

EDITORIAL	4/5
Elisabeth Kley: Sunbeams from Cucumbers / Sonnenstrahlen aus Gurken: Paul Lincoln	6/12
COLLABORATIONS	19
BRIDGET RILEY	20
Supposed to Be Abstract / Angeblich Abstrakt – Bridget Riley in Conversation with / im Gespräch mit Robert Kudielka	22/30
Dave Hickey: Not Knowing Bridget Riley / Bridget Riley als Unbekannte	42/46
EDITION FOR PARKETT: BRIDGET RILEY	52
LIAM GILLICK	54
Liam Gillick: Literally No Place—An Introduction / Eine Einführung	56/60
Gregor Stemmerich: Liam Gillick – «Eine Debatte übers Debattieren» / “A Debate about Debate”	64/71
Peter Wollen: Thought Experiments / Gedankenexperimente	76/84
EDITION FOR PARKETT: LIAM GILLICK	92
SARAH MORRIS	94
Thyrza Nichols Goodeve: To Sit with the Speed Addict / Aus dem Blickwinkel des Speed-Junkies	96/102
Joe Klein: Capital—The Formal Seat of an Informal Country / Washington – der formelle Regierungssitz eines informellen Landes	108/114

DIE PARKETT-REIHE MIT GEGENWARTSKÜNSTLERN / THE PARKETT SERIES WITH CONTEMPORARY ARTISTS

Book Series with contemporary artists in English and German, published three times a year. Each volume is created in collaboration with artists, who contribute an original work specially made for the readers of Parkett. The works are reproduced in the regular edition and available in a limited and signed Special Edition.

Buchreihe mit Gegenwartskünstlern in deutscher und englischer Sprache, erscheint dreimal im Jahr. Jeder Band entsteht mit Künstlern oder Künstlerinnen, die eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestalten. Diese Werke sind in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

PARKETT NR. 62 ENTSTEHT IN COLLABORATION MIT • JOHN WESLEY, TACITA DEAN, THOMAS DEMAND • WILL BE COLLABORATING ON PARKETT NO. 62

JAHRESABONNEMENT (DREI NUMMERN) / ANNUAL SUBSCRIPTION (THREE ISSUES) SFR. 108.- (SCHWEIZ), DM 130.- (BRD), SFR. 118.- (ÜBRIGES EUROPA), US\$ 80 (USA AND CANADA ONLY)

Zürichsee Druckereien AG (Stäfa) Satz, Litho, Druck/Copy, Printing, Color Separations

No parts of this magazine may be reproduced without publisher's permission. We appreciate seeing any mention of Parkett in critical reviews. Nachdrucke jeder Art sind nur mit Genehmigung des Verlags erlaubt, bei Besprechungen bitten wir um Belege.

Parkett does not assume any responsibility for unsolicited texts and pictures. Für unaufgefordert eingesandte Texte und Bilder übernimmt der Verlag keine Verantwortung.

Copyright Parkett & Pro Litteris

PARKETT-VERLAG AG, ZÜRICH, MAI 2001

PRINTED IN SWITZERLAND

ISBN 3-907582-11-X

ISSN 0256-0917

Martin Prinzhorn: Fast – Die Abstraktion der Sarah Morris / Almost—Abstraction and Sarah Morris	118/127
EDITION FOR PARKETT: SARAH MORRIS	134

MATTHEW RITCHIE	136
Cay Sophie Rabinowitz: Not Two, Not Three, Not Even Four Dimensions / Nicht zwei, nicht drei, nicht einmal vier Dimensionen	138/142
Peter Galison/Caroline A. Jones: Theories and the Dead / Theorien und Tote	148/154
Ben Marcus: The Least You Need to Know About Radio / Elementares über das Radio	162/170
EDITION FOR PARKETT: MATTHEW RITCHIE	174

Cumulus from America: Okwui Enwezor	177/182
Cumulus aus Europa: Marina Warner	188/193
Balkon: Stella Rollig	199/202
Garderobe	206
Back Issues / Bisher erschienene Parkettbände	208
Artist's Monographs & Editions / Künstlermonographien & Editionen	213
Editions for Parkett No. 61 (with prices / mit Preisen)	215
PARKETT in Bookshops / im Buchhandel	218

HEFTRÜCKEN / SPINE 61–63: FRANCIS ALÿS

Cover, front page / Umschlag: BRIDGET RILEY, ARREST 2, 1965, acrylic on linen. (PHOTO: BILL JACOBSON)

Cover flap & page 1 / Umschlagklappe & Seite 1: SARAH MORRIS, CAPITAL, 2000, 16-mm DVD, still.

*Inside cover page & flap / Innere Umschlagseite & Klappe: MATTHEW RITCHIE, detail of ITSELF SURPRISED, 2000,
oil and marker on canvas. (PHOTO: CATHERINE VANARIA)*

Back cover / Rückseite: LIAM GILLICK, ODRADEK WALL, 1998, detail.

PARKETT Zürich New York Frankfurt

Bice Curiger Chefredaktorin/Editor-in-Chief; **Jacqueline Burckhardt** Redaktorin/Senior Editor; **Cay Sophie Rabinowitz** Redaktorin USA/Senior Editor US; **Susanne Schmidt** Textredaktion und Produktion/Editing and Production; **Trix Wetter · Hanna Koller · Simone Eggstein** Graphik/Design; **Catherine Schelbert** Englisches Lektorat/Editorial Assistant for English; **Claudia Meneghini Nevzadi** Korrektorat/Proof Reading; **Isabelle Hren** Graphikvolontariat/Design Trainee

Beatrice Fässler Vorzugsausgaben, Inserate/Special Editions, Advertising; **Brigitte Grüninger** Buchvertrieb, Administration/Distribution, Administration; **Mathias Arnold** Abonnemente/Subscriptions; **Ali Subotnick** Redaktionsassistent, Vorzugsausgaben und Marketing USA/Assistant Editor, Editions and Marketing US; **Monika Condrea** Abonnemente USA/Subscriptions US; **Mariya Hoskins** Praktikantin USA/Intern US; **Adrian Koerfer** Deutsche Verlagsvertretung/German Representative

Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried Herausgeber/Parkett Board; **Jacqueline Burckhardt – Bice Curiger – Dieter von Graffenried – Walter Keller – Peter Blum** Gründer/Founders

Dieter von Graffenried Verleger/Publisher

www.parkettart.com

PARKETT-VERLAG AG, QUELLENSTRASSE 27, CH-8031 ZURICH, TEL. 41-1-271 81 40, FAX 41-1-272 43 01
PARKETT, NEW YORK, 155 AV. OF THE AMERICAS, N.Y. 10013, PHONE (212) 673-2660, FAX (212) 271-0704
PARKETT-VERLAG AG, TANNENWALDALLEE 17, D-61348 BAD HOMBURG, FAX 06172-937 444

Born 1931 in London
lives and works in London and France
Geboren 1931 in London
lebt und arbeitet in London und Frankreich

Bridget Riley

Born 1964 in Aylesbury, Buckinghamshire, GB
lives and works in London
Geboren 1964 in Aylesbury, Buckinghamshire, GB
lebt und arbeitet in London

Liam Gillick

Born 1967 in London, citizen of the USA
lives and works in New York and London
Geboren 1967 in London, Bürgerin der USA
lebt und arbeitet in New York und London

Sarah Morris

Matthew Ritchie

Born 1964 in London
lives and works in New York
Geboren 1964 in London
lebt und arbeitet in New York



Matthew Ritchie

NOT TWO, NOT THREE, NOT EVEN FOUR DIMENSIONS

CAY SOPHIE RABINOWITZ

In the gallery entrance hangs a wall-size, multi-paneled light box that illuminates drawings of diagrams, symbols, characters, and visual fragments. With deictic arrows made in black marker and liquefied color that appears to flow from one panel to the next, semblances of a sequential ordering intimate that some linear logic is embedded in this convoluted imagery. Expressive cartoon characters seem animated. In the main gallery large hard-edged forms painted on canvas in dated varieties of muted pastel colors surround a fractured plastic mural that cascades onto the floor. One cannot cross the space or circulate around the sculpture as usual; instead one moves around part of the work, which is a painting on the floor and also a sculpture. This reorientation becomes the first of many prismatic encounters.

Ritchie's cross-media activity can be seen to deny the by-now-traditional conventions of installation art where the specific detail or purpose is sacrificed for an overall "spectacle." In his installations, which are

made up of various elements, specific details become cumulative wholes—fractals and ecologies. Like the ecologist who probes the relations and interactions between organisms and their environment, including other organisms, Ritchie's stratified and interlacing forms and figures reevaluate the potential for visual art to reflect both its own character and that of tangential subjects.

What begins as a play of perspective, disclosing the potential for variegated points of view (concurrently textual and pictorial) ultimately offers insight into the nature and culture of information. Ritchie hypothesizes an extended model for understanding a work of art in space that is neither two- nor three- (not even four-)dimensional. As stories, the works need no beginning, middle or end, because each insight or understanding convenes around a confluence of information sources.

Herein painting, building, and writing switch identities and collapse into the same vehicle, but not



MATTHEW RITCHIE, *THE FAST SET*, 2000, installation view, Museum of Contemporary Art, Miami, March 31 – June 25 / *DIE SCHNELLE MENGE*. (PHOTO: TIM McPHEE)

Preceding double page / Vorangehende Doppelseite:

MATTHEW RITCHIE, *M THEORY*, 2000, oil and marker on canvas, detail /

M-THEORIE, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, Ausschnitt. (PHOTO: OREN SLOR)



MATTHEW RITCHIE, PARENTS AND CHILDREN, 2000, Duraclear Lambda prints in lightbox, 180 x 120",
installation detail, Andrea Rosen Gallery, New York / ELTERN UND KINDER, Prints auf Klarsichtfolie in Leuchtkasten,
Teil der Installation, 457 x 305 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

as a mere literary experience of painting or vice versa. In Ritchie's work these otherwise segregated disciplines occupy the same dimension. A text can be composed of multiple simultaneously occurring events in a painting and a painting can be composed of events that took place over a period of time even though they exist now as a single image. His project employs seven representational modes to overlap, disclose, and reveal each other: drawing, photography, sculpture, wall painting, painting on canvas, published text, and digital media. Each process presents itself as a radical interpretation ready for reinterpretation to acknowledge that the relationship between a work (or any part of a work) and its interpretation is not parasitic but rather symbiotic.

While literary critics continue to worry about what interpretive analysis of a story might do to our understanding of it, they repeatedly mistake the nature of interpretation. An interpretation cannot purely expose, indict, debunk or enhance, deepen or magnify our appreciation of a story because interpretations end up being more stories—stories about stories—meta-stories. This is also true of the multiple salvaged and cross-referenced forms and genres Ritchie employs: abstract painting, autobiography, pulp fiction, installation art/scatter art, representational draftsmanship, hard science, etc. Just as James Clifford writes about the ethnographic version of this phenomenon, “a practice in which narrative fiction continually refers to another pattern of ideas or events,”¹ one level of meaning in any text will always generate other levels. As such, any story has a propensity to generate another story to repeat and displace some prior story.

In Ritchie's most recent publication, *The Slow Tide* (2000), an elderly swimmer named Emmett takes his name from the Hebrew word *Emet* meaning truth, which the artist claims, “is the word you need to activate a golem or the word that produces life and reverses the thermodynamic tendency toward entropy, in other words, one of the names of god.”² His counterpart is “Morris,” a golem locked in a thermodynamic end game pursuing a third character, the Actress, who represents Energy. She in turn is pursuing another character, the Astronaut, and so on. With characters whose origins stem from competing tradi-

tions, what Ritchie calls “folded narratives laid on myth,” the stories collapse all ideologies and schools of thought. So Emmett does not only refer to Hebrew tradition, this swimmer also represents the character ABRAXAS, a so-called, “gnostic demon of infinity,” origin of the word *abracadabra* used in magical disappearing acts and another ancient name for god. Emmett returns to a primary narrative state as he drowns and regresses down the evolutionary scale becoming part of the marine ecosystem, which is the closest thing to infinity on earth. As water, he becomes an active ingredient in the story, able to turn inorganic matter into living material. However, this quality is missing from the landlocked Morris, who, by the way, is trapped in the basement of the Eden Roc Hotel, named for the Philosopher's Stone so avidly sought by Ponce de Leon on his visit to Florida—where this whole story takes place. Finally, we may not be surprised to discover that the Eden Roc Hotel was built by—the once ignored, now lauded—Morris Lapidus, whose last name means stone.

A critical reading of Matthew Ritchie's work must differentiate between seeing it as a set of interpretive adventures that merely confirm the continued existence of a ready-made subject and an understanding of interpretation as a site for the subject's perpetual construction and dissolution. Extending all insight, be it in science or art, from personal experience, the artist throws himself into this process of radical interpretation. By “assuming the role of an observing subject who is himself both the historical product and the site of certain practices, techniques, institutions, and procedures of subjectification,”³ Ritchie challenges both art making and narrative conventions.

1) James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998).

2) Matthew Ritchie's statements quoted in this text are from conversations with the author.

3) Jonathan Crary, *Techniques of an Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), p.5.

NICHT ZWEI, NICHT DREI, NICHT EINMAL VIER DIMENSIONEN

CAY SOPHIE RABINOWITZ

Im Eingangsbereich der Galerie hängt eine wandgrosse Leuchtbbox, die in mehrere Felder unterteilt ist und Zeichnungen von Diagrammen, Symbolen, Schriftzeichen und visuellen Fragmenten zeigt. Mit schwarzem Markerstift gezeichnete Pfeile und Farbe, die buchstäblich von einem Feld ins nächste zu fließen scheint, erwecken den Anschein einer geordneten Abfolge und legen nahe, dass dieser verschlungenen Bilderwelt eine lineare Logik inneohnt. Expressive Comicfiguren scheinen sich zu bewegen. Im Hauptraum der Galerie ergiesst sich ein zerbrochenes plastisches Wandbild – umrahmt von grossen, scharf konturierten, in altmodisch gedämpften Pastelltönen auf Leinwand gemalten Formen – kaskadengleich auf den Boden. Man kann den Raum nicht wie üblich durchqueren oder um die Skulptur herum gehen, sondern bewegt sich um einen Teil des Werks herum, das ein auf den Boden gemaltes Bild und eine Skulptur zugleich ist. Diese Neuausrichtung ist aber nur die erste von zahlreichen prismatischen Begegnungen, die folgen werden.

Ritchies Medien übergreifendes Schaffen scheint sich den mittlerweile traditionellen Konventionen einer Installationskunst zu verweigern, die spezifische Einzelheiten oder Ziele dem «Gesamt-Spektakel» opfert. In seinen aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Installationen werden die spezifischen Einzelheiten zu kumulativen Ganzen – zu Fraktalen und ökologischen Systemen. Wie ein Ökologe, der die Wechselbeziehungen zwischen Lebewesen und ihrer Umwelt erforscht, zu der auch andere Lebewesen gehören, unterzieht Ritchie mit seinen vielschichtig ineinander übergreifenden Formen und Figuren das Potenzial der bildenden Kunst, sowohl ihr eigenes Wesen als auch das angrenzender Themen wiederzugeben, einer kritischen Prüfung.

Was als Spiel mit Perspektiven beginnt und dabei vielfältige (zugleich sprachliche und malerische) Betrachtungsmöglichkeiten aufzeigt, bietet schliesslich einen Einblick in Natur und Kultur der Information. Ritchie schafft als Hypothese ein erweitertes Modell für das Verstehen eines Kunstwerks im Raum, das

MATTHEW RITCHIE, PARENTS AND CHILDREN, 2000, acrylic and marker on wall, enamel on Sintra, dimensions variable, installation view, Andrea Rosen Gallery, New York, October 21 – November 25 / ELTERN UND KINDER, Acryl und Filzschreiber auf Wand, Lackfarbe auf Sintra (Polyvinylchloridfolie), Installationsansicht. (PHOTO: OREN SLOD)



weder zwei- noch dreidimensional (ja nicht einmal vierdimensional) ist. Als Geschichten benötigen die Werke weder Anfang, Mitte noch Ende, denn jeder Einblick und jedes Verstehen ergibt sich aus dem Zusammenfluss verschiedener Informationsquellen.

Malerei, Baukunst und Schreiben tauschen hier ihre Identität und vereinigen sich im selben Medium, aber nicht im Sinn eines rein literarischen Erlebens von Malerei oder umgekehrt. In Ritchies Arbeiten bewegen sich diese sonst getrennten Disziplinen in ein und derselben Dimension. Ein Text kann aus einer Folge verschiedener, sich in einem Bild gleichzeitig abspielender Ereignisse zusammengesetzt sein, und ein Bild kann Ereignisse enthalten, die sich zwar im Laufe eines gewissen Zeitraums abspielten, jetzt aber als ein einziges Bild existieren. In seiner Arbeit kommen sieben Darstellungsmedien zur Anwendung, die sich gegenseitig überschneiden, beleuchten und verdeutlichen: Zeichnung, Photographie, Skulptur, Wandmalerei, Malerei auf Leinwand, gedruckte Texte und digitale Medien. Jeder Prozess präsentiert sich als radikale Interpretation, die wiederum zur Neuinterpretation einlädt und dadurch der Tatsache Rechnung trägt, dass die Beziehung zwischen dem Werk (oder dem Teil eines Werks) und seiner Interpretation nicht parasitär, sondern vielmehr symbiotisch ist.

Während Literaturkritiker sich immer wieder darüber Gedanken machen, wie wissenschaftliche Interpretationsversuche unser Textverständnis beeinflussen könnten, verkennen sie vielfach das Wesen der Interpretation. Eine Interpretation kann unser Verständnis einer Geschichte nicht einfach freilegen, kritisieren, enthüllen, verbessern, vertiefen oder verstärken, denn Interpretationen sind letztlich nur weitere Geschichten – Geschichten über Geschichten – Metageschichten. Das gilt auch für die zahlreichen, immer wieder verwendeten und aufeinander verweisenden Formen und Genres, die Ritchie einsetzt: abstrakte Malerei, Autobiographie, Schundliteratur, Installationskunst und Scatter-Art, figürliche Zeichnung, strenge Wissenschaft usw. Genau wie in James Cliffords Beschreibung der ethnographischen Variante dieses Phänomens – «eine Vorgehensweise, bei der das Erzählen immer wieder auf eine weitere Ideen- oder Ereigniswelt verweist»¹⁾ –,

wird jede Bedeutungsebene eines Textes stets weitere Ebenen erzeugen. So neigt jede Geschichte dazu, eine andere Geschichte zu erzeugen, die wiederum eine frühere Geschichte nacherzählt und ersetzt.

In *The Slow Tide* (2000), Ritchies neuester Publikation, ist Emmett, der Name eines älteren Schwimmers, vom hebräischen Wort *Emet* abgeleitet, das «Wahrheit» bedeutet und laut Ritchie «das Wort ist, das man benötigt, um einen Golem zum Leben zu erwecken, oder das Wort, das Leben schafft und thermodynamische Tendenz zur Entropie umkehrt, anders gesagt, einer der Namen Gottes».²⁾ Emmetts Gegenspieler ist «Morris», ein Golem, der in einem thermodynamischen Endspiel gefangen ist und eine dritte Figur, die Schauspielerin, verfolgt, welche die Energie verkörpert. Diese verfolgt ihrerseits eine weitere Figur, den Astronauten, und so weiter und so fort. Dank solchen Figuren, deren Wurzeln auf rivalisierende Traditionen zurückgehen – Ritchie nennt das «gefaltete Erzählungen, die auf Mythen beruhen» –, werfen seine Geschichten sämtliche Ideologien und philosophischen Traditionen über den Haufen. So verweist Emmett nicht nur auf die jüdische Überlieferung, dieser Schwimmer steht auch für ABRAXAS (2000), einen so genannten «gnostischen Dämon der Unendlichkeit». Von Abraxas ist das Zauberwort *Abrahadabra* abgeleitet, das für magische Akte des Verschwindens gebraucht wird und ebenfalls ein alter Name Gottes ist. Emmett fällt in einen narrativen Urzustand zurück, indem er ertrinkt, die Evolutionsleiter hinunterrutscht und Teil des maritimen Ökosystems wird, was auf Erden der Unendlichkeit am nächsten kommt. Als Wasser wird er zu einem aktiven Element der Geschichte, fähig, unbelebte in belebte Materie zu verwandeln. Genau diese Eigenschaft fehlt jedoch dem ans Land gebundenen Morris, der übrigens im Keller des Eden Roc Hotels eingesperrt ist, das wiederum nach dem Stein der Weisen benannt ist, den Ponce de Leon so eifrig suchte, als er Florida bereiste – wo diese Geschichte spielt. Schliesslich dürfte es uns kaum noch überraschen, dass das Eden Roc Hotel von dem einst verkannten, jetzt hoch gepriesenen Morris Lapidus erbaut wurde, dessen Nachname «Stein» bedeutet.

Eine kritische Interpretation von Matthew Ritchies Werk muss zwei Betrachtungsweisen auseinander halten: jene, die es als Reihe interpretativer Abenteuer auffasst, die lediglich die fortgesetzte Existenz eines gegebenen Subjekts bestätigen, und einer zweiten, die Interpretation als Ort versteht, an dem das Subjekt sich in fortwährender Konstruktion und Auflösung befindet. Indem er alle Erkenntnisse, seien sie wissenschaftlicher oder künstlerischer Natur, von seiner persönlichen Erfahrung herleitet, stürzt sich der Künstler selbst in diesen radikalen Interpretationsprozess. Indem er die Rolle eines betrachtenden Subjekts einnimmt, «das selbst zu-

gleich das historische Produkt und der Schauplatz bestimmter Praktiken, Techniken, Institutionen und Verfahren der Subjektivierung ist»,³⁾ stellt Ritchie ebenso das Kunstschaffen wie unsere Erzählkonventionen in Frage.
(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1998.

2) Alle hier zitierten Äusserungen Matthew Ritchies stammen aus Gesprächen des Künstlers mit der Autorin.

3) Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Verlag der Kunst, Dresden 1996, S. 16.

MATTHEW RITCHIE, ABRAXAS, 2000, acrylic and marker on wall, enamel on Sintra, installation, Dallas Museum of Art, "Concentrations 38, The Slow Tide," January 25 - April 21, 2001 / Acryl und Filzschreiber auf Wand, Lackfarbe auf Sintra. (PHOTO: BRAD FLOWERS)



MATTHEW RUTGILL, *THE EDGE OF LOVE*, 2006, oil and marker on canvas, 84 x 150" /
DER SPITZE GRAT DER LIEBE, Öl und Filzstift auf Leinwand, 213,4 x 381 cm.



Theories and the Dead

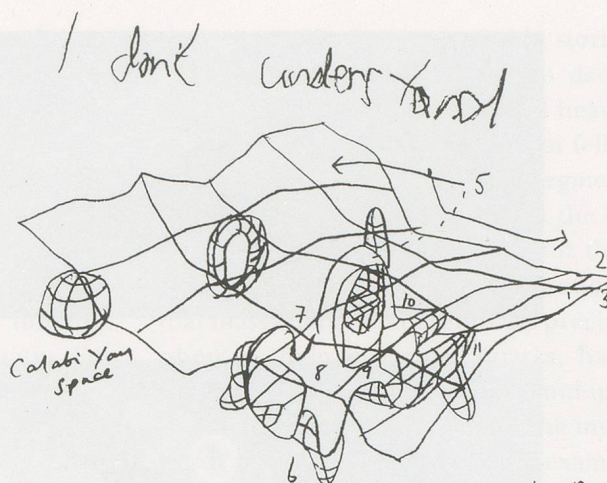
One gallery is calm, except for the visuals—semi-abstract images climbing up, down, and off the walls, or glowing on a light box. The other gallery (described by one friend as “a fun-house”) is full of people and activity—jumping Ping-Pong balls, swimming fish, chattering televisions. The “dead” one is all about life, the lively one all about death. Other antinomies abound: painting versus sculpture, theory versus practice, physics versus medicine, mind versus

body—but in each case, an artist exhilarated by his edgy occupation of scientific territory.

Matthew Ritchie is interested in the trace, the mark, the diagrammatic and inscriptural aspects of science. Powerful abstractions of the world, these graphemes are made to intersect in his work with other abstractions, drawn from popular culture: computer avatars, Japanese anime, film noir. Looking at his paintings is like being in Dorothy’s cyclone—one minute a one-celled organism wheels by, the next minute a sequence of skulls streams along from a school chart on evolution. All are bound together in a furiously active matrix of colors applied in unmixed adjacent tones (there are some translucent passages, but most of this paint is opaque and serviceable). The flat juxtapositions make it seem map-like (another abstract register), although there is enough play with values to destabilize that reading and create some sense of depth in the whirling forms. The colors themselves are seductive in a seventies sort of way, like all those kitchen appli-

PETER GALISON is the Mallinckrodt Professor of the History of Science and of Physics at Harvard University. His previous books include *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics* (Chicago, 1997), *How Experiments End* (Chicago, 1987), and the co-edited volumes *The Architecture of Science* (MIT, 1999) and *Picturing Science, Producing Art* (Routledge, 1998).

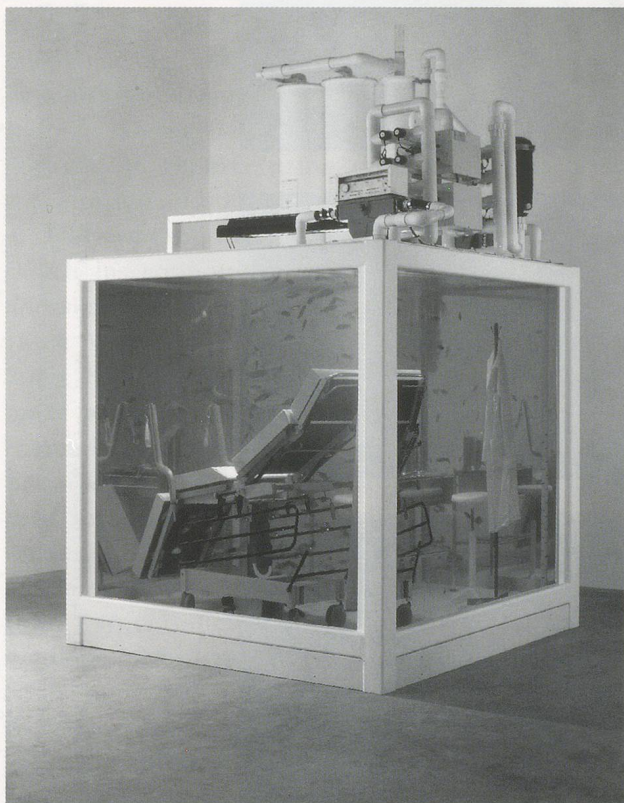
CAROLINE A. JONES is an Associate Professor of Art History at Boston University, where she focuses on contemporary art and theory. The recipient of Guggenheim and NEH awards, she is currently completing a critical history of Clement Greenberg.



MATTHEW RITCHIE, drawing from
 THE FAST SET installation, 2000,
 ink on paper / Zeichnung aus der Installation
 DIE SCHNELLE MENGE,
 Tusche auf Papier.

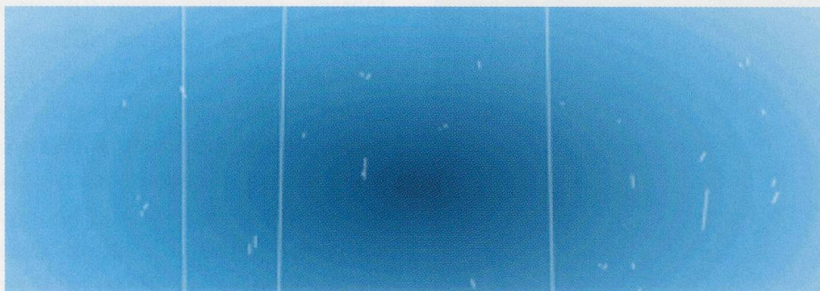
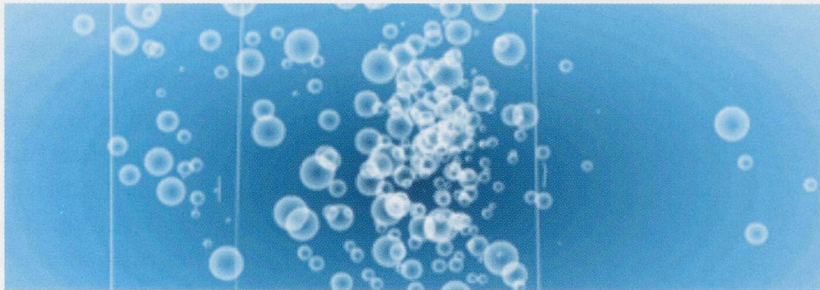
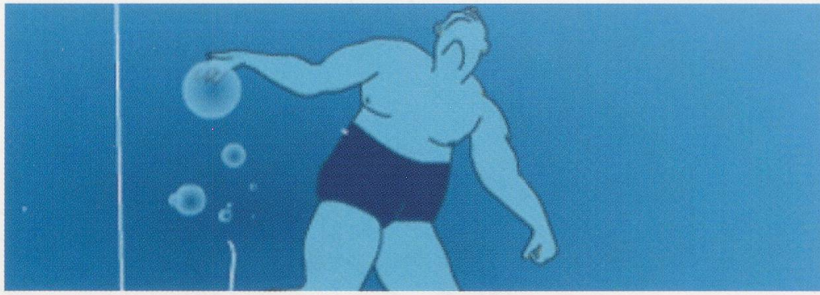
Below/unten:
 DAMIEN HIRST, LOST LOVE, 1999,
 installation, 144 x 84 x 84" /
 VERGEBLICHE LIEBE,
 365,8 x 213,4 x 213,4 cm.

String Theory proposes 10-D space
 with 6 additional dimensions
 inside the other 4 but very small
 they be connected through extra
 dimensional hole - see figure
 Through Flip transitions topological
 motion through hole on a micro level
 could be consistent with extra +D
 space on a (quantum) scale



ances that tried to tweak modernism via ecology: Avocado, Harvest Gold, Chestnut, and a grayed blue that looks straight out of the Formica chipbook. They feel simultaneously nostalgic and hip, perfect for this ill-defined moment after the millennium.

M THEORY (2000) is a particularly large and engaging example of Ritchie's intriguing style of illustrational abstraction. A big, chunky form seems to be mushrooming in our faces, its red-orange surface faceted like the Hulk (or, for that matter, like Picabia in 1912). Out of this geometricized baroque mass explode little shards and bigger, concentric oval masses. The latter keep threatening to coalesce into cartoon eyes, Jiminy Cricket heads, or other schematic life forms, tangled in thickets of lines and ropes of paint. It's all enormously entertaining. Does it have anything to do with the theories of contemporary high-energy physics, particularly that successor to string theory, M Theory, where the "M" may stand for "mother" (as in "the mother of all theories"), "matrix" (a conjectural extension of a scheme



MATTHEW RITCHIE, *THE SWIMMER 1-5*, from *THE NEW PLACE*, 2000, digital media, commissioned for "01/01/01: Art in Technological Times," San Francisco Museum of Modern Art / *DER SCHWIMMER 1-5*, aus *DER NEUE ORT*, 2000, digitale Medien, im Auftrag des Museum of Modern Art in San Francisco für die Ausstellung "01/01/01: Kunst im technologischen Zeitalter".

for calculating in string theory), “membrane” (suggesting objects of higher dimension than mere strings), or even “mystery” (for the theory with an unknown center)?

Whatever its alphabetical source might be (and there is no agreement among physicists), M Theory is a wonderful jumping-off point for Ritchie’s diagrammatic fascinations. Among theoretical physicists, string theory ruled by the end of the nineties, and the M diagram held a near-venerated status. For years string partisans had been hoping for the emergence of a single unifying theory—for a proof that all alternatives to strings were mathematically inconsistent. But stubbornly enough, five different alternatives seemed to survive, vitiating the dreamed-of unity. Then, around 1995, M Theory emerged, in which all five alternatives could be seen as different limits of the same underlying entity. What lay on the limiting cusps was then reasonably well understood; but what hid in the middle remains shrouded in mystery.

Scientific diagrams and figures come in many varieties. Those used in chemistry and physics are perfect for Ritchie—flat, schematic, and world encompassing. No doubt borrowing from Brian Greene’s best-selling *Elegant Universe* Ritchie’s exploration is labeled “I don’t understand”—but the artist goes on to report “string theory proposes 10-D space with 6 additional dimensions inside the other 4...” Elsewhere in the mytho-archetypal charts that sketch his cosmology, Ritchie deploys color codes and shapes to create a matrix of primal principles (Free Will, Chance, Growth, Law, Mercy, Female Force, Sexuality, and forty-two others). Attempting to make abstruse theory graphic (like the theorists themselves), Ritchie wants them also to make emotional sense. His vast artistic project supplies a cabalistic infusion of conjectural meaning for scientific ideas.

On one level, then, Ritchie is after a cosmic structure; a synchronic exploration presented in various symbolic forms, graphed, charted, and schematized. At the same time, there is another, diachronic aspect to his work. He wants to tell a story, even a meta-narrative about how stories are told; indeed, writing attends all of his paintings. On one hand, his texts link

these scientific forms to mythic stories of creation: “The watchers—a gang of seven damaged celestial agents—have been thrown out of heaven. As they fall to earth like the giant comets that fell in 50 000 B.C., each character shatters into segments which fall across the seven continents.” On the other hand, he also borrows from the form if not the specific content of physicists’ accounts of creation—the primordial mass-energy that eventually precipitates out first photons, then electrons, quarks, hadronic matter, nucleons, nuclei, stars, planets, and us.

Ritchie doesn’t worry about the mysteries remaining at the heart of M Theory (for example). Throughout his work is a confidence in physics as finished conceptual product, as crystalline insight into the nature and origin of things. Threading across his work lie the great, accepted physical certainties of our age: the second law of thermodynamics or Schrodinger’s equation. These are stories and diagrams of embracing completeness, even when they deal with contingency and chance.

What’s refreshing about Ritchie’s work is that he isn’t awestruck or worshipful about the science that so attracts him. His paintings (and whatever he calls those floor pieces) prove that much of the scientific imagery available since the fifties is now part of popular culture (along with Jiminy Cricket)—Edgerton photos¹⁾ of bullets going through tomatoes in *Life* magazine, electrons orbiting nuclei on the top of hamburger restaurants, and now String Theory as “The Greatest Story Ever Told,” with a cast by Looney Tunes. It’s an availability that’s felt more than perceived, since String Theory has yet to provide the kind of widespread icons that came out of the Cold War’s “Atomic Age.” Ritchie himself is philosophical about whether people will “get” the theoretical physics behind it all. “You know, you don’t really ‘get’ a tree either.”

If Ritchie would have us experience nature in its towering complexity, Damien Hirst wants to slice it into forensic sections. Science here is not the high philosophical path leavened with Goofy, but a process characterized by violence, impudent curiosity, bored indifference, and death. This is British art in the legacy of Francis Bacon, who famously opined: “If you want to know about life, all you have to do is



MATTHEW RITCHIE, *PHASE SHIFT*, 1999, enamel on Sintra, 74 x 144 x 24" / *PHASENVERSCHIEBUNG*, Lackfarbe auf Sintra, 188 x 365,8 x 61 cm.

look at the meat on your plate." There's plenty of meat in Hirst's vision of the world. The catalogue accompanying the exhibition alternates between photographs of objects in the show and excerpts from the *Journal of Forensic Medicine*, replete with police photos of bodies pierced (by nails and knives), hanged (by sheets and cords), blasted (by bullets or other explosive devices), smashed (by various blunt objects) and charred (by fire). Against this forensic framing are Hirst's own frames; in the catalogue there is text framing reproductions, but in the gallery the frames are large modernist vitrines holding within them sad, violent, or bathetic tableaux.

There are other quieter works, such as the transcendently beautiful "pill piece," *THE VOID* (2000), in which thousands of brightly colored geltabs, ampules, tablets, and other single-dose pharmaceuticals are placed in rows in a mirrored display case with the obsessive care of a speed freak. An aura of chemical calm also exudes from the abstract dot paintings ranged around the room (with dermatological sounding titles such as *NAJA NIVEA*, 2000, and *NAJA MELANOLEUCA*, 2000). These are mostly overshadowed by the other, far more theatrical works occupy-

ing the "main stage." Gone are the days when sculpture was something you back up into when you're trying to look at a painting. Hirst has animated this medium with a vengeance, through the spectacle of a science otherwise hidden from view. Vast tanks surmounted by elaborate filters, each contains a gynecological examining table submerged in water, silently guarded by living carp (in the case of *LOVE LOST*, 1999) or tropical African fish (in *LOST LOVE*, 1999). The catalogue illustrations don't do justice to the temporal aspect of these works—for unlike Hirst's formaldehyde pieces, these "loves" are not about preserving bodies against decay but about using decay to feed other bodies (we are all dependent upon the death of prior life). Far from the somewhat clinical sheen in those first photographs, the works' interiors are now turbid with algae, antiseptic tables now coated with gently waving tendrils of green, life-supporting slime.

Where Ritchie's science is outside time, contemplating the eternal laws of physics, Hirst's is entirely obsessed with present, finite time. We exist in flesh and bone, always on the edge of being cut, probed, and opened; or we pass out of view, just so many carbon atoms in the algal food chain. Freud once said that the surgeon has sublimated the stabbing impulse of the murderer; Hirst undoes that sublimation. Neither sanitized nor pure, this is not the science of grand abstractions or timeless, clean equations; it is ephemeral, messy stuff. Not ideas transmuted into colors and symbolic forms, but flesh and bone rendered into emblematic fragments.

Whatever their differences, it's a relief that both Hirst and Ritchie eschew the boosterism and naive opposition that characterize so much production at the art/science interface. Both artists are trying, in quite different ways, to go "behind the scenes" to get at laboratory or theoretic moments that are not usually visible: the stories of cosmogenesis, the classificatory impulse, the violence of the encounter of the body with the scientific. They have used the frame of art to construct visibility from discourse.

1) Harold "Doc" Edgerton invented strobe lights which allowed him to take the first clear photos of balls and their deformation in the process of bouncing. He thus made kinetic energy visible.



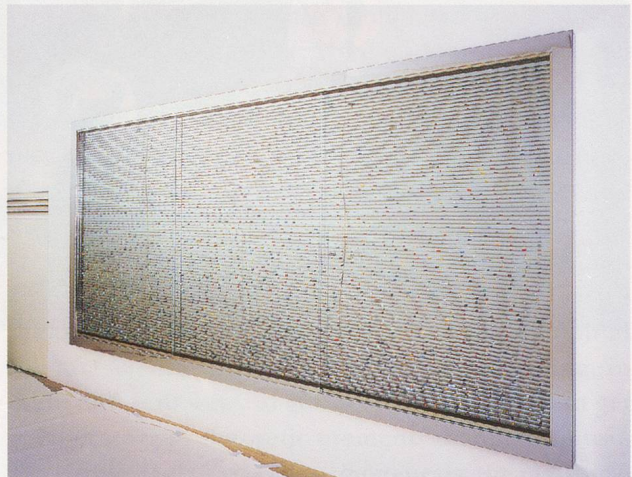
MATTHEW RITCHIE, M THEORY, 2000, oil and marker on canvas, 82 x 110" /
M-THEORIE, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 208 x 279 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

Theorien und Tote

Der eine Galerieraum ist ruhig, mit Ausnahme der Exponate – halbabstrakte Bilder, die die Wände empor- und herunterklettern, sich von der Wand lösen oder auf einer Leuchtbox glühen. Der andere Raum (von einem Freund als «fun-house» bezeichnet) strotzt nur so vor Leuten und Aktivität – hüpfende Pingpongbälle, schwimmende Fische, plappernde

PETER GALISON hat die Mallinckrodt-Professur für Geschichte der Naturwissenschaft und Physik an der Harvard Universität inne. Zu seinen Publikationen gehören u. a. *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics* (Chicago 1997), *How Experiments End* (Chicago 1987). Ferner ist er Mitherausgeber von *The Architecture of Science* (MIT 1999) und *Picturing Science, Producing Art* (Routledge, 1998).

CAROLINE A. JONES ist Associate Professor für Kunstgeschichte an der Boston University und beschäftigt sich vor allem mit zeitgenössischer Kunst und Kunsttheorie. Sie hat Guggenheim- und NEH-Auszeichnungen erhalten und steht kurz vor dem Abschluss einer kritischen Darstellung Clement Greenbergs.



Fernsehgeräte. In der «toten» Galerie dreht sich alles ums Leben, in der lebendigen alles um den Tod. Und es gibt zahlreiche weitere Antinomien: Malerei vs. Skulptur, Theorie vs. Praxis, Physik vs. Medizin, Geist vs. Körper – in beiden Fällen aber einen Künstler, dem das angriffige Besetzen natur-

Seite/Page 154:

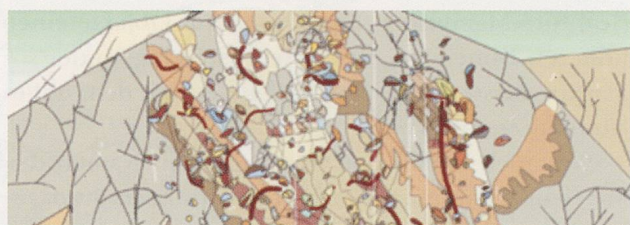
DAMIEN HIRST, *THE VOID*, 2000,
 stainless steel and glass cabinet, resin, metal,
 plaster pills, 93 x 185½ x 4½" / *DIE LEERE*,
 Vitrine aus Stahl und Glas, Harz, Metall,
 Gipspillen, 236,2 x 471,2 x 11,4 cm.

wissenschaftlichen Terrains höchstes Vergnügen bereitet.

Matthew Ritchie interessiert sich für die Spur, die Markierung, die diagrammatischen und sich in Schriftzeichen niederschlagenden Aspekte der Naturwissenschaft. Diese Grapheme – kraftvolle Abstraktionen der Welt – kombiniert er in seinen Arbeiten mit anderen Abstraktionen aus der Populärkultur: Cyberwelt-Helden, Figuren aus japanischen Anime-Filmen oder dem *film noir*. Beim Anblick von Ritchies Bildern fühlt man sich wie im Inneren von Dorothys Hurrikan – mal wirbelt ein einzelliger Organismus vorbei, dann strömt eine Folge von Schädeln aus einem Schulwandbild zur Evolution vorüber. All das ist miteinander verbunden durch eine hyperlebendige Farbpalette in ungemischten, einander benachbarten Tönen. (Zwar gibt es einige lasierend gemalte Stellen, doch meist wirkt die Farbe deckend und solide.) Das plane Nebeneinander erinnert an Landkarten – noch ein abstraktes Mittel der Aufzeichnung –, doch ist das Spiel mit den Farbwerten so intensiv, dass diese Lesart sofort wieder in Frage gestellt wird, auch weil die herumwirbelnden Formen eine gewisse Tiefenwirkung erzielen. Die Farben haben eine verführerische Wirkung, die an die 70er Jahre erinnert, an jene Küchengeräte, die versuchen, der Moderne sozusagen auf ökologischem Weg eins auszuwischen: Avocado, Erntegold, Kastanie und ein Graublau, das aussieht, als stamme es direkt aus dem Formica-Musterbuch. Sie wirken zugleich nostalgisch und hip, passen also bestens in diese undefinierbare Zeit unmittelbar nach dem Jahrtausendwechsel.

M THEORY (2000) ist ein besonders grosses und fesselndes Beispiel für Ritchies faszinierenden Stil

MATTHEW RITCHIE, *GOLEM 1-5*, from *THE NEW PLACE*, 2000,
 digital media, commissioned for "01/01/01: Art in Technological
 Times," San Francisco Museum of Modern Art / *GOLEM 1-5*, aus
DER NEUE ORT, 2000, digitale Medien, im Auftrag des Museum of
 Modern Art in San Francisco für die Ausstellung «01/01/01: Kunst
 im technologischen Zeitalter».



der illustrativen Abstraktion. Eine grosse, unbeholfene Form, deren rot-orange facettierte Oberfläche aussieht wie der Hulk¹⁾ (oder auch wie Picabia um 1912), wuchert uns pilzartig entgegen. Aus der geometrisch strukturierten barocken Masse brechen kleine Scherben und grössere, konzentrisch-ovale Massen hervor. In ein Geflecht aus farbigen Linien und Seilen verstrickt, drohen Letztere sich immer wieder zu Cartoonaugen, Jimmy-Cricket-Köpfen²⁾ oder anderen schematischen Lebensformen zu verdichten. Das Ganze ist von hohem Unterhaltungswert. Hat es vielleicht auch etwas mit den Theorien der modernen Hochenergiephysik zu tun, insbesondere mit der M-Theorie, jener Nachfolgerin der String-Theorie, bei der das «M» für Mutter stehen könnte (wie in «die Mutter aller Theorien») oder für «Matrix» (eine auf Vermutungen gestützte Erweiterung eines Berechnungssystems in der String-Theorie), für «Membran» (als Hinweis auf Objekte einer höheren Dimension als die reinen Strings) oder sogar für «Mysterium» (für die Theorie mit dem unbekanntem Zentrum)?

Was auch immer der Grund für den Namen der M-Theorie sein mag (unter Physikern herrscht darüber keine Einigkeit), jedenfalls ist sie ein wunderbares Sprungbrett für Ritchies diagrammatische Zaubereien. In der theoretischen Physik dominierte die String-Theorie Ende der 90er Jahre, und das M-Diagramm genoss nahezu religiöse Verehrung. Jahrelang hofften die String-Anhänger, eine beide in sich vereinigende Theorie zu finden – als Beweis für die mathematische Unhaltbarkeit aller alternativen Theorien. Doch hartnäckig behaupteten sich fünf verschiedene Stringtheorien und machten den Einheitsraum zunichte. Dann wurde um 1995 die M-Theorie entwickelt, derzufolge diese fünf Varianten verschiedene Grenzstände ein und derselben Grundeinheit darstellen könnten. Zwar verstand man nun einigermaßen, was sich an diesen kritischen Scheitelpunkten abspielte, doch was sich in der Mitte verbirgt, bleibt nach wie vor ein Geheimnis.

Wissenschaftliche Diagramme und Formeln gibt es in zahllosen Varianten. Die in der Chemie und Physik verwendeten sind für Ritchie wie geschaffen – flach, schematisch und weltumspannend. Zweifello-

MATTHEW RITCHIE, PARENTS AND CHILDREN, 2006, oil and marker on canvas, 90 x 120" / ELTERN UND KINDER, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 228,6 x 304,8 cm. (PHOTO: OREN NORD)



in Anlehnung an Brian Greenes Bestseller *Das elegante Universum* läuft Ritchies Untersuchung unter dem Motto «Ich verstehe nicht», um dann doch mit den erläuternden Worten fortzufahren: «Die String-Theorie nimmt einen 10-D-Raum an mit 6 zusätzlichen Dimensionen innerhalb der üblichen 4...» An anderer Stelle in den mytho-archetypischen Charts, die seine Kosmologie skizzieren, entwickelt Ritchie Farbcodes und Formen, um eine Matrix der Grundprinzipien zu erzeugen (Freier Wille, Zufall, Wachstum, Gesetz, Gnade, Weibliche Macht, Sexualität und zweiundvierzig weitere). Anders als die Theoretiker begnügt sich Ritchie nicht mit dem Versuch, eine abstruse Theorie lediglich zu veranschaulichen, sondern er möchte ihr auch einen emotionalen Sinn verleihen. Sein gewaltiges künstlerisches Projekt verpasst den wissenschaftlichen Ideen eine kabbalistische Infusion mutmasslicher Bedeutungen.

In einer Hinsicht geht es Ritchie also um eine kosmische Ordnung: eine synchrone, in verschiedenen symbolischen Formen als Diagramm, Karte oder Schema präsentierte Untersuchung. Zugleich besitzt sein Werk aber auch eine andere, diachrone Seite. Er will eine Geschichte, ja eine Metageschichte generieren, die erzählt, wie Geschichten erzählt werden; tatsächlich gehen alle seine Bilder mit Texten einher. Einerseits verbinden seine Texte wissenschaftliche Ausdrucksformen und mythische Schöpfungsgeschichten: «Die Beobachter – eine Gruppe von sieben zerschlagenen Himmelsagenten – sind aus dem Himmel vertrieben worden. Als sie auf die Erde stürzen wie die gigantischen Kometen um 50 000 v. Chr., zerbrechen sie in Stücke und werden über alle sieben Kontinente verstreut.» Andererseits bedient sich Ritchie durchaus der Form, wenn auch nicht der spezifischen Inhalte, physikalischer Schöpfungstheorien – etwa jener von der Ur-Masse bzw. -Energie, aus der nach und nach erst Photonen, dann Elektronen, Quarks, Hadronen, Nukleonen, Kometenkerne, Sterne, Planeten und schliesslich wir selbst hervorgehen.

Ritchie macht sich keine Sorgen wegen der Geheimnisse, die etwa im Zentrum der M-Theorie weiter bestehen. Sein ganzes Werk ist von einem Vertrauen in die Physik als abgeschlossenes Begriffsgebäude, als kristallklare Einsicht in Natur und

Ursprung aller Dinge durchzogen. Die grossen, anerkannten physikalischen Gewissheiten unseres Zeitalters sind darin eingeflochten, etwa das zweite Gesetz der Thermodynamik oder die Schrödinger-Gleichung. Auch wenn sie von Kontingenz und Zufall handeln, sind diese Geschichten und Diagramme von einer allumfassenden Vollständigkeit.

Das Erfrischende an Ritchies Werk ist dabei, dass er vor der Wissenschaft, die so anziehend auf ihn wirkt, nicht in Ehrfurcht erstarrt. Seine Bilder (und wie immer er seine Bodeninstallationen nennen mag) beweisen, dass ein Grossteil der wissenschaftlichen Bildsprache, die uns seit den 50er Jahren zur Verfügung steht, inzwischen (wie Jiminy Cricket) Teil der Populärkultur geworden ist – Edgerton-Photos³⁾ von Tomaten durchbohrenden Patronen in *Life*, Atomkerne umkreisende Elektronen auf dem Dach von Hamburger-Restaurants, und jetzt die String-Theorie als «Grossartigste Geschichte, die je erzählt wurde» mit einer *Looney Tunes*-Besetzung. Im letzten Fall ist die Verfügbarkeit eher gehaut als gewusst, denn die String-Theorie muss solche zu Allgemeingut gewordenen Ikonen, wie sie aus dem «Atomzeitalter» des Kalten Kriegs hervorgegangen sind, erst noch liefern. Ritchies Antwort auf die Frage, ob die Leute die theoretische Physik dahinter «verstehen» werden, ist philosophisch: «Ach wissen Sie, auch einen Baum versteht man ja nicht wirklich.»

Während Ritchie uns die Natur in ihrer gewaltigen Komplexität erfahren lässt, möchte Hirst sie in forensische Scheiben zerlegen. Die Wissenschaft ist bei ihm kein philosophischer um Goofy bereicherter Höhenflug, sondern ein von Gewalt, unverschämter Neugier, gelangweilter Gleichgültigkeit und vom Tod gekennzeichneter Prozess. Das ist britische Kunst in der Tradition eines Francis Bacon, von dem die berühmte Bemerkung stammt: «Wenn Sie etwas über das Leben erfahren wollen, müssen Sie sich bloss das Fleisch auf ihrem Teller ansehen.» In Hirsts Sicht der Welt kommt eine ganze Menge Fleisch vor. Im Katalog der Ausstellung wechseln Aufnahmen der Exponate und Auszüge aus dem *Journal of Forensic Medicine* einander ab, darunter Polizeiphotos von (mit Nägeln und Messern) durchbohrten, (an Laken und Stricken) aufgehängten, (von Patronen oder an-

deren Sprengvorrichtungen) zerfetzten, (durch verschiedene stumpfe Gegenstände) zertrümmerten oder (vom Feuer) verkohlten Körpern. Zu diesem forensischen Hintergrund kontrastiert Hirsts eigene Rahmgebung: Im Katalog werden die Abbildungen von Text umrahmt, doch in den Ausstellungsräumen sind es grosse moderne Vitrinen, die die tristen, gewaltsamen oder jämmerlichen Tableaus enthalten.

Aber es gibt auch ruhigere Arbeiten wie etwa die überirdisch schöne «Pillennarbeit», THE VOID (DIE LEERE, 2000): Mit der zwanghaften Sorgfalt eines Speedfreaks sind hier in einer verspiegelten Vitrine Tausende von Gelatinekapseln, Ampullen, Tabletten und andere Einzeldosen-Pharmaka aufgereiht. Auch die abstrakten Punktebilder, die über den Raum verteilt sind (und dermatologisch klingende Namen tragen wie NAJA NIVEA, 2000, oder NAJA MELANOLEUCA, 2000), verströmen eine Aura chemischer Abgeklärtheit. Doch meist stehen sie im Schatten der anderen, wesentlich dramatischeren Werke, die gleichsam die Hauptbühne besetzen. Vorbei sind die Tage, als Skulptur etwas war, wogegen man versehentlich stiess, wenn man ein paar Schritte zurück trat, um sich ein Bild anzusehen. Hirst hat dem Medium durch das spektakuläre Zurschaustellen einer den Blicken normalerweise entzogenen Wissenschaft nachdrücklich neues Leben eingehaucht. Riesige, von komplizierten Filtern gekrönte Behälter, in denen sich jeweils ein unter Wasser gesetzter gynäkologischer Stuhl befindet, der von lebenden Karpfen (in LOVE LOST / VERLORENE LIEBE, 1999) oder afrikanischen Tropenfischen (in LOST LOVE / VERGEBLICHE LIEBE, 1999) stumm bewacht wird. Die Katalogabbildungen werden dem zeitlichen Aspekt dieser Werke nicht gerecht, denn anders als Hirsts Formaldehyd-Arbeiten geht es bei diesen «Lieben» nicht darum, den Körper vor dem Zerfall zu bewahren, sondern darum, mit dem Zerfallsprodukt andere Körper zu ernähren (wir alle sind vom Tod früheren Lebens abhängig). Weit entfernt von der etwas klinischen Ausstrahlung jener ersten Photographien wimmeln diese Werke im Innern nur so von Algen, und die antiseptischen Tische sind von freundlich winkenden Ranken aus grünem lebensförderndem Schleim überzogen.

Während die Wissenschaft bei Ritchie ausserhalb der Zeit steht und die ewigen Gesetze der Physik reflektiert, ist sie bei Hirst völlig besessen von der gegenwärtigen, endlichen Zeit. Wir sind Körper aus Fleisch und Blut, immer in Gefahr, aufgeschlitzt, untersucht und aufgemacht zu werden; oder wir – nichts, als ein paar Kohlenstoffatome in der Nahrungskette der Algen – verschwinden gänzlich aus dem Blickfeld. Freud sagte einst, der Chirurg habe den Trieb des Mörders zuzustechen sublimiert; Hirst macht diese Sublimation wieder rückgängig. Alles andere als steril und rein liefert diese Wissenschaft keine grossartigen Abstraktionen oder zeitlos sauberen Gleichungen, sondern ist eine vergängliche, ziemlich unappetitliche Sache: Keine in Farben und symbolische Formen verwandelten Ideen, sondern zu emblematischen Fragmenten geronnenes Fleisch und Blut.

Doch ungeachtet aller Unterschiede zwischen Hirst und Ritchie ist es erfreulich, dass beide sowohl die Selbstbeweihräucherung als auch die naive Opposition vermeiden, die für so viele Produkte an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft kennzeichnend sind. Beide Künstler versuchen auf völlig unterschiedliche Weise «hinter die Kulissen» zu blicken, um dort Momenten auf die Spur zu kommen, die normalerweise nicht sichtbar sind: den Geschichten um die Entstehung des Universums, dem Drang zur Klassifikation, der Brutalität der Begegnung von Körperlichkeit und Naturwissenschaft. Mit den Mitteln der Kunst verleihen sie dem Diskurs Sichtbarkeit.

(Übersetzung: Nikolaus G. Schneider/W. Parker)

1) *The Hulk* (wörtlich: der Klotz), bekannte amerikanische Comicfigur, die seit rund dreissig Jahren gegen alle möglichen Wesen und Unwesen kämpft.

2) Jiminy Cricket ist der Name der Grille in Walt Disneys *Pinocchio*.

3) Harold «Doc» Edgerton, Erfinder einer Elektronenblitztechnik, die kinetische Energie bzw. die Verformung von Körpern (z.B. von Ball und Boden beim Aufprall) sichtbar macht.



MATTHEW RITCHIE, *ITSELF SURPRISED*, 2000, oil and marker on canvas, 78 x 100" /

SELBST ÜBERRASCHT, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 198,1 x 254 cm.

(PHOTO: CATHERINE VANARIA)



MATTHEW RITCHIE, *THE BINDING PROBLEM*, 1996, oil and marker on canvas, 86 x 100" /

DAS BINDUNGSPROBLEM, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 218,4 x 254 cm.

The Least You Need to Know About Radio

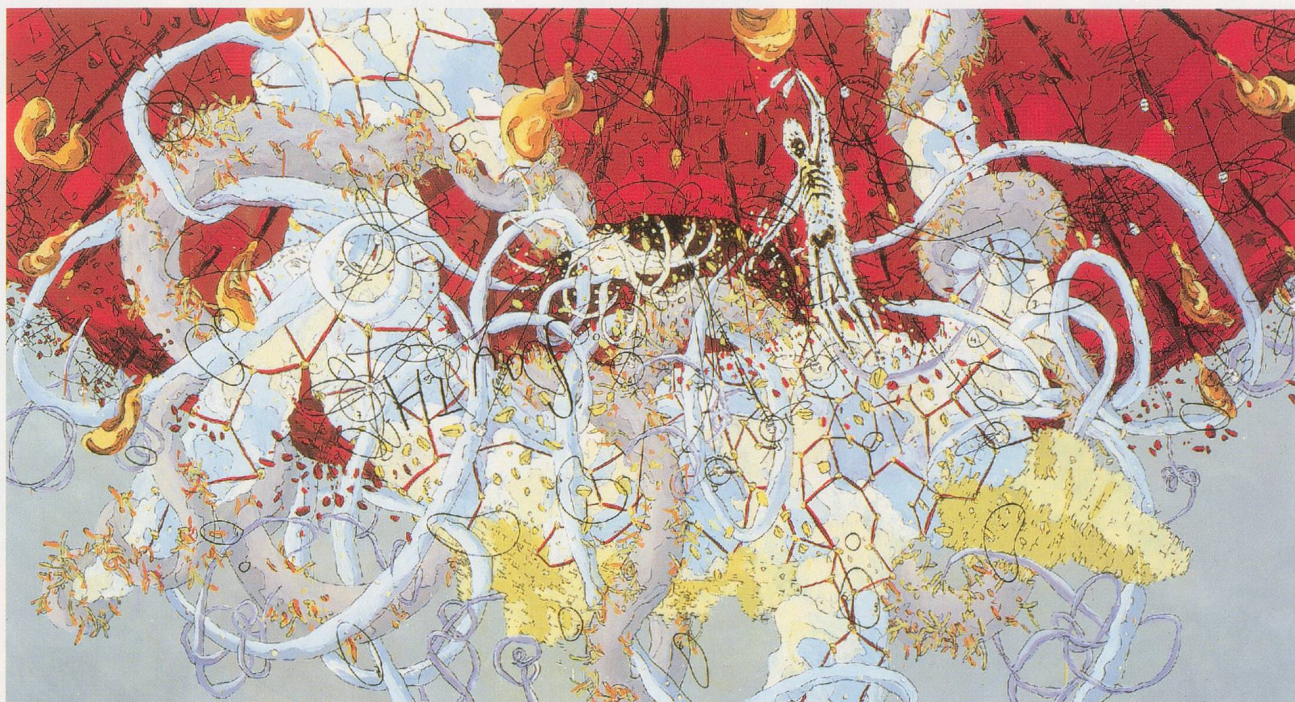
BEN MARCUS

By tuning a radio, you control the amount of wind in your house and, to a lesser degree, the language spoken there. You dial in the wind and regulate which rooms it will enter, how hard it will blow, and the form it will take: shouting, singing, silence, breath, whispering, aroma. The antenna on radios is long, thin, and retractable because it measures the level and style of breathing people do near the radio. When too many people gather near a radio, one of them will feel short of breath, clutch her throat, wobble, swoon to the floor. She is referred to as Julie. Often she carries her own antenna, which looks like a key and opens the front door of her house. If a family collectively holds its breath, known as "getting ready for bed," no sound will be possible in their house. A father loses his temper if his family does not breathe fast enough, if they are dull and seem ex-

hausted when their breathing is shallow. He fears his house will collapse, so he frightens his children, to quicken their breathing, by striking the furniture with a long, flat stick. His anger operates as a bellow inside his children's chests and is referred to as a "radio-driven mood." This is why he claws and growls outside their doors in the morning. This is why they hear noises in their sleep and wake up feeling uneasy.

Children are resistant to the strangled sounds of radio because they have not yet shed their wind-proof layer, referred to in Indiana as baby fat. When adults practice their knife work at waist-high countertops, chopping, slicing, and shredding objects they will later warm in clear fat and present to the regard of their families, children hiss at each other in radio static, their mouths gaping. Children's teeth are small because the flow of radio static chisels them down and keeps them from growing into hard, square bones. This is why they cannot dismantle entire animals with their mouths. After repose, when

BEN MARCUS is the fiction editor of *Fence* magazine and the author of *The Age of Wire and String* (New York: Knopf, 1995; London: Flamingo, 1997).



MATTHEW RITCHIE, *GOING SOUTH*, 2000, oil and marker on canvas, 52,5 x 96" / *UNTERWEGS NACH SÜDEN*, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 133,4 x 243,8 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

adults maneuver from their beds to an upright position and align their heads next to radios tuned to static, they are able to remember the first wind of their childhoods: its height and color and sound, what part of their bodies it targeted, and how weak it made them feel. If you held a microphone to your father's neck, you would hear a muted, crackling static: the sound of a lifetime of wind that has flowed over his body. Wrapping his neck in a scarf will briefly mute the sound, allowing for short conversations to occur.

Most speech that occurs in the home can be attributed to one or another call sign on a radio. The numbers are old American words used to procure food, express alarm, and soothe frightened animals. A store-bought radio with a digital tuner can dial in many of the conversations of today's American homes. If Mother controls the radio, she determines what will be discussed in the kitchen, the living room, and the den. Of special note is her remote control: a long, slender fin with hinged digits called

a "hand." On holidays she colors the nails on her hand, dips it in ointment, wraps it in gauze, then pounds it against the table to neutralize it. It expresses a milky color and blends in with the rest of her body, appearing to extend from her arm. She waves her hand, buries it in her pocket, collides it against the faces of her children, and the speech in the room comes quietly under her command. When Mother is alone at her window, she can be overheard muttering numbers, which is her way of planning the moods her family will have throughout the day and week. She confines herself to the lower, monosyllabic numbers, to prevent the occurrence of actual fires in her home, a physical reaction at the far end of the mood scale.

Different radio stations collect different kinds of wind, then break it up and slow it down until it sounds like a song or a man talking. This kind of wind does not blow under its own power; instead, it must be broadcast weekly in the evenings when houses have surrendered their father-free shields,



MATTHEW RITCHIE, ANTI-CITY, 2000, oil and marker on canvas, 84 x 126" / Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 213,4 x 320 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

when their listening block is lifted. The term "broadcast" was first used to describe a special muscle in the face that gave propulsion to sound generated in the mouth; mostly words, but also yelling and singing. Men and women inspect their broadcast muscles by pushing a fist into each other's mouths and opening up their hands once inside. With their free hand, they grasp the back of their partner's head and impale their hands further into their faces so that the head is worn in the manner of a glove. A strong and healthy broadcast muscle relaxes, letting the hand massage the face from the inside. When a child's broadcast muscle is snipped with a scissors, his words cannot leave his mouth, which becomes fat and over-stuffed, leading to large, moist lips and a slack, lazy face. He sits by the window and rocks in his chair, a suction tube dangling from his mouth. At night his mother digs into his mouth with a spoon, assisting him with the discharge. Sometimes she pretends to pat his head and read him a story.

The English language was first overheard in a wind that circled an old Ohio radio operated by a Jane Dark representative. Words from the language were carefully picked out of this clear wind over the next thirty years and inscribed on pieces of linen handed out at farmer's markets. When the entire vocabulary of words had been recovered from the old radio, it was destroyed and the pieces of linen were sewn together into a long, thin flag that was then loaned out to various cities and towns, where it was mounted over houses. Once the fabric was hoisted on a flagpole, the language was easily taught to the people inside of their homes, who had only to tune into the call sign of the flag station, extract and aim their freshly-oiled antennas, and position their faces in the air steaming from the grill of their radios. When their faces became flushed and hot, they could retreat to other rooms and say entirely new things to the children who were sleeping there.

If you speed up a song or the sound of a man talking and you broadcast this sound outside your house through speakers affixed to your roof, the trees will quiver as if bent by a western wind and the birds of the yard will be grounded below the speech wires that connect the houses. By grounding birds, the air is kept clear of surveillance in case an important

message is scheduled. Windows on the upper floors of houses are left open for language projection and sometimes boys are seen scrambling from them, slipping down the roofs, falling to the ground, often reciting cries for help known as sentences.

The weather outside your house can be captured and preserved, then played back later through a simple AM radio. These radios can be taken on picnics to the lake, for customized weather and simple wind performances, benefiting the other families parked there to eat sandwiches and cast pebbles into the water. If several families stationed on blankets along the shore play their AM radios in a simulcast, calibrating the tilt of their antennas to focus their broadcast just over the water, the sky will appear stronger, the children's words will be clearly enunciated, and the currents in the water will ripple more realistically. Every family has a favorite weather style and a radio that will play it back for them. Sometimes it sounds like the shortest words of the American language, in particular the first names that are used to summon people up from sleep, to groom their heads with a softly blowing oil, preparing them to be addressed by the largest person in the house, often the mother or father.

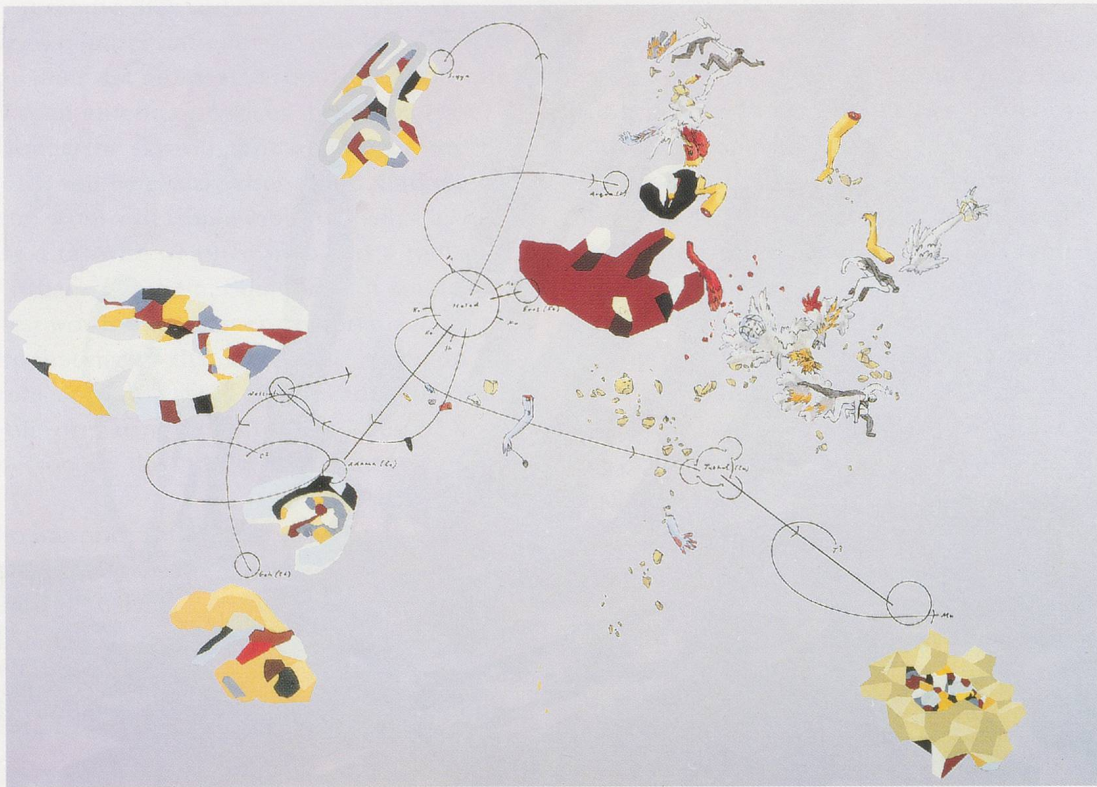
A radio was once referred to as a "weather bottle." People said, "Turn on the bottle, listen to this," and the bottle was shaken until air fizzed out of it and everyone laughed and enjoyed themselves. People bought bottles of old weather at farmer's markets and co-ops and poured them over their roofs, hoping

to immunize their houses from special re-broadcasts of famous storms and Father's repetitive speech. Most storms could be had for a nickel, with a deposit on the bottle. Radios can't be turned off. They have four settings: man, woman, child, and low. Just like people, if too much happens, they fill up, burst and die. A dead radio is treated similarly to a pet. It is burned and the antenna is planted in a field. When children clutch a detached antenna, they are gathering strength to go home, when they are afraid to enter their rooms.

You can have a party and everyone will come to sit around your radio, which sometimes looks like an old, trampled flower. People pour water or milk on it and wait for something to happen, but the radio only gets older and produces a wind known as disappointment. At a party, people stand perfectly still and wring their hands, and the liquid is collected in a vial. In Ohio, when people meet, they smell each other's small radios, unscrew the cases, touch the tuning needle, shake the speakers next to their ears until the sound erodes into the words they most require to hear. Some people cry when they remember the first time they felt wind on their faces. Crying is a weakness of the face that can be corrected with a strong FM blast from a radio, tuned to a call sign in the high nineties. An emotion-prevention wind should occur in the home and last for some time after that. A family can then move freely from room to room, with only minor adjustments of the dial when their feelings grow too strong.

MATTHEW RITCHIE, *THE RAW DEAL*, 1999, enamel on Sintra (floor);
THE BIG HEAT, 1999, oil and marker on canvas, 78 x 136",
installation view, Atle Gerhardsen, Berlin, August 19 – September 25, 1999 /
DAS ÜBLE SPIEL, Lackfarbe auf Sintra (am Boden);
DER GROSSE DRUCK, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 198 x 345,4 cm.





MATTHEW RITCHIE, SEVEN EARTHS, 1995, oil and marker on canvas, 60 x 84" /
SIEBEN ERDEN, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 152,4 x 213,4 cm.

zuwachsen können. Dieses gelingt es dem Körper
auch nicht, große Teile im Mund zu zerlegen. Wenn
die Flüssigkeiten sich nicht rasch verdauen
können, dann werden sie in den
Hohlraum des Magens transportiert, wo
Körperzellen die Nahrung in kleine
Stückchen zerlegen. Man nennt diese
Zellen die Verdauungszellen.

Menschen können Dinge, die sie nicht
verdauen können, im Mund zu
zerlegen. Sie können sie in kleine
Stückchen zerlegen, die sie
in den Mund transportieren und
dann rasch verdauen. Wenn
sie nicht rasch verdauen können,
dann werden sie in den
Hohlraum des Magens transportiert.



Das menschliche Gehirn ist ein
komplexes Netzwerk aus
Neuronen, die miteinander
verbunden sind. Diese
Verbindungen ermöglichen
die Kommunikation zwischen
den verschiedenen
Teilen des Gehirns. Die
Geschwindigkeit, mit der
Informationen durch das
Gehirn fließen, ist ein
wichtiges Merkmal für
die kognitive Leistungsfähigkeit.

Das menschliche Gehirn ist ein
komplexes Netzwerk aus
Neuronen, die miteinander
verbunden sind. Diese
Verbindungen ermöglichen
die Kommunikation zwischen
den verschiedenen
Teilen des Gehirns. Die
Geschwindigkeit, mit der
Informationen durch das
Gehirn fließen, ist ein
wichtiges Merkmal für
die kognitive Leistungsfähigkeit.

MATTHEW RITCHIE, MR. UNIVERSE, 1998, oil and marker on canvas, 84 x 138" /
MISTER UNIVERSUM, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 213,4 x 350,5 cm.

Elementares über das Radio

BEN MARCUS

Mit der Frequenzwahl am Radio lässt sich regulieren, wie viel Wind man im Haus haben will und auch – bis zu einem gewissen Grad – welche Sprache darin gesprochen wird. Man zapft den Wind an und legt fest, in welchen Räumen er wie stark blasen soll und in welcher Form: Brüllen, Singen, Stille, Hauchen, Flüstern, Duft. Radioantennen sind lang, dünn und einziehbar, weil sie die Intensität und Eigenart des Atems jener Menschen messen, die sich in unmittelbarer Nähe des Geräts aufhalten. Versammeln sich zu viele Personen um ein Radio, wird immer eine plötzlich nach Luft ringen, sich mit der Hand an die Kehle fassen, schwanken und zu Boden sacken. Diese Person heisst Julie. Häufig hat sie ihre eigene Antenne dabei, die aussieht wie ein Schlüssel und mit der sie auch die Haustür aufschliessen kann. Hält eine ganze Familie den Atem an, was so viel heisst wie: «Gehen wir zu Bett», so ist in deren Haus kein Laut mehr zugelassen. Ein Vater verliert leicht die Fassung, wenn die Familienmitglieder nicht schnell

genug atmen, wenn sie teilnahmslos und erschöpft wirken und ihr Atem flach ist. Aus Furcht, das Haus könnte einstürzen, schlägt er mit einem langen, flachen Stock gegen die Möbel und versetzt die Kinder in Angst und Schrecken, damit sie schneller atmen. Seine Wut äussert sich als Hecheln in der Brust seiner Kinder und wird als «radiobedingte Gemütslage» bezeichnet. Deshalb kratzt und knurrt er auch morgens vor den Zimmertüren, so dass die Kinder im Schlaf Geräusche hören und sich beim Aufwachen unbehaglich fühlen.

Kinder sind erstickten Radiogeräuschen gegenüber unempfindlich, da sie sich noch nicht aus ihrer Wind abweisenden Schutzschicht herausgeschält haben. In Indiana wird diese auch als Babyspeck bezeichnet. Wenn die Erwachsenen mit ihren Messern auf hüfthohen Tresen alles Mögliche in Würfel und Scheiben schneiden, um es dann in heissem Öl zu brutzeln und ihren Familien vorzusetzen, zischeln die Kinder einander nach Radiomanier mit aufgerissenen Mündern an. Die Zähne der Kinder sind so klein, weil sie durch das ständige Radorauschen abgeschliffen sind und nie so recht eckig und beinhart

BEN MARCUS ist Literaturredaktor der Zeitschrift *Fence* und Autor des Erzählbandes *The Age of Wire and String*.

auswachsen können. Darum gelingt es den Kindern auch nicht, ganze Tiere im Mund zu zerlegen. Wenn die Erwachsenen sich nach einem Nickerchen in ihren Betten aufrichten und ihre Köpfe vor einem rauschenden Radiogerät ausrichten, können sie sich den ersten Wind ihrer Kindheit in Erinnerung rufen: Höhe, Farbe, Ton, den hauptsächlich angepeilten Körperteil und das damit einhergehende Schwächegefühl. Hielte man seinem Vater ein Mikrophon an den Hals, wäre ein dumpfes Knacken zu vernehmen: das Geräusch des Windes, der schon ein Leben lang über seinen Körper hinwegstreicht. Bindet er sich einen Schal um, wird das Rauschen vorübergehend gedämpft, und er kann kurze Gespräche führen.

Was im Haus gesprochen wird, kann meist dem einen oder anderen Radiosignal zugeordnet werden. Die Zahlen sind alte amerikanische Worte, die dazu geeignet sind, Nahrung zu beschaffen, Alarm zu schlagen und verängstigte Tiere zu beruhigen. Ein gekauftes Radiogerät mit digitalem Tuner kann sich in viele Gespräche einschalten, die in einem heutigen amerikanischen Haushalt stattfinden. Hat die Mutter das Radio unter ihrer Kontrolle, so kann sie darüber entscheiden, welche Unterhaltungen in Küche, Wohn- und Arbeitsraum stattfinden. Besondere Bedeutung kommt dabei der Fernbedienung zu: eine lange schlanke Steuerflosse mit eingelassenen Tasten, die als «Hand» bezeichnet wird. In den Ferien lackiert die Mutter die Fingernägel ihrer Hand, taucht sie in Öl, umwickelt sie mit Gaze und trommelt gegen den Tisch, bis der Lack trocken ist. Sie wirkt milchig und passt wie eine natürliche Verlängerung des Arms zum übrigen Körper. Sie winkt mit der Hand, steckt sie in die Tasche, berührt damit die Gesichter der Kinder und bringt die Unterhaltung im Raum so allmählich unter Kontrolle. Steht die Mutter allein am Fenster, hört man sie Zahlen murmeln – ihre Art, die Stimmung zu planen, die an diesem Tag und die ganze Woche hindurch in der Familie herrschen wird. Sie beschränkt sich auf niedrige einsilbige Zahlen um zu vermeiden, dass im Haus Feuer ausbricht, eine physische Reaktion am anderen Ende der Stimmungsskala.

Verschiedene Rundfunkstationen sammeln unterschiedliche Arten von Wind, brechen und verlangsamten ihn, bis er wie ein Lied oder eine sprechende

Menschenstimme klingt. Ein solcher Wind bläst nicht aus eigener Kraft, er muss vielmehr jede Woche an Abenden ausgestrahlt werden, wenn die Häuser ihre vaterlose Abschirmung aufgegeben haben und die Hörsperre aufgehoben ist. «Sender» bezeichnete ursprünglich einen bestimmten Gesichtsmuskel, der die im Mund geformten Laute beschleunigte und nach aussen stiess: vor allem Worte, aber auch Schreie und Gesang. Männer und Frauen prüfen diesen Muskel, indem sie sich gegenseitig die Faust in den Mund schieben und die Hand dann öffnen. Mit der freien Hand packen sie den Partner am Hinterkopf, um sich die Hände noch tiefer in die Köpfe zu schieben und diese wie Handschuhe zu tragen. Ein gesunder, kräftiger Sendermuskel verspannt sich nicht und lässt zu, dass man das Gesicht von innen massiert. Beschädigt man den Sendemuskel eines Kindes mit der Schere, können die Worte seinen Mund nicht mehr verlassen, er verstopft sich und wird fett, was zu dicken, feuchten Lippen und einem schlaffen, müden Gesichtsausdruck führt. Das Kind hockt am Fenster und wippt auf seinem Stuhl, während ihm ein Absaugröhrchen aus dem Mund hängt. Nachts hilft ihm die Mutter mit einem Löffel den Mund zu entleeren. Manchmal tut sie so, als würde sie ihm den Kopf tätscheln und eine Geschichte vorlesen.

Die englische Sprache wurde zum ersten Mal in einem Wind entdeckt, der ein altes, von einem Jane-Dark-Vertreter bedientes Radiogerät in Ohio umwehte. In den folgenden dreissig Jahren wurden die Worte sorgfältig aus diesem klaren Wind gefiltert und auf Leinenbahnen geschrieben, wie sie auf Bauernmärkten erhältlich sind. Als man dem alten Radio das gesamte Vokabular entnommen hatte, wurde es zerstört. Die Bahnen aber nähte man zu einer langen, schmalen Fahne zusammen, die an verschiedene Städte und Gemeinden ausgeliehen wurde, wo sie dann über den Häusern wehte. War der Stoff erst einmal am Fahnenmast hochgezogen, war es ein Leichtes, den Leuten in ihren Häusern die Sprache beizubringen. Sie mussten nur noch die Frequenz der Fahnenstation einstellen, ihre frisch geölten Antennen ausfahren und ausrichten und ihre Gesichter in die dampfende Luft vor dem Radiogehäuse halten. Waren die Gesichter dann rot und warm,

konnten sie sich in andere Räume zurückziehen und den Kindern, die dort schliefen, ganz was Neues erzählen.

Wird ein Lied oder der Stimmklang eines sprechenden Menschen beschleunigt und durch Lautsprecher auf dem Dach nach draussen gesendet, fangen die Bäume wie vom Westwind gebeutelt zu beben an, und die Vögel im Hof werden unterhalb der Sprechleitungen, die die Häuser miteinander verbinden, geerdet. Diese Erdung der Vögel verhindert jede Überwachung des Luftraums, für den Fall, dass eine wichtige Meldung ansteht. Die Fenster der oberen Stockwerke bleiben für Sprachsendungen geöffnet, und manchmal sieht man kleine Jungen herauskrabbeln, das Dach runterrutschen und auf den Boden plumpsen, wobei sie Hilferufe aufsagen, die auch Sätze genannt werden.

Das Wetter ausserhalb eines Hauses kann eingefangen und aufbewahrt werden, um es später mit Hilfe eines einfachen Mittelwellenradios zu wiederholen. Solche Radios kann man auch zum Picknick am See mitnehmen, wo man das gewünschte Wetter und leichte Windaktivitäten abrufen, in deren Genuss dann auch andere Familien kommen, die sich dort aufhalten, ihre belegten Brote essen und Kieselsteine ins Wasser werfen. Lagern mehrere Familien auf ihren Decken am Ufer und lassen ihre Mittelwellenradios gleichzeitig spielen, wobei sie die Antennen so ausrichten, dass sie knapp über dem Wasserspiegel senden, so wirkt der Himmel intensiver, die Kinder sprechen klar und deutlich und die Strömungen und Wellen im Wasser wirken natürlicher. Jede Familie hat ihr Lieblingswetter und ein Radio, mit dem es sich wiederholen lässt. Manchmal klingt das wie jene ganz kurzen Worte im Amerikanischen, hauptsächlich Vornamen, die man dazu benutzt, Leute aufzuwecken, die sich dann das Haar mit einem sanft ondulierenden Öl in Ordnung bringen, um dafür gerüstet zu sein, von der grössten Person im Haus angesprochen zu werden. Meistens ist das die Mutter oder der Vater.

Früher nannte man Radios auch «Wetterflaschen». Die Leute sagten: «Dreh die Flasche auf und hör dir das an.» Sie schüttelten die Flasche manchmal so lange, bis die Luft herauszischte, lachten und

hatten ihren Spass. Auf Bauernmärkten und bei landwirtschaftlichen Kooperativen kaufte man Flaschen mit altem Wetter, das man über den Dächern ausschüttete, um die Häuser vor Sonderwiederholungssendungen berüchtigter Unwetter und vor den öden Reden des Vaters zu schützen. Die meisten Stürme waren für einen Groschen zuzüglich Flaschenpfand zu haben. Radios kann man nicht ausschalten. Es gibt vier verschiedene Einstellungen: Männer, Frauen, Kinder und leise. Überstürzen sich die Ereignisse, so schwellen die Radios an, bis sie platzen und den Geist aufgeben, genau wie Menschen. Mit einem toten Radio verfährt man ähnlich wie mit einem toten Haustier. Man verbrennt es und steckt die Antenne in eine Wiese. Nehmen Kinder eine dieser losen Antennen in die Hand, schöpfen sie Kraft und können nach Hause gehen, obwohl sie sich fürchten ihr Zimmer zu betreten.

Man kann auch eine Party veranstalten. Die Leute scharen sich dann alle um das Radio, das manchmal wie eine welke, zertretene Blume aussieht. Die Leute schütten Wasser oder Milch darüber und warten darauf, dass etwas passiert, aber das Radio wird einfach nur noch älter und erzeugt einen Wind namens «Enttäuschung». Auf einer Party stehen die Gäste vollkommen still und ringen die Hände, während die Flüssigkeit in einem Fläschchen gesammelt wird. In Ohio schnuppern die Leute gegenseitig an ihren kleinen Radios, schrauben das Gehäuse auf, berühren den Senderwahlzeiger, halten sich die Lautsprecher an die Ohren und schütteln sie, bis der Ton zu den Worten erodiert, die sie hören wollten. Manchen Leuten kommen die Tränen, wenn sie daran denken, wie ihnen der Wind zum ersten Mal übers Gesicht strich. Das Weinen ist eine Gesichtsschwäche und kann durch einen kräftigen UKW-Frequenzstoss im hohen 90er-Bereich behoben werden. Auch danach sollte noch eine Zeit lang ein vor Emotionen schützender Wind durchs Haus wehen. Wenn ihre Gefühle sie zu überwältigen drohen, braucht die Familie dann nur noch leichte Korrekturen in der Senderwahl vorzunehmen und kann unbeschwert von Zimmer zu Zimmer gehen.

(Übersetzung: Uta Goridis/Wilma Parker)



MATTHEW RITCHIE, *STACKED*, 1998, acrylic and marker on wall, enamel on Sintra, installation view,
"Parallel Worlds," Southeast Center for Contemporary Art, Winston-Salem, North Carolina, approximately 18 x 22' /
GESTAFFELT, Acryl und Filzschreiber auf Wand, Lackfarbe auf Sintra, etwa 5,5 x 6,7 m. (PHOTO: JACKSON SMITH)

**Matthew Ritchie
Incomplete Projects 03
Parkett 61**

Bad

Edition for Parkett MATTHEW RITCHIE

THE BAD NEED, 2001

Wall work, cut-out of adhesive-backed vinyl, ca. 36¹/₄ x 40¹/₄",
to be installed at a height of 41¹/₂" o.c. on a wall surface
(with a minimum size of 96 x 72") painted with the eggshell acrylic paint
Supplied as part of the edition.

Accompanied by an annotated artist's book.

Edition of 70, signed and numbered.

Wandzeichnung auf Vinylfolie mit Haftbeschichtung,
ca. 91 x 101 cm, zum Anbringen auf einer Höhe von 105 cm (Bildmitte)
auf einer (mindestens 244 cm hohen und 183 cm breiten) eierschalenfarbenen
gestrichenen Wand. Die Acrylfarbe ist Bestandteil der Edition.

Begleitbuch mit Anmerkungen des Künstlers.

Auflage: 70, signiert und nummeriert.



$$K = \frac{A^2}{RT}$$

