol). Die Tafeln von 2006 kreisen um eine Diaprojektion von Dan Graham aus dem Jahr 1966 und eine Performance von Fraser aus dem Jahr 2005, welche die genannte Performance, *MAY I HELP YOU* von 1991 wieder aufnimmt.<sup>13)</sup> Nur eines dieser Bilder war in der Ausstellung «Painters Without Paintings» (Maler ohne Bilder) präsentiert worden.<sup>14)</sup> Es zeigt eine Standaufnahme aus der Performance: Müllers Photo zeigt Fraser von hinten, wie sie einen kleinen, auf einen Keilrahmen aufgezogenen Cibachrome-Print Louise Lawlers betrachtet (*THE PRINCESS, NOW THE QUEEN – Die Prinzessin, heute Königin*, 2005).<sup>15)</sup> Das quadratische Bild enthält in seiner täuschend stabilen, klassischen Form eine komplexe Entfaltung der rhetorischen Autorität des naturalisierten Bildes, durch die das Objekt uns laut Craig Owens dafür sensibilisiert, «dass die Beziehung des Betrachters zum Kunstwerk vorgegeben und ihm durch das Darstellungssystem von vornherein zugewiesen ist».<sup>16)</sup> Quaytman hat Frasers Monolog erstickt und die Künstlerin in ein Objekt (der Malerin und des Betrachters) verwandelt. Wir sehen Fraser als eine beim Betrachten festgehaltene Figur. So hat Quaytman Frasers gesellschaftsanalytische Orientierung, ihren in *MAY I HELP YOU?* gesprochenen «Theoriestrom», buchstäblich ausser Kraft gesetzt, indem sie ihn zum stummen Gegenstand eines Siebdruckbildes machte. Die Präsentation baut zudem auf Details, die gesellschaftliche Informationen vermitteln. Durch die streng komponierte Anordnung von Frasers Kopf und Augen in Bezug auf Lawlers Wiedergabe von Warhols Porträt der norwegischen Kronprinzessin Sonja sagt *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS* etwas über die Vorstellung aus, dass in den bildenden Künsten jede Theorie durch den Körper physisch begrenzt und an ein bestimmtes Sichtfeld gebunden sei. Quaytman schuf mehrere Bildtafeln von dieser Photographie und versah sie mit unterschiedlichen Flächenmustern und -effekten. Ich nehme dieses Bild mit seiner Anhäufung von Künstlerdarstellungen zum Anlass, um etwas zu formulieren wie: Die Analysen und Medien, die man dem Wirken dieser Künstler-Autoren zuschrieb, sind nichts Feststehen-



des, sondern stellen vielmehr physische und konzeptuelle Entwicklungen von Ideen dar – zwischen dem Ich und dem anderen, zwischen Formen, die sich mit der Kultur und kulturellen Positionen kreuzen – in einer fortwährenden, lateralen und zyklischen Bewegung. Wie in Quaytmans Kunst besteht das Vokabular aus wiederholten Akten eines kollektiven und individuellen Rezipierens, eines nach dem anderen: Schau zurück, schau weg, schau hinein. Nur dann erblickst du ein Stück Weg im Dickicht.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Quaytman schuf für *Distracting Distance, Chapter 16* neunundzwanzig Bilder, neun davon waren an der Whitney Biennale 2010 ausgestellt. Francesco Bonami und Gary Carrion-Murayari waren die Kuratoren der Schau, die vom 25. Februar bis 30. Mai im New Yorker Whitney Museum of American Art zu sehen war. Wie in den meisten «Kapiteln» waren den Siebdrucken auf kreidegrundiertem Holz auch eine Handvoll handgemalte Unikate in Öl auf Holz beigelegt (Quaytman bezeichnet diese Arbeiten im Format 31,4 x 31,4 cm oder 31,4 x 50,8 cm als «Bildlegenden»). Einige der Siebdrucktafeln waren auch mit Diamantstaub oder Ölfarbe bearbeitet. In ihrem Kommentar zu diesem Kapitel erzählt Quaytman, dass sie die Wendung «distracting distance / irritierende Distanz» einem Gedicht von Ossip Mandelstam verdanke. Siehe «Distracting Distance, Chapter 16», in: R. H. Quayt-

R. H. QUAYTMAN, *DISTRACTING DISTANCE*,  
CHAPTER 16 (K8 HARDY), 2010, oil, silkscreen ink,  
gesso on wood, 20 x 20" / IRRITIERENDE DISTANZ,  
KAPITEL 16 (K8 HARDY), Öl, Siebdrucktinte, Gesso  
auf Holz, 51 x 51 cm.

man, *Spine*, Sternberg Press, Kunsthalle Basel & Sequence Press, 2011, S. 279. (Es handelt sich um das Gedicht «Ein kaltes Frühjahr» vom Mai 1933. In der zitierten engl. Übersetzung findet sich die Wendung «distracted distance». In der deutschen Übersetzung von Ralph Dutli lautet die Zeile: «Und immer noch so schön der weit verstreute Raum». Anm. d. Übers.)

2) Quaytman beobachtet Dan Grahams Schaffen sehr genau. Die beiden Künstler stehen seit über zwei Jahrzehnten im Dialog miteinander.

3) Ich verwende «allumfassend» (overarching) und «seriell» (serial) entsprechend der eigenen Wortwahl der Künstlerin für dieses Kapitel, siehe Quaytmans Text «Name» auf dem Umschlag von *Spine*. Quaytman hat sich über das Kapitel als Methode in *Spine* und auch in der publizierten Version des Vortrags «Allegorical Decoys» von 2006 geäußert, siehe R. H. Quaytman, *Allegorical Decoys*, MER. Paper Kunsthalle, 2008, S. 9–26. Quaytmans Text «Dimension», ebenfalls in *Spine*, beschreibt die Verwendung des Goldenen Schnitts und einheitlicher Masse für die Bildtafeln (ohne Seitenzahl).

4) In Hardys aktionsorientierter Performance *Beautiful Radiating Energy* (Schöne strahlende Energie, 2004) sieht man Hardy beim Aufwärmen; ihr weiss gekleideter Körper bewegt sich vor einer Reihe von Videoprojektionen und wirft seinen Schatten auf sie. Auf den Videobildern sind zeitgenössische Popkultur-, Demonstrations- und Protest-Bilder zu sehen. Und man hört sie (auf Englisch) schreien: «Ich bin glücklich; ich bin da; ich bin verletzt. Ich bin bereit!»

5) Gelegentlich werden in Gruppenausstellungen einzelne Werke Quaytmans aus dem Kontext gerissen präsentiert, obwohl die Künstlerin für Gruppenausstellungen besondere Kapitel geschaffen hat, die nur aus einer Bildtafel bestehen.

6) Die Bedeutung, die Quaytman dem Betrachter als Adressat sowie seiner Position im Bildraum beimisst, verbindet ihre Kunst mit jener von Jo Baer. Baer analysiert die traditionelle statische Position der formalen Malerei der Moderne: «Die Art von System, die man anwendet, wenn man stillsteht, bedingt eine Fixierung, eine Konzentration, aus der sich etwas anderes ergibt, als wenn man sich bewegt ... Ein statisches Bild birgt keine Überraschungen und ist ein Fenster, das uns erlaubt, ein Bild definitiv in einer bestimmten Position festzuhalten und dadurch zum Organismus zu gelangen ... So betrachtet man die Dinge aber nicht wirklich und man erlebt sie auch nicht so.» Jo Baer, «Traditional and Radical Painter. Excerpt from an interview with Serge Guilbaut und Michael Sgan-Cohen» (1974), in Jo Baer, *Broadsides &*

*Belles Lettres, Selected Writings and Interviews 1965–2010*, hg.v. Roel Arkesteijn, Roma Publications, Amsterdam 2010, S. 81.

7) Es gilt zu beachten, dass Quaytman ihren Künstlertext zu *Distracting Distance*, Chapter 16, mit einem weiteren Gedanken zum Thema «Subjekt und Kontext» beginnt: «Abgesehen vom ortsspezifischen Aspekt werden in jedem Kapitel formale Ideen zur Malerei entwickelt. Im ersten Kapitel geht es um Distanz, insbesondere darum, wie sich Distanz herstellen und gleichzeitig der Anspruch der Abstraktion auf faktische Nähe aufrechterhalten lässt.» *Spine*, S. 279.

8) Das traditionelle Gefälle zwischen Künstler und Publikum dürfte sich auch dadurch mildern, dass Quaytman Hardy als ebenbürtige Kollegin zur Mitwirkung auffordert und nicht bloss als Modell.

9) In den Anmerkungen im Rahmen eines Entwurfs und Texts für ein Plakat, das Quaytman für ihr erstes öffentlich ausgestellt Kapitel, *The Sun*, schuf, steht zu lesen: «Die Geometrie hat einen zwiespältigen Ruf, da sie sowohl mit Dummheit wie mit Klugheit in Verbindung gebracht wird. Im besten Fall hat sie etwas verzweifelt Unkommunikatives, das mehr als nur ein bisschen von der üblichen Erfahrung entfernt ist und deren gewaltigem Wahrheitsanspruch entgegengesetzt werden kann.» *The Sun*, Chapter 1, Plakat, 2001 (Zitat aus dem Engl. übers.).

10) Quaytman, «Collection», in: *Spine*, unpaginiert.

11) Quaytman, *Spine*, S. 375.

12) Am 11. Mai 2005 startete die genossenschaftlich organisierte Orchard Gallery ihr Programm mit Ausstellungen, Veranstaltungen, Vernissagen, Filmvorführungen, Diskussionen und Performances, in einem Laden an der Lower East Side in New York mit der klaren Vorgabe, dass das Experiment nach drei Jahren enden sollte.

13) Quaytman legt in diesem Kapitel den Schwerpunkt auf zwei Werke, die von Orchard produziert und ausgestellt wurden: Dan Grahams 1966 nur teilweise realisiertes PROJECT FOR SLIDE PROJECTOR (Projekt für Diaprojektor, 1966/2005) und Andrea Frasers MAY I HELP YOU? (Kann ich Ihnen/Dir helfen?, 1991/2005). Frasers Werk wurde erstmals 1991 bei American Fine Arts Co. in New York präsentiert, mit Schauspielern, die einen 20-minütigen Monolog aufführten, den Fraser im Rahmen einer zusammen mit Allan McCollum realisierten Installation von dessen PLASTER SURROGATES (Gipssurrogate, 1982/1991) geschrieben hatte.

14) Die Ausstellung «Painters Without Paintings and Paintings without Painters» wurde vom Künstler Gareth James bei Orchard in New York organisiert (Dezember 2005 bis Januar 2006) und umfasste Arbeiten von BANK, Simon Bedwell, J. St. Bernard, Daniel Buren, Merlin Carpenter, Nicolás Guagnini, Jutta Koether, Michael Krebber, Lucy McKenzie, R.H. Quaytman, Blake Rayne, John Russell, Reena Spaulings und Cheyney Thompson.

15) THE PRINCESS, NOW THE QUEEN ist Warhols Porträt der Kronprinzessin Sonja von Norwegen aus dem Jahr 1982. Louise Lawler fotografierte es im Magazin des Nationalmuseums in Oslo.

16) Craig Owens, «Representation, Appropriation, and Power» (1982), in Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, hg. v. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman und Jane Weinstock, University of California Press, Berkeley und Los Angeles 1992, S. 99. (Zitat im Text aus dem Engl. übers.)