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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2001)

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

**Artikel:** Matthew Ritchie = not two, not three, not even four dimensions = nicht zwei, nicht drei, nicht einmal vier Dimensionen

**Autor:** Rabinowitz, Cay Sophie / Aeberli, Irene

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-680047

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 16.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# 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 traditions, 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 interpretative 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 Leuchtbox, 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 innewohnt. 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 SLOR)

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 *Abrakadabra* 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 zugleich 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 RITCHIE, THE EDGE OF LOVE, 2000, oil and marker on canvas, 84 x 150" /*
*DER SPITZE GRAT DER LIEBE, Öl und Filzschreiber auf Leinwand, 213,4 x 381 cm.*