Matthew Ritchie : theories and the dead = Theorien und Tote

Autor(en): **Galison, Peter / Jones, Caroline / Schneider, Nikolaus G.**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2001)**

Heft 61: **Collaborations Bridget Riley, Liam Gillick, Sarah Morris, Matthew Ritchie**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680048

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

PETER GALISON & CAROLINE JONES

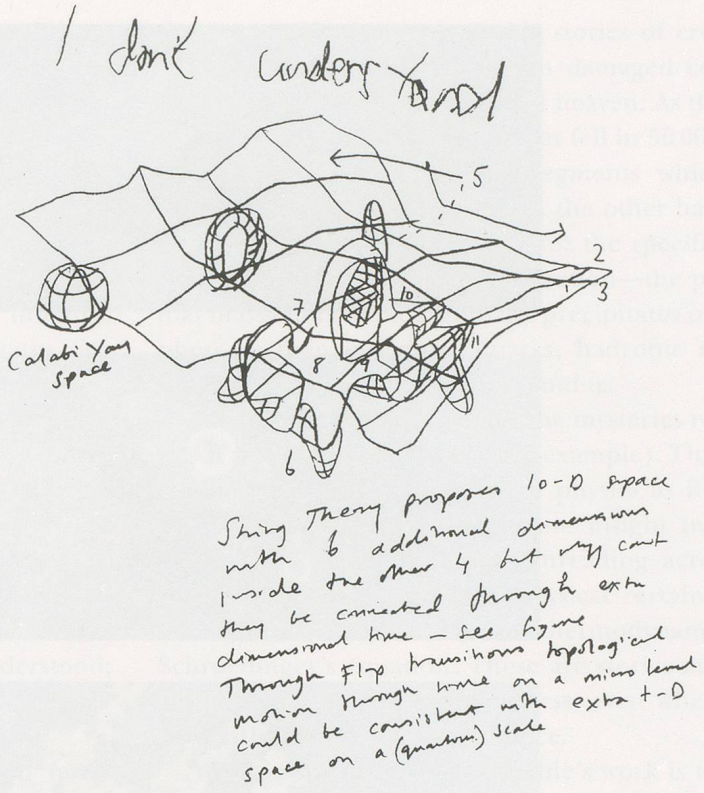
Theories and the Dead

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-

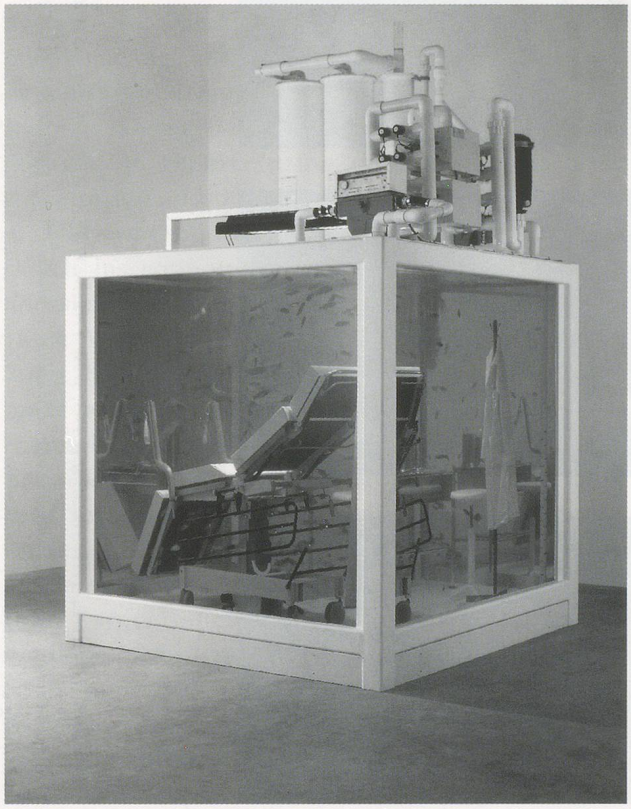
PETER GALISON is the Mallinckrodt Professor of the History of Science and of Physics at Harvard University. His previous books include *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics* (Chicago, 1997), *How Experiments End* (Chicago, 1987), and the co-edited volumes *The Architecture of Science*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



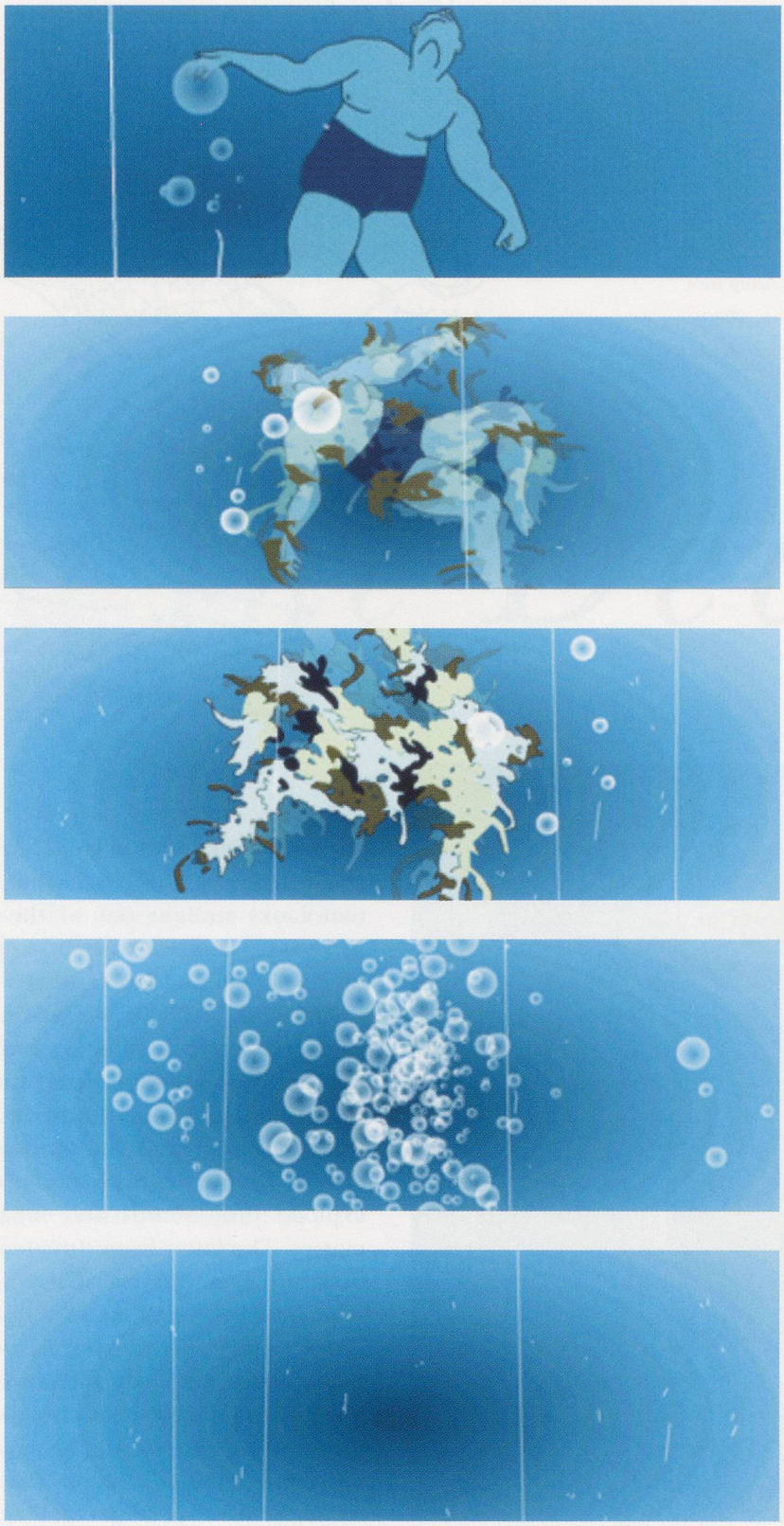
MATTHEW RITCHIE, drawing from THE FAST SET installation, 2000, ink on paper / Zeichnung aus der Installation DIE SCHNELLE MENGE, Tusche auf Papier.

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



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 Schroedinger'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 photos[1)] 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 occupying 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.

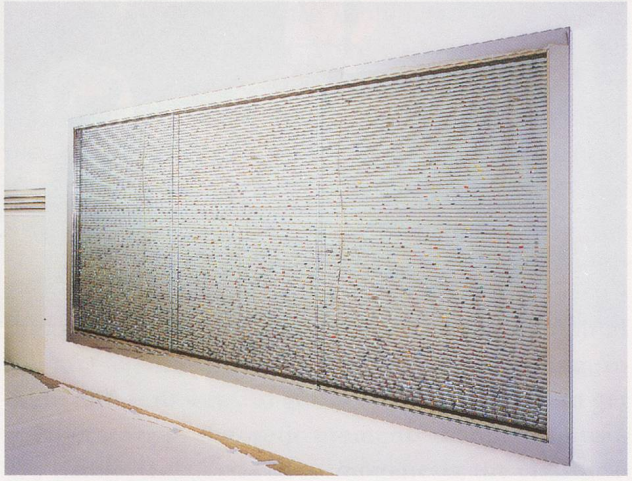
1) Harold "Doc" Edgerton invented strobe lights which allowed him to take the first clear photos of balls and their deformation in the process of bouncing. He thus made kinetic energy visible.

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)

PETER GALISON & CAROLINE JONES

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



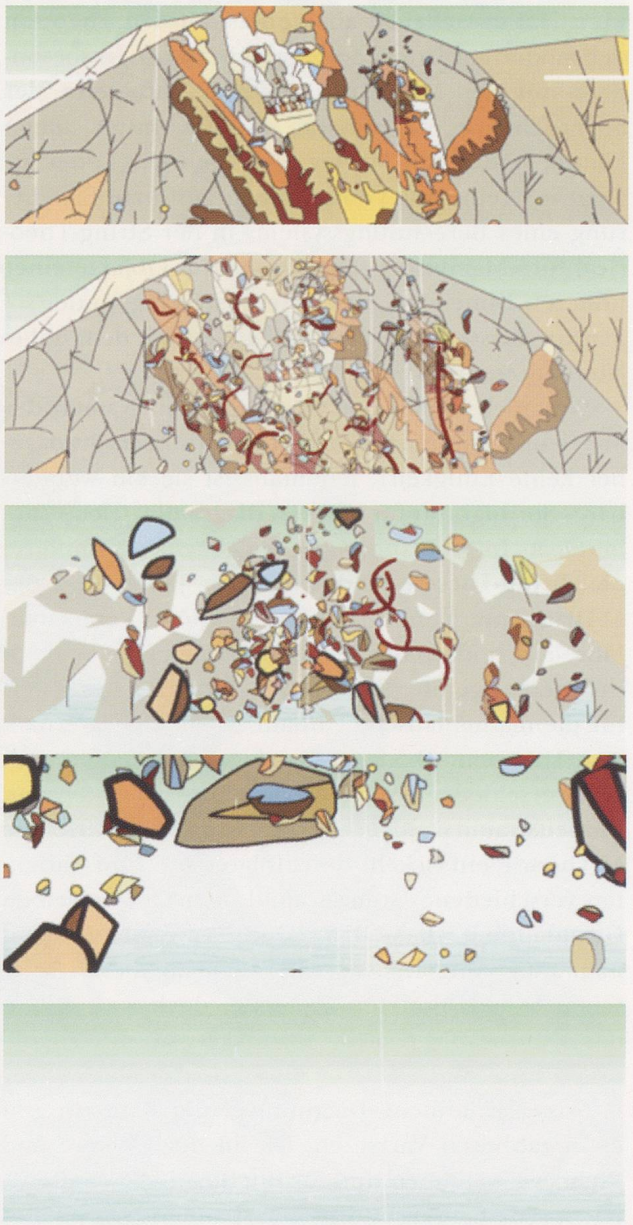
Fernsehgeräte. In der «toten» Galerie dreht sich alles ums Leben, in der lebendigen alles um den Tod. Und es gibt zahlreiche weitere Antinomien: Malerei vs. Skulptur, Theorie vs. Praxis, Physik vs. Medizin, Geist vs. Körper – in beiden Fällen aber einen Künstler, dem das angriffige Besetzen natur-

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.

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.

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».



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

der illustrativen Abstraktion. Eine grosse, unbeholfene Form, deren rot-orange facettierte Oberfläche aussieht wie der Hulk[1)] (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, Jiminy-Cricket-Köpfen[2)] 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 unbekannten 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 Einheitstraum zunichte. Dann wurde um 1995 die M-Theorie entwickelt, derzufolge diese fünf Varianten verschiedene Grenzzustände 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. Zweifellos

MATTHEW RITCHIE, PARENTS AND CHILDREN, 2000, oil and marker on canvas, 96 x 120" / ELTERN UND KINDER, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 228,6 x 304,8 cm. (PHOTO: OBEN SLOB)

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-Photos[3)] 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 geahnt 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 Rahmengebung: 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 «Pillenarbeit», 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.