



I MODI

BY DAVID JOSELIT

Research on mythology and Marcantonio Raimondi brought R. H. Quaytman into contact with *I Modi*, a book of pornographic sonnets illustrated by the master engraver in 1524. This was the impulse for the new “chapter” the artist will show in Venice, which attempts to find a thread leading through the labyrinthine paths of the original work. David Joselit investigates the literary principle involved in the artist’s research.

Beard, Chapter 19, 2010. Courtesy: Vilma Gold, London

Opposite - *I Modi, Chapter 22*, 2011. Courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York. Photo: Jeffrey Sturges

david joselit: You make series based on chapters.

r.h. quaytman: I started in 2001 working with the structure of chapters. Each exhibition is a new chapter. After the initial exhibition all the individual paintings become dispersed and can be shown separately in other contexts. But, in general, every time I do an exhibition it's a new chapter. A chapter can be anywhere from one painting to as many as the situation warrants. The rules are that each new exhibition is a chapter in an ongoing archive that I plan to continue without end. Secondly, each painting is made in one of seven consistent nesting sizes on plywood panels which are gessoed with the same rabbit skin glue gesso. Those are the basics laws. There are some other minor ones but we don't have time to get into here.

dj: Do you worry about the legitimacy of the rules, as it were? Not beyond your own system, but as a kind of constitution-making. You generate a constitution and then you act on it. And there are amendments, and exceptions.

rhq: It's been pointed out that there is a disjointedness to my rules or system. That the way I have established the rules is perhaps less methodical than some other rule based practices.

dj: This is one of the big paradoxes of the 20th century in terms of the way rule-based art is made. If you look at Sol LeWitt or any rule-based practice, the rules are fairly arbitrary. They only appear to come from some neutral place. There's always this moment of deciding what the rule will be. I think that's one of the profound things about such art, because it has to be authorized or legitimized by something outside the system, right? The system doesn't make its own rules.

rhq: My system kind of does make its own rules. It's different from how Sol LeWitt or Judd or On Kawara would make rules, because those rules were based, I think, on a dialectic that was going on at the time, and they were made as a kind of protest against preconceptions of particular mediums. My rules were also made as a protest in a sense, but as a protest in favor of a medium – specifically painting. Maybe it was more of an accommodation than a protest. The rules come out of accommodating contextual facts that seem so unavoidable or endemic that they are not even seen anymore.

dj: Is this why you choose a literary principle of division or collection?

rhq: On a very simple level I came to the literary principle of collection because I envied how a book is both put away and still displayed as compared to a painting.

I didn't want accumulating work to go in storage without reason or thought. I was not having many shows, and not selling work. So I thought simply, how can I accumulate work in a way that isn't depressing. I was reading an article by Antek Walczak about poverty and Paul Thek. I think he really hit the nail on the head when he writes: "The fear and terror of the artist – what makes my work relevant and not junk, or how to escape garbage collection and end up in the collector's house? The motion of art, both as waste and as valuable product". It was from an acute sense of this reality that I veered towards a literary system.

In addition the exhibition event itself seemed too weighted, out of proportion to how artists work. Enforced, no doubt, by the downgraded status of a "studio practice". The truncated exhibition event, through a literary principle, could be broadened to something much more durational and in sync with what I was living. The chapter structure stands in opposition to the power of the gallery system and the schedules it dictates. I thought or hoped it could be possible to keep continuity with or without exhibitions or sales.

The other problem I have always thought about is how to insert or graft subject matter onto a foundation of abstraction.

dj: By "foundation of abstraction" do you mean the classical avant-garde developments in abstraction?

rhq: Abstraction in that the first reading or concern about the painting is itself, why and how it's working as a painting – not as a picture, but literally as a painted object hung on a wall, put into storage, or inserted alongside other art objects and events. A painting whose first reference is its own reality, the here and now of you looking at a painting in this space via reduced deployments of color, line and surface. Of course it turns out that its 'own reality' is not so simple and in fact also mired in assumptions outside of its bounded self.

dj: So why introduce the picture, then? Why did you feel that was necessary?

rhq: I first started inserting the "picture", to think about perspective. Perspective was at the heart of what had been contested via abstraction. I began using the idea of pictures first as mirrors. The space the painting was meant for would be mirrored in some way. Also the moving viewer was mirrored. I was Dan Graham's assistant at the time it occurred to me to use photography as a mirror and I'm sure was influenced by his work.

dj: We're sitting here looking at your project for the Venice Biennale, *I Modi*, Chapter 22. Do you want to describe this chapter?

rhq: I began work on this chapter by researching master engraver Marcantonio Raimondi. The title *I Modi* comes from a book of the same name written in 1524. Composed as a set of 16 pornographic sonnets, it was a collaboration between two Venetians, the satirist and journalist Pietro Aretino and Raimondi. For three of the paintings I have sourced images of the only known surviving fragments of the original now in the collection of the British Museum.

I also use a small selection of Raimondi engravings that I found in the Correr Museum Library in Venice

DI DAVID JOSELIT

Ricerche sulla mitologia e su Marcantonio Raimondi, hanno portato R. H. Quaytman in contatto con *I Modi*, un libro di sonetti pornografici, illustrato dal maestro incisore nel 1524. È da lì che parte il nuovo "capitolo" che l'artista presenterà a Venezia e che cerca un filo d'Arianna nei percorsi labirintici dell'opera originaria. David Joselit indaga sul principio letterario che informa la ricerca dell'artista.



david joselit: Realizzi serie che sono organizzate in capitoli.

r.h. quaytman: Ho cominciato a lavorare con la struttura dei capitoli a partire dal 2001. Ciascuna mostra rappresenta un nuovo capitolo. Dopo la mostra iniziale, tutti i singoli dipinti vengono dispersi e possono essere mostrati separatamente e in altri contesti. Ma, in generale, ogni volta che realizzo una mostra, questa costituisce un nuovo capitolo. Un capitolo può essere formato da un numero variabile di dipinti, da uno fino a quanti la situazione ne consente. La regola è che ogni nuova mostra è il capitolo di un archivio in continua crescita, che ho intenzione di ampliare all'infinito. In secondo luogo, ogni dipinto è realizzato, scegliendo una tra sette grandezze progressive, su pannelli di compensato trattati con lo stesso gesso a base di colla di coniglio. Queste sono le regole fondamentali. Ve ne sono altre di minore importanza, ma non abbiamo tempo di entrare nel dettaglio anche di quelle.

dj: Ti preoccupi della legittimità delle regole? Non al di là del tuo sistema, ma come se creassi una Costituzione. Dai vita a una Costituzione e agisci in base ad essa. E vi sono emendamenti ed eccezioni.

rhq: È stato fatto notare che le mie regole e il mio sistema sono caratterizzati da una certa incoerenza. Che il modo in cui ho stabilito le mie regole



fig. A
 Marcantonio Raimondi,
 fragment of *I Modi*,
 1524. Courtesy:
 Fondazione Musei Civici
 di Venezia, Venezia

(fig. A). One image in particular grabbed my attention from the very beginning of my research. It is called *The Dream of Raphael* (1507-08) (fig. B). No one is sure exactly what it depicts. Confusingly it is apparently a copy not of a Raphael but of a lost work by Giorgione. The interpretation I like best says that it depicts Hecuba, the mother of Paris who while she was pregnant with Paris had a very bad nightmare that prophesied giving birth to a flame that sets Troy on fire.

But then who is the other woman? It has been suggested that it is Hecuba looking at herself dreaming. Like she had a dream she had a dream. But it seems also to suggest masturbation in an apocalyptic Venetian landscape.



fig. B
 Marcantonio Raimondi,
The Dream of Raphael,
 1507-08. Courtesy:
 Fondazione Musei Civici
 di Venezia, Venezia

Ultimately however, although I adore this image so much, it was just too powerful an image for me to active the way I need to activate pictures. So I ended up cropping it down to simplify it and open it up. I also see the features of a large head in profile in the grassy hill behind her (fig. C).



fig. C
I Modi, Chapter 22,
 2011. Courtesy: Miguel
 Abreu Gallery, New
 York. Photo: Jeffrey
 Sturges

This image logically lead to another Raimondi engraving called the *Judgment of Paris* (fig. D). You can see what Manet was referencing in *Déjeuner sur l'herbe*.

I like the androgynous appearance of the nymph who looks back out at us. If paintings could have a posture this would be it.

è, forse, meno metodico di altre pratiche artistiche che si fondano su regole.

dj: Questo è uno dei grandi paradossi del Novecento per quanto riguarda il modo in cui si fa arte fondata sulle regole. Se si guarda a Sol LeWitt o a qualunque pratica artistica basata su regole, le regole stesse sono piuttosto arbitrarie. Sembrano venire da qualche luogo neutrale. Vi è sempre un momento in cui si deve decidere quale dovrà essere la regola. Credo che sia uno degli aspetti più profondi di tale arte, perché dev'essere autorizzata o legittimata da qualcosa che si trova al di fuori del sistema, giusto? Il sistema non crea le proprie regole.

rhq: In un certo senso, il mio sistema crea le proprie regole. È diverso dal modo in cui Sol LeWitt oppure Judd o On Kawara costruivano le loro regole, perché quelle regole si basavano, mi pare, su una dialettica vigente all'epoca. Tali regole erano costituite come una sorta di protesta contro i precetti nei confronti di particolari *media*. Le mie regole, in un certo senso, sono state inventate come una forma di protesta, ma come una protesta in favore di un *medium*, nello specifico la pittura. Forse si è trattato più di un accomodamento che di una protesta. Le regole nascono dall'accomodamento di fatti contestuali che sembrano così inevitabili o endemici da non vedersi nemmeno più.

dj: È questo il motivo per cui scegli un principio letterario di divisione o di collezione?

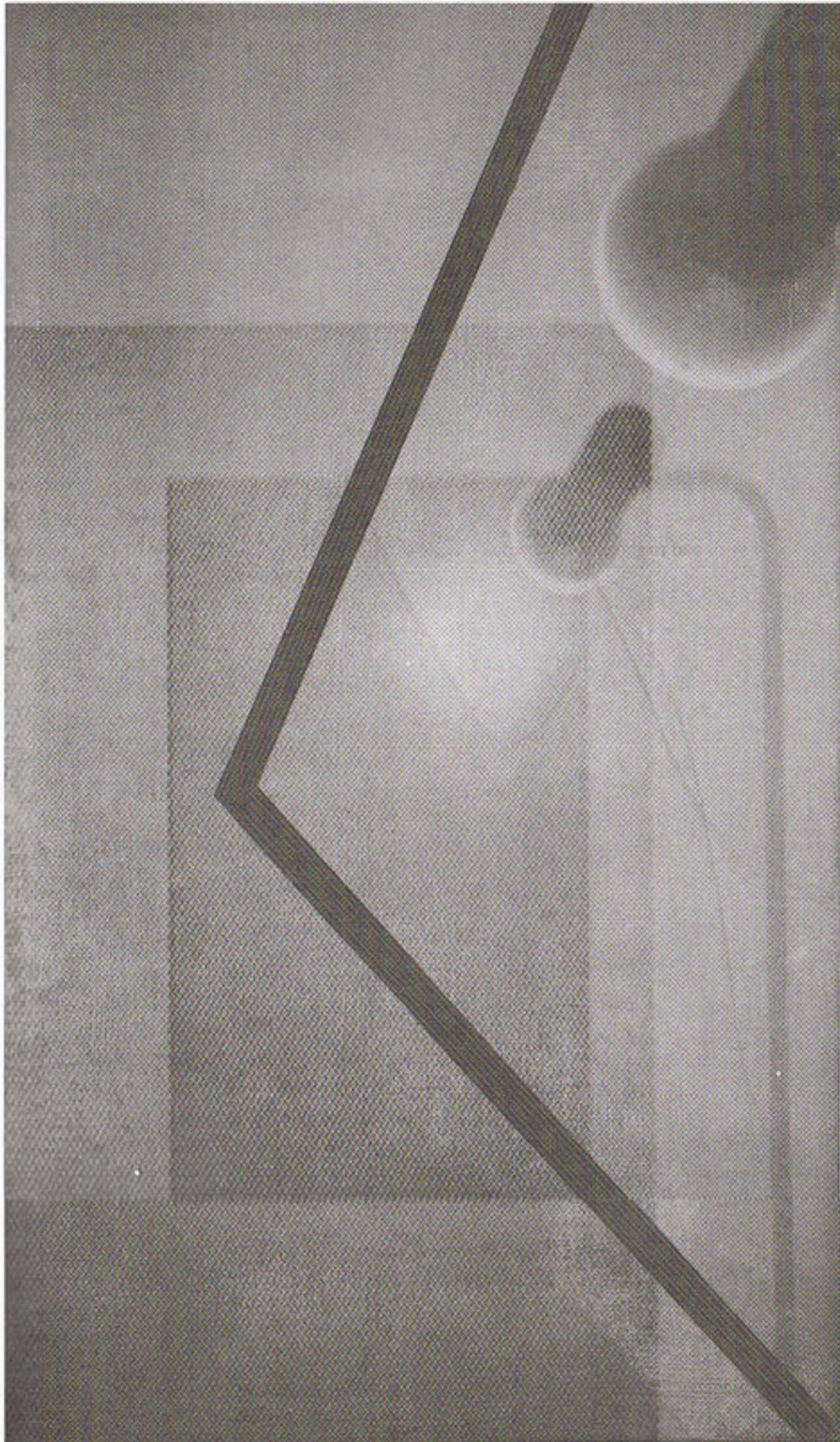
rhq: A un livello molto semplice, sono giunta al principio letterario della collezione perché invidiavo il modo in cui un libro, rispetto a un dipinto, nel momento in cui è riposto, continua a essere esposto. Non volevo accumulare opere perché finissero in un magazzino, senza una ragione o una valutazione. Non stavo facendo molte mostre e non vendevo. Perciò ho pensato: "Come posso accumulare opere in un modo che non sia deprimente?". Stavo leggendo un articolo di Antek Walczak sulla povertà e su Paul Thek. Era veramente nel giusto quando scriveva: "La paura e il terrore dell'artista: che cosa rende il mio lavoro significativo e non ciarpame? Come sfuggire alla collezione spazzatura e finire nella casa del collezionista? Il movimento dell'arte, sia come spreco sia come prodotto di valore". È stato a partire da un'acuta percezione di questa realtà che ho virato in direzione di un sistema letterario.

In aggiunta, l'evento espositivo stesso appariva troppo appesantito, sproporzionato rispetto al modo in cui gli artisti lavorano. Una condizione imposta, senza dubbio, dallo *status* declassato di una "pratica in studio". L'evento espositivo tronco poteva essere ampliato fino a diventare qualcosa di molto più duraturo e in sintonia con quanto stavo vivendo. La struttura a capitoli si oppone al potere del sistema delle gallerie e alle scalette da esso imposte. Ho pensato o sperato che fosse possibile mantenere la continuità con o senza le mostre o le vendite.

L'altro problema, a cui ho sempre pensato, riguarda il modo in cui inserire o innestare l'argomento su fondamenta di astrazione.

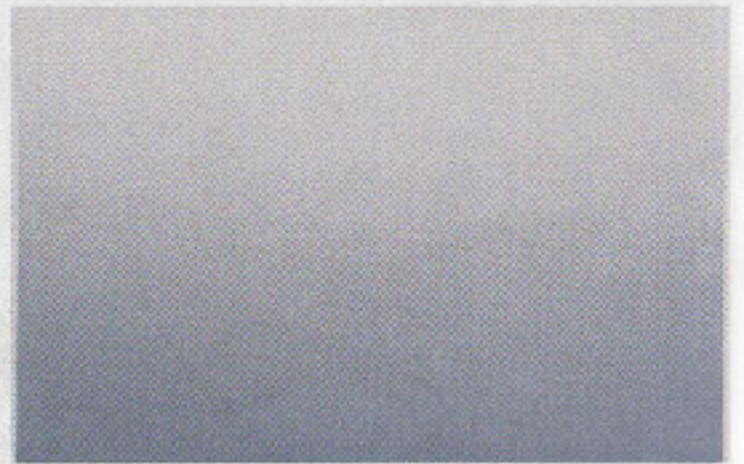
dj: Per "fondamenta dell'astrazione" intendi i classici sviluppi nell'astrazione dell'avanguardia?

rhq: Astrazione nel senso che la prima interpretazione o preoccupazione di fronte a un quadro riguarda perché e come esso funziona come qua-



Left - Chapter 12: iamb, 2008. Courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York

Below - Chapter 12: iamb (Blue Gradient), 2008. Courtesy: Vilma Gold, London



Left, bottom - "Chapter 12: iamb", installation view, Miguel Abreu Gallery, New York, 2008/09. Courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York

Below - Distracting Distance, Chapter 16 (Woman in the Sun - Yellow Scuff), 2010. Courtesy: Vilma Gold, London

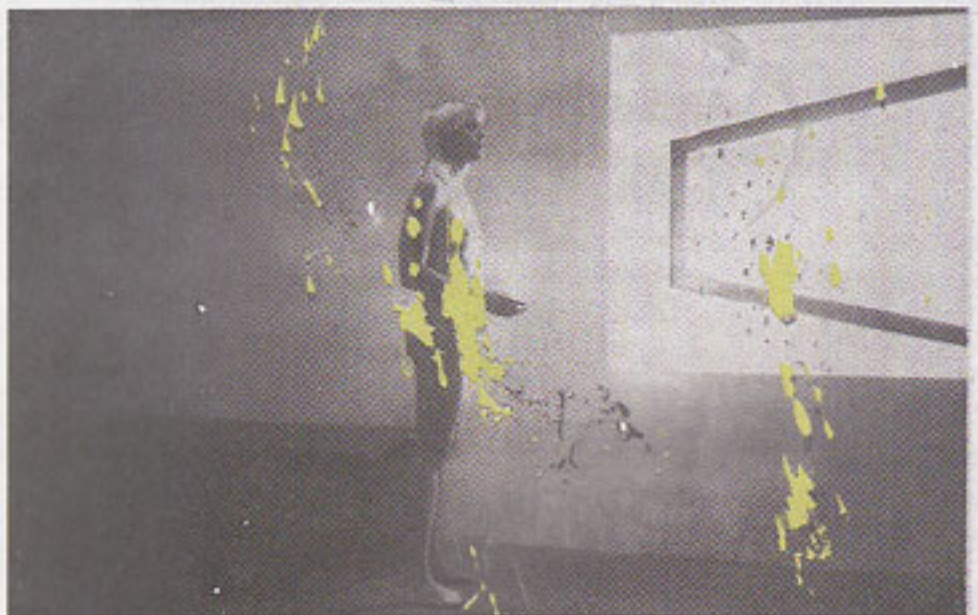








fig. D

Marcantonio Raimondi,
Judgment of Paris,
c. 1517. Courtesy:
Fondazione Musei Civici
di Venezia, Venezia

dj: What do you mean when you say “activate pictures”?

rhq: I need to flatten the image so it can reverberate with other paintings around them. When a picture is too powerful or busy, it sucks up into this kind of aloneness and self sufficiency which I try to avoid. I don't want paintings to behave like film in dark rooms.

dj: However, each work does exist on its own terms, and yet they also exist as vectors out to other things, either other spaces or other paintings. Almost always other paintings in the context of their initial presentation, right?

rhq: Yes, they have to be a good neighbor. They have to be open to disruption and shifts in legibility. They have to be open to a shift from rectilinear plane to orthogonal object. The title *I Modi* means the ways or the positions. I like how that resonates with this aspect of my installations and also with Venice being a city of itineraries which must be adhered lest one get completely lost which inevitable one does anyway.

dj: Is there something about this resistance to entering into the image that you think is meaningful in your work? Keeping everything rigorously on the surface?

rhq: I think this avoidance of the centrifugal images has loosened somewhat in my work. At first I had a kind of horror of the representational. Feelings of guilt wash over me when I attempt depicting objects outside the painting in paint. On the other hand it's always a temptation and you could say that the paintings are elaborate exercises of avoiding that fundamental mimetic gesture. I keep this gesture confined to the smallest caption paintings. And on occasion a small painted eye will appear.

dj: Do you think there's a kind of eroticism related to cruising in your work? I'm interested in this kind of looking that is always gliding toward somewhere else yet at the same time is really focused on an object of desire.

rhq: Yes, I guess you could say that. Although I unfortunately can't claim experience to sexually exciting experiences like cruising at the moment. I, like everyone, loves to look at and depict on occasion a nude body, most recently with K8 Hardy at the Whitney Museum and again with Thomas Beard for Bergen Kusthale. Neither of these models lead the somewhat dreary heterosexual life I do. So in a way I was gazing at something I don't have access to and thus I would say it's more voyeurism than cruising.

These nudes are represented, in ways that are not distinctly contemporary. This is something I worry and wonder about. I mean my disinclination/inability to depict contemporaneity.

dj: Then there are landscape images. And a life and death opposition?

rhq: Yes, in researching Raimondi and mythology, I was reading Agamben's essay “Warburg and the Nameless Science”. In it he quotes a Warburg diary entry which goes like this: “It looks to me, as if, in my role as a psycho-historian, I tried to diagnose the schizophrenia of Western civilization from its images in an autobiographical reflex. The ecstatic “Nympha” (manic) on the one side and the mourning river-god (depressive) on the other”. This thought resonates with me very much in terms of thinking about how to tie *I Modi's* maze like itinerary together. I thought maybe the visitor could enter by one door and see the manic or pornographic Nympha, but upon entering from the opposite door the depressive river god. Those kinds of ideas feel good to have but in practice don't always work. I can only figure out *I Modi* when I'm in the actual room hanging the paintings.



fig. E

I Modi, Chapter 22,
2011. Courtesy: Miguel
Abreu Gallery, New
York. Photo: Jeffrey
Sturges

dro – non come immagine, ma letteralmente come oggetto dipinto e appeso a un muro, riposto in un magazzino oppure inserito in un contesto insieme ad altri oggetti o eventi artistici. Un quadro il cui riferimento primo è la sua stessa realtà, il qui e l'ora di chi osserva un dipinto in questo spazio, attraverso l'uso ridotto di colori, linee e superfici. Ovviamente risulta che la “sua stessa realtà” non è così semplice e di fatto è impantanata in presupposti che stanno al di fuori del suo sé limitato.

dj: Allora perché introdurre l'immagine? Perché hai ritenuto che fosse necessario?

rhq: Inizialmente ho inserito l'“immagine” per riflettere sulla prospettiva. La prospettiva era al centro della contestazione portata avanti dall'astrazione. In principio ho usato l'idea delle immagini come specchi. Lo spazio per cui il dipinto era pensato sarebbe stato in qualche modo rispecchiato. Anche lo spettatore in movimento si sarebbe rispecchiato. Ero assistente di Dan Graham all'epoca in cui mi capitò di servirmi della fotografia come specchio. Sono sicura di essere stata influenzata dal suo lavoro.

dj: Siamo seduti qui a guardare il tuo progetto per la Biennale di Venezia, *I Modi, Chapter 22*. Vuoi descrivere questo capitolo?

rhq: Il mio lavoro su questo capitolo è cominciato con alcune ricerche sul maestro incisore Marcantonio Raimondi. Il titolo *I Modi* viene dal libro omonimo, scritto nel 1524. Composto come un gruppo di 16 sonetti pornografici, nasceva dalla collaborazione tra due veneziani, lo scrittore satirico e giornalista Pietro Aretino e Raimondi stesso. Per tre dei dipinti mi sono basata su immagini ricavate dagli unici frammenti sopravvissuti che si conoscano dell'originale, ora custodito nella collezione del British Museum.

Uso anche una piccola selezione d'incisioni di Raimondi che ho trovato nella biblioteca del Museo Correr a Venezia (fig. A). Un'immagine, in particolare, ha catturato la mia attenzione fin dagli inizi della mia ricerca. S'intitola *Il sogno di Raffaello* (1507-08) (fig. B). Nessuno sa esattamente che cosa ritragga. Apparentemente – e ciò crea un po' di confusione – non si tratta della copia di un Raffaello, ma di un'opera andata perduta di Giorgione. L'interpretazione che mi piace di più è quella secondo cui si tratterebbe di Ecuba, la madre di Paride, che, mentre era incinta dello stesso Paride, fece un terribile incubo, nel quale partoriva una fiamma che divampava e distruggeva la città di Troia.

Ma allora chi è l'altra donna? È stato suggerito che si tratti di Ecuba che guarda se stessa mentre sogna. Come se sognasse di sognare. Ma sembra anche suggerire la masturbazione in un apocalittico paesaggio veneziano.

Alla fine, tuttavia, sebbene adori quest'immagine, essa era troppo forte perché potessi attivarla nel modo in cui ho bisogno di attivare le immagini. Così ho finito per ritagliarla, in modo da semplificarla e da aprirla a nuove interpretazioni. Mi sembra di vedere anche il profilo di una grande testa nella collina erbosa dietro di lei (fig. C).

Quest'immagine rimanda logicamente ad un'altra incisione di Raimondi, intitolata *Il giudizio di Paride* (fig. D). Si può notare a che cosa si sia ispirato Manet per *Déjeuner sur l'herbe*.

Mi piace l'aspetto androgino della ninfa che guarda nella nostra direzione. Se i dipinti potessero avere

dj: The diamond motif occurs quite a bit in this chapter (fig. E).

rhq: At Buchholz gallery in Cologne I found a checkerboard pattern in one of their books. And then when I was in Venice I realized it was almost exactly the same as the pattern of brickwork on the Doge's Palace. So I tried to repeat that pattern (fig. F). Anyway, I tried to figure out that pattern for a week on Illustrator, and I did do it. There's that thing where if you put a line through, it does this optical trick where the line becomes very wobbly. And I like that very much, you have this very rigid geometry, but optically it makes straight lines wavy.

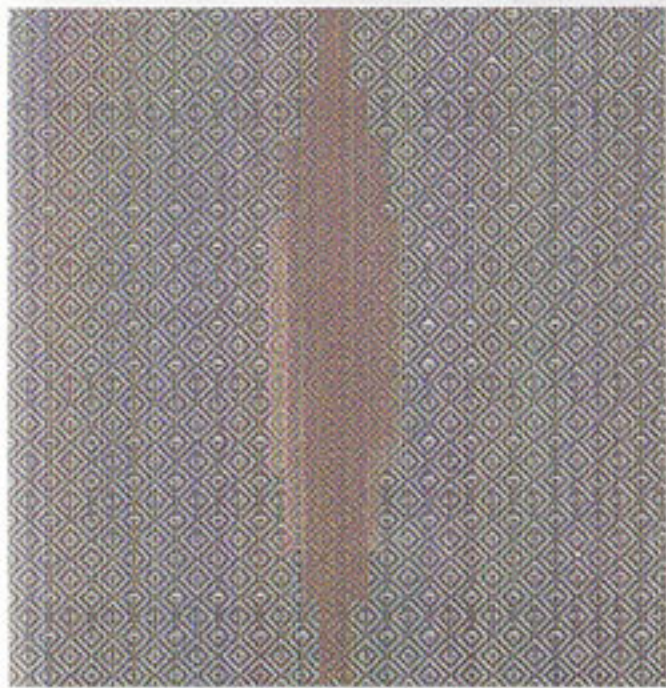


fig. F

I Modi, Chapter 22, 2011. Courtesy: Miguel Abreu Gallery, New York. Photo: Jeffrey Sturges

dj: So that's also watery.

rhq: And then I use literally a kind of water pattern, you know that big one that also reminds me of Raimondi's engraved lines.

dj: The perspective of the bodies, their spatial orientation, is unknowable. They look like they're foreshortened, or ceiling paintings, but not exactly. They're not really on the ground in any way.

rhq: In general I'm much more geometrically inclined. There's very few circles or curves in my work. This chapter has much more of that. It was just so beautiful, Venice, and going there, I mean... In winter it was like a dream. The fog, the buoys... the past.

una postura, sarebbe questa.

dj: Che cosa intendi quando parli di "attivare le immagini"?

rhq: Devo appiattare l'immagine, affinché possa risuonare con gli altri dipinti circostanti. Quando un'immagine è troppo potente o troppo piena, viene risucchiata in questa sorta di solitudine e autosufficienza che io cerco di evitare. Non voglio che i dipinti funzionino come film proiettati in stanze buie.

dj: Però ciascun dipinto esiste nei propri termini e, allo stesso tempo, come vettore che conduce verso altre cose, che si tratti di altri spazi o di altri dipinti. Quasi sempre altri quadri nel contesto della loro presentazione iniziale, giusto?

rhq: Sì, devono essere dei buoni vicini. Devono essere aperti ai sovvertimenti e ai mutamenti nella leggibilità. Devono offrire un'apertura allo spostamento da un piano rettilineo a un oggetto ortogonale. Il titolo *I Modi* sta ad indicare le modalità o le posizioni. Mi piace che riecheggi questo aspetto delle mie installazioni e anche il fatto che Venezia sia una città ai cui itinerari bisogna adeguarsi per non correre il rischio di perdersi, cosa che inevitabilmente accade comunque.

dj: Ritieni che questa resistenza a entrare nell'immagine sia significativa nel tuo lavoro? Il fatto che tutto rimanga rigorosamente in superficie?

rhq: Penso che questo rifiuto delle immagini centrifughe si sia abbastanza attenuato nel mio lavoro. In principio provavo un certo orrore per la rappresentazione. Vengo assalita da sentimenti di colpa quando cerco di dipingere oggetti al di fuori del quadro nella sua materialità pittorica. Dall'altro canto è sempre una tentazione e si potrebbe affermare che i dipinti siano elaborati esercizi di fuga da quel gesto mimetico fondamentale. Io confino tale gesto alle più piccole illustrazioni didascaliche. E all'occasione un piccolo occhio dipinto fa la propria comparsa.

dj: Pensi che vi sia una sorta di erotismo, collegato al *cruising*, nel tuo lavoro? Mi interessa questo genere di sguardo che scivola sempre verso un'altrove e, tuttavia, al contempo è sempre concentrato su un oggetto del desiderio.

rhq: Sì, credo che si possa affermare questo. Sebbene, purtroppo, al momento non possa dire di avere esperienze sessualmente eccitanti come il *cruising*. Mi piace, come piace a tutti, osservare, e all'occasione ritrarre, un corpo nudo, cosa che recentemente ho fatto con K8 Hardy al Whitney Museum e ancora con Thomas Beard per la Bergen Kusthalle. Nessuno di questi modelli conduce la vita noiosamente eterosessuale che conduco io. Perciò, in un certo senso, stavo guardando qualcosa a cui non ho accesso, motivo per cui si potrebbe parlare più di voyeurismo che di *cruising*.

Questi nudi sono rappresentati in modi che non sono distintamente contemporanei. Questa è una cosa che m'interessa e su cui m'interrogo. Intendo la mia avversione per la contemporaneità e la mia incapacità di ritrarla.

dj: Poi ci sono immagini di paesaggi. E una contrapposizione tra la vita e la morte?

rhq: Sì, mentre conducevo le mie ricerche su Raimondi e la mitologia, stavo leggendo il saggio di Agamben "Aby Warburg e la scienza senza nome". In esso il filosofo cita una annotazione di diario di Warburg che così recita: "Talora ho l'impressione come se, nel mio ruolo di psico-storico, cercassi di diagnosticare la schizofrenia dell'Occidente attraverso il riflesso autobiografico delle sue immagini. L'estatica "Ninfa" (maniaca) da un lato, e dall'altro la divinità fluviale afflitta (depressiva)". Questo pensiero mi rimanda alle mie riflessioni su come legare tra loro i percorsi labirintici de *I Modi*. Ho pensato che forse il visitatore potrebbe entrare da una porta e vedervi la Ninfa maniaca o pornografica, mentre entrando dall'altra porta incontrerebbe la divinità fluviale depressiva. Queste idee sembrano buone quando ti vengono, ma non sempre funzionano nella pratica. Riuscirò ad avere una visione chiara de *I Modi* solo quando mi troverò effettivamente nella stanza ad appendere i dipinti.

dj: Il motivo del diamante ricorre piuttosto spesso in questo capitolo (fig. E).

rhq: Alla Galleria Buchholz di Colonia, in uno dei loro libri, ho trovato un motivo a scacchi. Poi, quando sono arrivata a Venezia, mi sono resa conto che si trattava quasi esattamente dello stesso motivo creato dalla muratura in mattoni del Palazzo Ducale. Perciò ho provato a ripetere quel motivo (fig. F). A ogni modo, per una settimana ho provato a riprodurre quel motivo su Illustrator e ci sono riuscita. C'è questo fatto per cui, se tracci delle linee che si intersecano, si crea questo effetto ottico per cui le linee diventano mosse. Mi piace molto il fatto di avere questa geometria molto rigida, ma che, da un punto di vista ottico, rende le linee ondulate.

dj: E poi c'è anche qualcosa di acquoso.

rhq: Sì, uso letteralmente una sorta di motivo acquoso, quel motivo grande che mi ricorda anche le linee incise di Raimondi.

dj: La prospettiva dei corpi, il loro orientamento spaziale, è inconoscibile. È come se fossero delle rappresentazioni di scorcio o dipinti realizzati su soffitti, ma non esattamente. Ad ogni modo non sono propriamente a terra.

rhq: In generale sono molto più orientata verso la geometria. Ci sono pochissimi cerchi o curve nel mio lavoro. Questo capitolo, invece, ne contiene di più. Venezia, e il fatto di andarci, è stato bellissimo... In inverno sembrava un sogno. La nebbia, le boe... il passato.