

A GOOD PICTURE

Hannah Rickards: *No, there was no red.*

Max Mara Art Prize for Women

Hannah Rickards: No, there was no red.

Max Mara Art Prize for Women



Whitechapel Gallery

collezione maramotti

Foreword

The Max Mara Art Prize for Women provides the opportunities of time, funding and the experience of a six-month residency in Italy for one artist of any nationality, resident in the UK, and who has not yet had a major survey exhibition. Hannah Rickards was chosen as the second winner of the Prize by a panel of four distinguished judges; gallerist, Cornelia Grassi; collector, Judith Greer; artist, Cornelia Parker; and writer and critic, Rachel Withers. We were all deeply impressed by the way in which, through content and approach, Rickards combines scientific exactitude with the poetry of human translation.

The Whitechapel Gallery exhibition premieres *No, there was no red.* (2009), a two-screen film that Rickards developed following her six-month residency. The film is based on first-hand spoken accounts of a displaced image of a city seen over Lake Michigan as the result of rare temperature inversion mirages. The subjective divergences, consistencies, echoes and counterpoints of these accounts, form the core of the piece that ultimately takes on a composed musicality.

Rickards often works with the way in which natural phenomena are experienced and translated. In *Thunder* (2005) she stretched an eight second recording of a thunderclap to seven minutes; this sound was then transcribed into a score by composer David Murphy. The score was

Prefazione

Il Max Mara Art Prize for Women offre il tempo, le sovvenzioni, il supporto economico e l'esperienza di una residenza di sei mesi in Italia per un'artista di qualsiasi nazionalità, purché risieda nel Regno Unito, e non abbia ancora avuto una mostra personale importante. Hannah Rickards, vincitrice della seconda edizione del premio, è stata scelta da una giuria composta da quattro membri; la gallerista Cornelia Grassi; la collezionista Judith Greer; l'artista Cornelia Parker e la scrittrice e critica d'arte, Rachel Withers. Siamo rimasti favorevolmente colpiti dal modo in cui, nel contenuto ed approccio, Hannah Rickards unisce ad una precisione scientifica la poesia che occorre nella traduzione umana.

La mostra alla Whitechapel Gallery presenterà per la prima volta *No, there was no red.* (2009), un filmato su due schermi che la Rickards ha sviluppato in seguito alla sua residenza di sei mesi. Il filmato consiste in descrizioni di una città che appare sul lago Michigan per un raro effetto ottico legato al fenomeno di inversione termica. Le differenze soggettive, le affinità, gli echi e contrappunti di questi racconti costituiscono il fulcro dell'opera che si svolge in una musicalità composita.

Hannah Rickards spesso nelle sue opere esplora il modo in cui i fenomeni naturali vengono percepiti e tradotti. In *Thunder* (2005) prolunga per sette minuti una

subsequently recorded and reduced back to the length of the original thunderclap.

We are delighted that the Max Mara Art Prize for Women and additional funding awarded to Rickards by the Arts Council of England have afforded the artist the opportunity to realise this major new work – a significant addition to her existing oeuvre.

This unique Prize reflects Max Mara's continuing support of new talent as well as the Whitechapel Gallery's long tradition of championing women artists including Eve Hesse, Barbara Hepworth, Nan Goldin and Isa Genzken. We are enormously grateful to Max Mara for supporting the Prize and this exhibition, and in particular to the personal commitment of Luigi Maramotti. We would also like to extend our continued thanks to Giorgio Guidotti, Diego Camparini and Marina Dacci for their collaboration and expertise. We are thrilled that following the Whitechapel Gallery's presentation Rickards' new film will be acquired by the Collezione Maramotti and will be on semi-permanent display there from 24 October 2009.

There it will join work by Margaret Salmon, winner of the inaugural Max Mara Art Prize, as well as by major contemporary artists including Kiki Smith, Alighiero e Boetti, and Rosemarie Trockel.

Hannah Rickards' residency was greatly facilitated by the generous hospitality of the Italian Ambassador, Signor Giancarlo Aragona, the American Academy in Rome

registrazione di otto secondi del rombo di un tuono, poi trasformata in una partitura sonora dal compositore David Murphy. La partitura è stata registrata e successivamente riportata alla lunghezza originale del tuono.

Siamo lieti che il Max Mara Art Prize for Women unito al sostegno finanziario dell'Arts Council England abbia permesso all'artista la realizzazione di questa nuova opera - un contributo sostanziale – alla sua produzione artistica.

Il Premio evidenza l'impegno continuo dell'azienda nella promozione e nel sostegno di nuovi talenti, oltre alla lunga tradizione della Whitechapel Gallery, nel suo supporto di artiste come Eva Hesse, Barbara Hepworth, Nan Goldin ed Isa Genzken. Siamo grati a Max Mara per il contributo di questo premio e per questa mostra, particolarmente all'impegno personale di Luigi Maramotti. Vorremmo ringraziare i nostri sinceri ringraziamenti a Giorgio Guidotti, Diego Camparini e Marina Dacci per la loro collaborazione e competenza. Siamo felici che il nuovo filmato sia presentato alla Whitechapel Gallery e successivamente sarà acquisito dalla Collezione Maramotti, dove, dal 24 ottobre 2009, sarà esposto e visibile per due anni in maniera semi-permanente.

La Collezione Maramotti include l'opera di Margaret Salmon, vincitrice della prima edizione del Max Mara Art Prize for Women, oltre ad altri grandi artisti come, Kiki Smith, Alighiero Boetti e Rosemarie Trockel.

and Director, Carmela Vircillo Franklin; and by Maria and Michelangelo Pistoletto at the Pistoletto Foundation in Biella. Thanks are also due to Ann Rafter of Stephanie Churchill PR and Will Paget, Alice Parsons and Sophie Money of Paget Baker for their work in promoting the Prize, Stephen Escritt and Dorothea Jaffé for managing the project and to Bina von Stauffenberg as curator for her critical insights into Rickards' work. Finally we would like to thank Hannah Rickards whom we are honoured to have as the second recipient of this award and whose new work we are delighted to premiere here at the Gallery.

Dorothea Jaffé **Iwona Blazwick, OBE**
Project Manager Director

La residenza offerta a Hannah Rickards è stata sostenuta dalla generosa ospitalità dell'Ambasciatore Italiano, Signor Giancarlo Aragona, dall'Accademia Americana di Roma e dalla Direttrice Carmela Vircillo Franklin; da Maria e Michelangelo Pistoletto e dalla Fondazione Pistoletto di Biella. Vorremmo inoltre ringraziare Ann Rafter di Stephanie Churchill PR e Will Paget, Alice Parsons e Sophie Money di Paget Baker per il loro impegno nella promozione del Premio, Stephen Escritt e Dorothea Jaffé per la gestione del progetto e la curatrice Bina von Stauffenberg per la sua critica intuitiva dell'opera di Rickards. Infine vorremmo ringraziare Hannah Rickards, che abbiamo avuto l'onore di avere come seconda vincitrice di questo Premio, e con grande piacere esponiamo il suo nuovo lavoro.

Dorothea Jaffé **Iwona Blazwick, OBE**
Project Manager Director



Hannah Rickards *No, there was no red.* (2009)

A conversation between Hannah Rickards and Bina von Stauffenberg, July 2009

In Hannah Rickards' work, natural phenomena or occurrences are the starting point for a much wider investigation into notions of perception of images and sounds through language. In *Birdsong* (2003) she used her own voice to recreate songs from six different birds. In *Thunder* (2005) she mimicked the sound of a recorded thunderclap in a score for six instruments which was performed by a small orchestra. In 2007 she presented a work based on the Northern Lights at **The Showroom** in London. She had recorded the statements of people who claimed to have heard sounds when they saw the Northern Lights.¹ Rickards edited them into three soundtracks that were played from different corners of the gallery where she had also installed a blue, green and red monitor evoking the actual visual phenomenon of the Aurora Borealis.²

Dialogo tra Hannah Rickards e Bina von Stauffenberg, Luglio 2009

Nell'opera di Hannah Rickards fenomeni naturali diventano punto di partenza per una profonda analisi della percezione di immagini e suoni attraverso il linguaggio. Nell'opera *Birdsong* (2003), la Rickards, registrando la propria voce, ha ricreato canti di sei diverse specie di uccelli. In *Thunder* (2005) ha registrato il suono del rombo di tuono, poi trasformato in partitura sonora per sei strumenti ed eseguita da una piccola orchestra. Nel 2007 ha esposto presso **The Showroom** a Londra un'opera sull'Aurora boreale!¹ La Rickards ha registrato i racconti di persone che riferivano di aver udito suoni mentre guardavano l'Aurora boreale, li ha tradotti successivamente in tre tracce sonore diffuse da differenti angoli della galleria, in cui aveva installato tre schermi (rosso, verde e blu), evocando in tal modo il fenomeno dell'Aurora boreale.²

I: 'Direi che il suono che fa è, quel rumore di bisbiglio, a me sembra il suono, quasi un suono di, um, oh, qual'è la parola che cerco? Um, storico, non storico, ma um, oh: una leggenda, ha un suono di leggenda, sai quando pensi ad una leggenda o qualcosa che è nel passato, è questo il suono secondo me, come questa leggenda o la leggenda di qualcuno, questo suono di bisbiglio: è una leggenda.' (2007)

2. See Pablo Lafuente: *On the Nonsense of Copying nature*: Hannah Rickards "...a legend, it, it sounds like a legend...", *The Showroom Annual*, London. 2006/07.

II: Vedi Pablo Lafuente: *On the Nonsense of Copying nature*: Hannah Rickard's "...a legend, it, it sounds like a legend...", *The Showroom Annual*, Londra. 2006/07.

The occurrence that is the starting point for her new work, *No, there was no red*. (2009), is the phenomenon of the mirage. The basis of the work is a displaced, back-projected image. The town in which the work was developed and filmed lies on the shore of a large body of water. Over this water, and under very specific atmospheric conditions, there can be observed a type of displaced image, generated by a superior mirage, in which ducts of air at particular relative densities can refract an image from beyond the visible horizon. This town became a vantage point, and stage, from which to structure an examination of a projected image, as described by those who had seen it.

Bina von Stauffenberg (BvS): The people who observed this image use language to describe what they saw. Using three chairs in a room, you show the eight protagonists in a seemingly random order. Their accounts may be heard sometimes in isolation, sometimes overlapping. This arrangement reminds me of a musical libretto on a theatre stage and is obviously carefully choreographed. How did the choreography evolve, and what are the underlying parameters?

Hannah Rickards (HR): I am not sure that choreography is the right word here. Perhaps it's more a case of the association of certain gestures with what is being said, both content and phrasing. The movements or gestures made were used

Un'altro fenomeno, osservato per la prima volta nella regione artica, sono i miraggi superiori che costituiscono il punto di partenza per la realizzazione della sua nuova opera, *No, there was no red*. (2009). Quest'opera si basa su un'immagine delocata e proiettata al contrario. L'opera è stata sviluppata e filmata in un paese ubicato sulla sponda di un grande bacino d'acqua. Sulla superficie dell'acqua, e per effetto di un particolare fenomeno naturale, si può osservare un'immagine, delocata a causa di un miraggio superiore in cui condotti d'aria a una particolare densità relativa, possono rifrangere un'immagine al di là dell'orizzonte visibile. Questo paese è servito come punto d'osservazione, o come palcoscenico da cui ha preso avvio l'analisi di un'immagine proiettata, così come descritta da coloro che sono stati testimoni di questo fenomeno.

Bina von Stauffenberg (BvS): Le persone che hanno osservato quest'immagine utilizzano il linguaggio per descrivere ciò che hanno visto. Usando le tre sedie nella stanza, mostri gli otto protagonisti in ordine casuale. I loro racconti a volte possono essere ascoltati in isolamento, a volte in sovrapposizione. Questa soluzione formale mi ricorda un libretto musicale su di un palcoscenico coreografato ovviamente con molta cura. Com'è stata sviluppata la coreografia, e quali sono i parametri sottesi?

Hannah Rickards (HR): Non sono sicura che in questo caso coreografia sia la parola giusta. Forse è più un'associazione

multifariously: to accentuate, to illustrate, to make resonant a particular phrase or notion, to draw or to frame an idea of an image. At times, those movements are quite explicit - the people make shapes with their hands, or draw what they see as having been a skyline; or they count out points of light - one, two, three over here, a couple over here, and so on. At times they are not.

What interests me is how one goes about describing an image that is, to a degree, the right or 'accurate' image but in the wrong place. It is not fixed, and so you cannot locate it as you could something you look at every day. You have a temporary relationship with it; you cannot go back and check what you saw. It is a contingent image.

BvS: You have mentioned the influence of Glenn Gould on your work. The celebrated pianist spent a lot of time investigating the possibility of using human voices like instruments, most notably in the radio programmes that formed his *Solitude Trilogy*, and in particular *The Idea of North*. How did his ideas influence you?

HR: Of particular importance to me is *The Idea of North* (1967), the first of three radio documentaries made for CBC, which became the *Solitude Trilogy*. Gould describes the trilogy as contrapuntal radio. Here you have relationships between several voices, between what they say and how they say it, and how they meet and

di certi gesti con ciò che è stato raccontato, sia nel contenuto che nella formulazione. I movimenti e i gesti sono stati utilizzati in svariati modi: per accettare, per illustrare, per fare risaltare una frase o un'idea particolare, per disegnare o formulare un'idea di un'immagine. A volte, questi movimenti sono esplicativi - le persone creano forme con le loro mani o disegnano quello che hanno visto come se fosse un profilo o contano punti di luce-uno, due, tre di qua, due di là, e così via. Altre volte non è così.

Quello che m'interessa è la maniera in cui si descrive un'immagine, che da un certo punto di vista è l'immagine 'giusta', ma in un posto sbagliato. Non è fissa, e quindi non si può collocare, come si potrebbe fare invece per qualcosa che si vede tutti i giorni. Si crea un rapporto provvisorio; non si può ritornare a controllare ciò che si è visto. È un'immagine contingente.

BvS: Hai accennato all'influenza di Glenn Gould sul tuo lavoro. Questo famoso pianista ha trascorso tanto tempo ad esplorare la possibilità di usare le voci umane come strumenti musicali, specialmente nella trasmissione radiofonica che ha formato la sua *Solitude Trilogy*, e particolarmente *The Idea of North*. Come ti hanno influenzato le sue idee?

HR: *The Idea of North* (1967), il primo di tre documentari radiofonici creati per CBC, che poi diventò *Solitude Trilogy*, è stato di particolare importanza per me.

then diverge at certain points in describing a particular thing. The speaking voices are used as a polyphonic musical texture. This is structured almost like a fugue³ with voices interwoven, and several semi-autonomous melodies occurring at the same time. None is the decisive or definitive central melody; they all have a strand part in describing a whole, or in maintaining a certain density of description. With *No, there was no red.*, I wanted to look at the relationship of the different elements operating as 'voices' within this kind of structure: speech, gestures, the shapes described, the room and the arrangement of chairs in it, and also the view beyond it. I view all these as linear elements in its construction.

BvS: Your previous work had a strong link to 70s conceptual art, to artists like Douglas Huebler, Robert Barry or Lawrence Weiner. *No, there was no red.* appears to be a departure from this in

Gould descrive la trilogia come radio contrappuntale. Vi si provano relazioni tra diverse voci, tra ciò che dicono e come lo dicono, e il modo in cui si avvicinano e poi divergono in certi punti mentre descrivono una particolare cosa. Le voci sono usate come un struttura musicale polifonica. Questa è costruita quasi come una fuga³, con voci che si intrecciano e con parecchie melodie semi-autonome presentate allo stesso tempo. Nessuna è la melodia centrale in maniera definitiva; ognuna di queste costituisce una parte nella descrizione del tutto. Con *No, there was no red.*, ho voluto esaminare il rapporto fra i diversi elementi che costituiscono le "voci" in questo tipo di struttura: la parola, i gesti, le forme descritte, la stanza e l'allestimento delle sedie, e anche la visuale al di là della stanza. Io considero tutti questi come elementi lineari nella sua costruzione.

3. "The idea to which fugue is most conspicuously the servant is a concept of unceasing motion. [...] And it is the alliance of this concept of unceasing motion with our previous notion of consistent density that really determines the shape of fugue. For within this forward movement and this consistent density, each phrase, each musical sentence, will inaugurate its own special problem, its own unique cause for anxiety. Each of these will be open to a series of more or less expedient solutions, and each will relate in some cohesive way to the fundamental motivic propositions of the piece. The events involved in these solutions will, of necessity, demonstrate a certain kind of developmental procedure." Article accompanying a plastic disc bound into the April 1964 issue of *HiFi/Stereo Review*, containing the first issue of Gould's *So You Want to Write a Fugue?*, a seven-minute composition recorded by the Juilliard String Quartet and four vocalists, under the direction of Vladimir Golschmann. p. 239, *The Glenn Gould Reader*, ed. Tim Page, Faber & Faber, London, 1987

III. "L'idea più visibile di fuga è quella di movimento incessante.[...] Ed è l'unione di questo concetto di movimento incessante con l'idea precedente di densità costante che realmente determina la forma della fuga. Con questo movimento in avanti oltre alla densità costante, ogni fase musicale, mostrerà i propri problemi, le proprie cause di preoccupazione. Ciascuna di queste sarà aperta ad una serie più o meno immediata di soluzioni e ognuna sarà in relazione più o meno coesa alle fondamentali proposizioni della partitura. Gli eventi che si sono trasformati in queste soluzioni mostrano inevitabilmente un certo tipo di sviluppo processuale.." Articolo in allegato al disco di plastica, inserito nel numero aprile 1964 di *HiFi Stereo Review* contenente la prima uscita di "Gould's So you want to Write a Fugue?", una partitura di sette minuti registrata da Juilliard String Quartet e quattro vocalists, sotto la direzione di Vladimir Gulschmann. P239, *The Glenn Gould Reader*, ed. Tim Page, Faber & Faber, Londra, 1987.





that the text element is missing. Could you talk about this seemingly new direction?

HR: That depends on how and where you draw a frame around that mode of practice, and whether you define that form of conceptual art as strictly necessitating a textual presence. I would not frame the relationship between text and conceptual art in those terms. When it comes to the question of text, while ...*a legend: it, it sounds like a legend...*, may have had a strong text element, those texts were transcriptions of the spoken word, and in this work the spoken word is obviously an integral part, so the line back, or step forward, whatever you wish to call it, from that work to this is quite direct.

BvS: Is the idea of performance, gesture or the body of interest to you?

HR: How the people spoke about the image was strongly linked to the use of their hands and arms when describing their relation to that image. At certain points, as I have mentioned, that could be quite explicit, like drawing the outline of a building with their finger, but at others less so. When they talk about a wave, for example, the gesture does not describe the particularities of the movement of that wave, but is more a wave symbol. What also became important to the work was the mirroring and interplay of gestures which occurred as a group addressed a certain aspect of the image they had observed.

BvS: Il tuo lavoro precedente ha un forte legame con l'arte concettuale degli anni '70, con il lavoro di artisti come Douglas Huebler, Robert Barry o Lawrence Weiner. No, there was no red. sembra rappresentare un allontanamento da questo, nell'assenza di elementi testuali. Potresti parlare di questa apparente nuova direzione?

HR: Questo dipende molto da come e dove si definiscono i confini dell'arte concettuale e se si ritiene che abbia strettamente bisogno della presenza di un testo. Io non definirei il rapporto fra testo e arte concettuale in questi termini. Quando si tratta della questione di un testo, mentre ...*a legend: it, it sounds like a legend...*, può avere avuto un forte elemento testuale - quei testi erano una trascrizione del linguaggio parlato - in *No, there was no red.* il linguaggio parlato è ovviamente una parte integrante, così che il legame tra i due lavori è piuttosto diretto.

BvS: Ti interessa l'idea di 'performance' del movimento del corpo?

HR: Il modo in cui le persone parlano dell'immagine è strettamente legata all'uso delle loro mani e delle loro braccia quando descrivono il loro rapporto con l'immagine. In certi casi, come ho già accennato, questi gesti diventano molto esplicativi, come se disegnassero i profili di un edificio con le dita, ma in certi altri casi sono molto meno esplicativi. Quando parlano di un'onda per esempio, il gesto non descrive la particolarità del movimento dell'onda, ma

To return to your last two questions, if you want a concrete example of how a particular strand of this work developed, Bruce Nauman's *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*⁴ was important to me in how I began to think about the room in which the work was filmed and the structure within that room, in the sense of dealing with a structure within a space, of an activity describing a shape.

BvS: The room in which the interviews and resulting conversations take place has a window through which a number of buildings can be seen. Everything that is described could almost be interpreted as being in the room; and you seem to have reduced the account of something incomprehensible and fantastical into an attempt to describe just an image. The verbal representation of an image turns into a more general investigation of perception and almost a denial of the opportunities of the sublime – how important is the process of reduction?

HR: It could be that at times what is being said by the protagonists on screen is a description of the room in which they are sitting, or the view through the windows behind them, but at other times they appear to be talking about looking at a back-projected image in the dark. What they describe shifts or becomes unclear.

⁴. Bruce Nauman, 'Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square' (1968).

più semplicemente il simbolo dell'onda. Quello che è diventato importante in questo lavoro è stata la riflessione e l'interazione di gesti di un gruppo che descrive certi aspetti di un'immagine osservata.

Per ritornare alle tue due ultime domande, ecco un esempio concreto di come una linea particolare di lavoro viene sviluppata. *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*^{IV} di Bruce Nauman è stato importante per me, perché mi permise di cominciare a pensare alla stanza dove il lavoro è stato filmato e alla struttura all'interno della stanza con l'idea di sviluppare i rapporti delle strutture dentro lo spazio, e di un'attività che descrive una forma.

BvS: Nella stanza dove avvengono le interviste e le conseguenti conversazioni c'è una finestra attraverso la quale si possono vedere diversi edifici. Tutto ciò che viene detto durante le conversazioni può essere interpretato come una presenza nella stanza e sembra che tu abbia ridotto la descrizione di qualcosa di incomprendibile e fantastico nel tentativo di descrivere solamente un'immagine. La rappresentazione verbale di un'immagine visuale diventa un'indagine più generale sulla percezione e quasi una negazione dell'opportunità del sublime. Quanto è importante questo processo di riduzione?

^{IV}. Bruce Nauman, 'Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square.'(1968)



At times, in describing one thing, they could be said to be concurrently describing another. It is important to me that the work should not be allowed to settle, that it does not resolve itself.

Turning to the denial of the opportunities of the sublime, sublimity is always in some sense a process of reduction as it addresses an attempt to quantify or qualify the unquantifiable or unqualifiable. The reduction is a part of the sublime without which it would not exist as an experience: the comprehending of the incomprehensible. In this sense, reduction is not a denial but a vital element of our engagement with an image.

BvS: One goes through a process of reduction to get to some essence, and this seems to be characteristic of the way you work. Maybe you could talk about what you are trying to achieve with this process? What for you is the result of all the filtering and reducing? Is it the deconstruction of an image?

HR: I often try to find a diagrammatic clarity by removing as much as possible to find a structure, or number of structures, which have a relationship to each other. In my installation at **The Showroom**,⁵ the similarities between how the aurora borealis is made visible and the internal workings of a CRT monitor became parallel structures determining the installed form of the work.

5. See 1

HR: Sembra che a volte quello che è detto dai protagonisti sullo schermo sia la descrizione della stanza dove sono seduti, o della visuale attraverso le finestre dietro a loro, ma in altri momenti sembra che conversino come se stessero parlando della visione di un' immagine proiettata al contrario nel buio. Quello che descrivono diventa sfumato e confuso. A volte, quando descrivono una cosa, potrebbero allo stesso modo descriverne un'altra. È importante per me che a questo lavoro non sia permesso di trovare una soluzione definitiva.

Ritornando alla "negazione dell'opportunità del sublime", il sublime è in un certo senso sempre un processo di riduzione perché è un tentativo di quantificare e qualificare quello che è inquantificabile e inqualificabile. La riduzione è una parte del sublime senza la quale non esisterebbe come esperienza: la comprensione dell'incomprensibile. In questo senso, riduzione non è negazione, ma elemento vitale del nostro rapporto con l'immagine.

BvS: Attraverso un processo di riduzione si arriva all' essenza, questo sembra caratteristico del modo in cui lavori. Potresti parlare di quello che cerchi di raggiungere con questo processo? Cos'è per te il risultato di tutto questo filtrare e ridurre? È per caso la decostruzione di un'immagine?

HR: Spesso cerco di trovare una chiarezza schematica togliendo il più possibile per

BvS: Could you talk about the title?

HR: This phrase, spoken by one of the protagonists when asked whether he could see brake-lights, contains certain problems about how you take apart an image: the notion that you could see something recognisable, but with one of its elements absent. Just that one small thing negates it; suddenly the red is not there. You are seeing something you recognise but there is no red, and so how do you therefore relate to the image that you are seeing with one small element changed or removed, or that you can't see?

BvS: A lot of the statements in the piece are in the negative. Incapable of describing what they had actually seen, people gave a description by saying what it was not like. Did this happen naturally?

HR: Yes, it did. This difficulty in locating something descriptively is important when trying to keep the work from settling.

BvS: The installed screens are in part structured so that the viewer stands looking at a horizon, like Caspar David Friedrich's *Monk by the Sea*. (1808–1810) What link does this have to your work?

HR: I was thinking a lot about this image when I started on this work, and I have been doing so again recently. *Monk by*

arrivare alla struttura o a un certo numero di strutture che hanno un rapporto fra di loro. Nell'installazione presso **The Showroom**,^v le similitudini fra il modo in cui l'Aurora boreale è resa visibile e il funzionamento interno di uno schermo CRT diventano strutture parallele che determinano la forma del lavoro installato.

BvS: Potresti parlare del titolo?

HR: Questa frase, detta da uno dei protagonisti, quando gli viene chiesto se può vedere le luci di stop, contiene il tema del come suddividere un'immagine: il concetto che tu puoi vedere qualcosa di riconoscibile, ma con un elemento mancante. Come se una piccola cosa negasse il concetto. All'improvviso il rosso non è più lì. Vedi qualcosa di riconoscibile, ma non c'è rosso e per questo come fai a riferirti ad un'immagine che stai vedendo con un piccolo elemento cambiato o rimosso o semplicemente invisibile?

BvS: Nel lavoro molte testimonianze sono espresse in negativo. Incapaci di descrivere cosa hanno effettivamente visto, le persone hanno fornito una descrizione di ciò che non era. È accaduto naturalmente?

HR: Sì, è stato naturale. Questa difficoltà nel collocare qualcosa di descrittivo è importante quando cerchi di evitare che il lavoro diventi stagnante.

V: Vedi nota I.

the Sea is emblematically the reduction of a landscape, it's an astonishing thing to see it simplified into three lines and a single figure. The pictorial space becomes difficult to relate to the viewer's space. It is an example of a sort of unflinching looking: Heinrich von Kleist wrote of the painting that 'the viewer feels as though his eyelids have been cut off'^{vi}. And with the single figure, a Rückenfigur, with his back to the viewer, the viewer is in some way implicated in that figure's looking, which in turn activates their looking in a slightly different way. It was important therefore, in the installed structure of *No, there was no red.*, that it retained a notion of standing and looking at a horizontal line. And, furthermore, the voices in the work are recounting an experience of looking at a horizon.

BvS: Why are you interested in natural phenomena? Are you interested in the idea of the landscape?

HR: What has interested me about the phenomena which have been starting points for much of my work is their partial presence. In the case of ...*a legend: it, it sounds like a legend...* it was a sound that was perceptible only to very few people, but not recordable. It only existed in its description, and then only in part. This

^{vi} 6. 'Feelings Before Friedrich's Seascape' by Heinrich von Kleist, Berliner Abendblatter, 13 October 1810 reprinted in 'Anxiety and Abstraction: Kleist and Brentano on Caspar David Friedrich', Philip B. Miller, *Art Journal*, Vol. 33, No. 3, (Spring, 1974), pp. 205-210.

BvS: Gli schermi installati sono strutture che servono in parte a far sì che l'osservatore guardi all'orizzonte stando in piedi, come *Monk by the Sea* (1808–1810) di Caspar David Friedrich. Che rapporto esiste tra questo lavoro e il tuo?

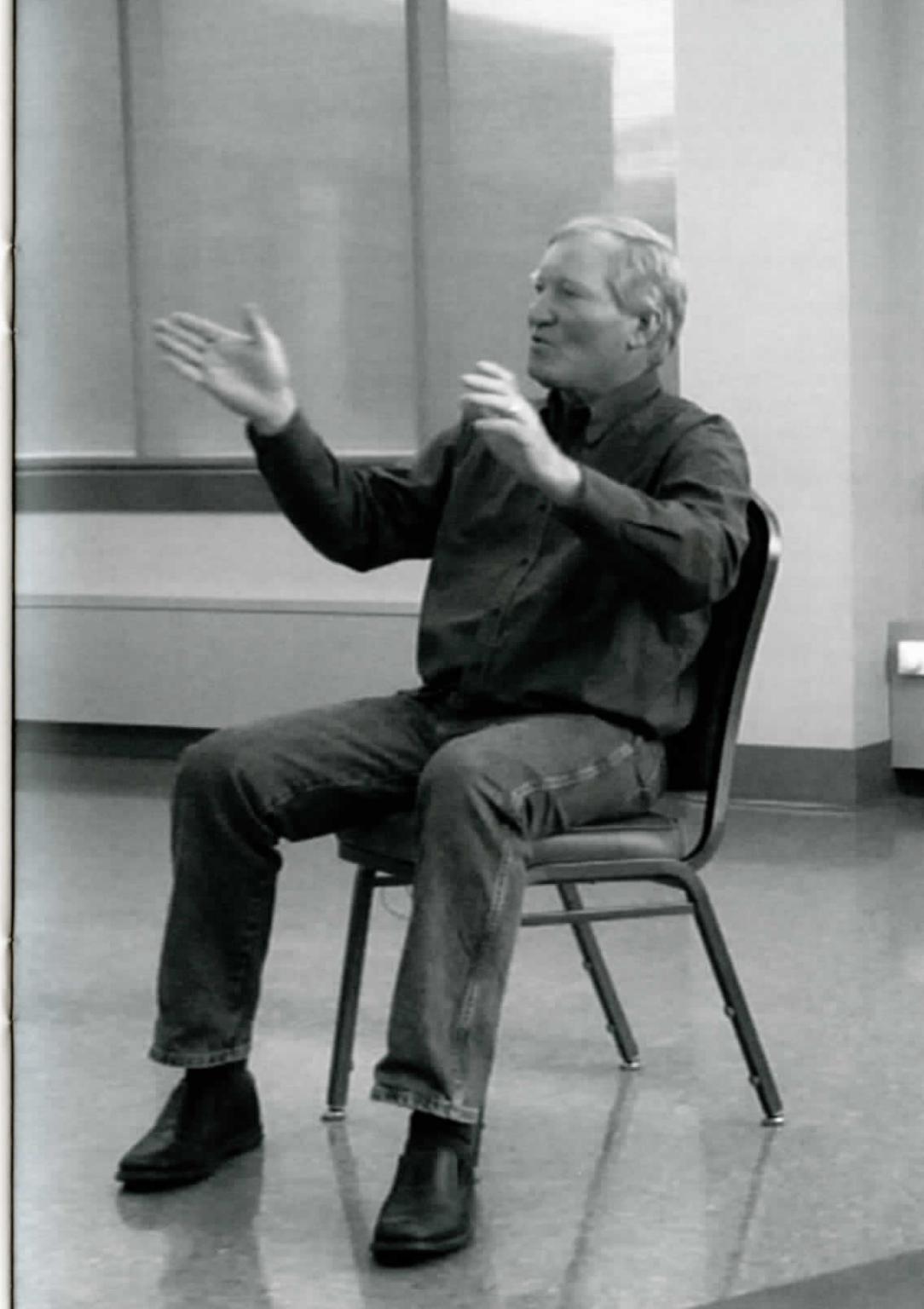
HR: Ho pensato molto a quest'immagine quando ho cominciato questo lavoro e ho ripreso a pensarci recentemente. *Monk by the Sea* è un caso emblematico di riduzione di un paesaggio, è sorprendente vederlo semplificato in tre linee ed una singola figura. Lo spazio pittorico diventa difficile da relazionare con lo spazio dell'osservatore. È un esempio di un modo di guardare senza trasalire. Heinrich von Kleist riguardo a questo dipinto ha scritto: "l'osservatore ha la sensazione di avere perso le palpebre".^{vi} Questa singola figura, questa Rückenfigur, voltando la schiena all'osservatore, lo costringe in qualche modo a guardare il panorama del dipinto in modo diverso. È stato importante perciò, nella costruzione della struttura di *No, there was no red.*, prevedere l'idea di stare in piedi, guardando una linea orizzontale. Inoltre, le voci nel lavoro raccontano l'esperienza di osservare l'orizzonte.

BvS: Perche ti interessi a fenomeni naturali? Ti interessa l'idea del paesaggio?

^{vi} VI. 'Feelings Before Friedrich's Seascape' di Heinrich von Kleist, Berliner Abendblatter, 13 ottobre 1810, ristampato in Anxiety and Abstraction: Kleist and Brentano on Caspar David Friedrich,' Philip B. Miller, *Art Journal*, Vol.33, No.3 (Spring, 1974), pp. 205-210.

type of presence is a central concern for me in *No, there was no red.*; the protagonists address a displaced image, not an optical illusion but an image which has been displaced both vertically and laterally. If you are seeing car lights, if you are seeing street lights, you are not seeing a fabrication of them; you are seeing the actual car lights, you are seeing the actual street lights, but you are seeing them in the wrong place. There is a relationship between the thing being there and not being there simultaneously. There is an oscillating relationship between these two points, or it is simply two things at the same time: somehow there is this contingency to the image, it is there and not there at the same time.

HR: Ciò che mi ha interessato riguardo ai fenomeni che sono stati il punto di partenza di tanti miei lavori, è la loro presenza parziale. Nel caso di ...*a legend: it, it sounds like a legend...* è stato un suono che era percepibile solo da poche persone e per di più non registrabile. Esisteva solo nella sua descrizione e, anche in questa, solo in parte. Questo tipo di presenza è la preoccupazione principale in *No, there was no red.*; i protagonisti parlano di un'immagine spostata, non di un'illusione ottica, ma di un'immagine che è stata dislocata verticalmente e lateralmente. Se tu vedi le luci delle macchine, se tu vedi le luci delle strade, vedi le reali luci delle macchine e le reali luci delle strade e non la loro formazione, ma le vedi in un posto sbagliato. Esiste un rapporto fra cose che sono e non sono lì, simultaneamente. Esiste un rapporto oscillante fra questi due punti o semplicemente sono due cose allo stesso tempo: in qualche modo c'è questa contingenza nell'immagine, è là e non è là, allo stesso tempo.



Biography

Born London, 1979

Education

1999-2002

BA(Hons) Fine Art, Central Saint Martins
College of Art and Design, London

Solo Exhibitions

September 2009

No, there was no red., Max Mara Art
Prize for Women 2007–2009 Whitechapel
Gallery, London

Jan/Feb 2008 SOLO SOLO, Pawnshop
Gallery, Los Angeles

May/June 2007 The sound I think it
makes is, is that whispering sound, to me
it sounds, it almost sounds, um, uh, what's
the word I'm thinking? Um, like historic,
not historic, but, um, oh: a legend, it, it
sounds like a legend, you know, when you
think of a legend or something way back
in the past you get that, that, it sounds like
that to me, like this legend or somebody's,
this whispering sound: it's a legend., The
Showroom, London

Aug/Sept 2005 Thunder, commissioned
by Media Art Bath, Central United
Reformed Church, Bath

Selected Group Exhibitions

June/Aug 2009 *Le chant de la carpe*,
Parc Saint Leger, Pougues-les-Eaux,
France

April/Sept 2009 *The Quick and the Dead*,
Walker Art Center, Minneapolis

February 2009 *from the corner of
the eye : extra-infra-ordinary*, galerie
schleicher+lange, Paris

May/Oct 2008 *Nought to Sixty*, ICA,
London

July/Sept 2007 *The Moment You Realise
You Are Lost*, Johann Koenig, Berlin

April 2007 *Köln Show 2 'what will be told
of today tomorrow'*, European Kunsthalle,
Cologne, Germany

Oct-Nov 2006 *The Elementary Particles
(Paperback Edition)*, Standard, Oslo,
Norway

May/Aug 2006 *Don Quijote*, Witte de With
Center for Contemporary Art, Rotterdam,
the Netherlands

March 2006 *Live Art at the South London
Gallery – Hannah Rickards: Thunder / Phil
Coy: Test Signal*, South London Gallery,
London

June/August 2004 *Secret Garden:
Beating About the Bush*, South London
Gallery, London

July/Oct 2003 *Bloomberg New
Contemporaries 2003*, Cornerhouse,
Manchester and 14 Wharf Road, London

Thank you

The Whitechapel Gallery thanks its
supporters, whose generosity
enables the Gallery to realise its
programmes.

Exhibition supporters

MaxMara



Supported by
**ARTS COUNCIL
ENGLAND**

Whitechapel Patrons

Charlotte & Alan Artus /
Nasser Azam / John Ballington /
Anthony & Gisela Bloom /
Sadie Coles HQ / Swantje Conrad /
Alastair Cookson & Vita Zaman /
Carolyn Dailey / William de
Quetteville / Stephanie Dudzinski /
Louis & Sarah Elson / Milovan
Farronato / Nicoletta Fiorucci /
Alan & Joanna Gemes / David &
Susan Gilbert / Gavin Graham /
Louise Hallett / Sara Harrison /
Cliff Irton – Willott Kingston Smith /
Matt & Kate Jones / Muriel
Lambert / Hughes and
Emmanuelle Lepic / Victor & Anne
Lewis / Ramona Lieberoff / Sir
Stuart & Lady Lipton / Nonna
Materkova / Keir McGuinness /
Warren & Victoria Miro / Mary
Moore / Dominic Morris & Sarah
Kagan / Mummary + Schnelle /
Paul & Alison Myndes / Ophiuchus
SA / Maureen Paley / Dominic
Paffreyman / Keta Patel / Pascale
Revert & Peter Wheeler / Tim Rich /
Judith Ritchie / Hugo Rittson-
Thomas / Alex Sainsbury & Elinor
Janisz / Kaveh & Cora Sheibani /
Peter & Flora Soros / Bina &
Philippe von Stauffenberg / Hugh
& Catherine Stevenson / Cynthia
Taylor / Christoph & Marion Trestler /
Emily Tsingou & Henry Bond /
Helen van der Mey-Tcheng /
Kevin Walters / Iwan & Manuela
Wirth / Withers LLP / Richard Wolff /
Anita & Poju Zabludowicz

and those that wish to remain
anonymous.

Chairman of the Trustees

Robert Taylor

Trustees

Duncan Ackery
Ed Eisler
Ann Gallagher
Runa Islam
Cllr Denise Jones
Michael Keith
Keir McGuinness
Farshid Moussavi
John Newbiggin
Dominic Palfreyman
Atul Patel
Catherine Petigas
Alice Rawsthorn
Andrea Rose OBE
Sukhdev Sandhu
Nitin Sawhney
Alasdair Willis
Nicola Sim
Maija Siren
Sarah Smillie
Marijke Steedman
Candy Stobbs
Andrea Tarsia
Ros Taylor
Hannah Vaughan
Sarah Walsh
Tom Wilcox
Nayla Yikoumaki

Director
Iwona Blazwick OBE

Whitechapel Staff
Chris Aldgate
Sarah Barrett
Amelia Berridge
Achim Borchardt-Hume
Jussi Brightmore
Beth Chaplin
Tom Clarke
Emily Daw
Michael De Guzman
Jo Dunnnett
Stephen Escritt
Sue Evans
Elizabeth Flanagan
Michele Fletcher
Annette Graham
James Greene
Gary Haines
Katherine Hart
Kathryn Havelock
Clare Hawkins
Quy Hoang
Caro Howell
Dorothea Jaffé
Richard Johnson
Chris Larner
Jon-Ross Le Haye
Patrick Learns
Selina Levinson
Rachel Maplebeck
Zoe McLeod
Jo Melvin
Patrick Millner
Cassandra Needham
Maggie Nightingale
Kirsty Ogg
Rebecca Page
Dominic Peach
Faheza Peerboccus
Chris Potts
Cookie Rameder
Sherine Robin
Shamita Sharmacharja

Colophon

Special limited edition publication
of 1500 copies produced on the
occasion of the exhibition:

Hannah Rickards: *No, there was no red.* (2009) Max Mara Art Prize
for Women 2007 – 2009
Whitechapel Gallery, London
5–23 September 2009

Curated by:
Bina von Stauffenberg

Organised by:
Chris Aldgate with Patrick Learns

Hannah Rickards: *No, there was no red.* (2009) Max Mara Art Prize
for Women 2007–2009
Collezione Maramotti, Reggio
Emilia, Italy

Opening preview 24 October 2009
On display from 25 October 2009
for two years

Organized by:
Collezione Maramotti in
collaboration with Promusic

Edited by:
Andrea Tarsia, Candy Stobbs and
Cornelia Grassi.

Catalogue designed by:
Jon-Ross Le Haye

Max Mara Art Prize for Women
managed by Dorothea Jaffé

Max Mara Art Prize for Women
2007–2009 Jury:

Cornelia Grassi
Judith Greer
Cornelia Parker
Rachel Withers

Supported by:

MaxMara

With additional support for
No, there was no red. from:



Supported by
**ARTS COUNCIL
ENGLAND**

Published by:

The logo for Whitechapel Gallery, consisting of three horizontal bars of increasing height followed by the text "Whitechapel Gallery".

First published September 2009
© The authors, the artist, the
photographers, Whitechapel
Gallery Ventures Limited

Whitechapel Gallery is the imprint
of Whitechapel Gallery Ventures
Limited

All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced,
stored in a retrieval system or
transmitted in any form or by any
means, electronic, mechanical,
photocopying, or otherwise,
without the written permission of
the publisher

ISBN 978-0-85488-175-8

A catalogue record for this book is
available from the British Library

Whitechapel Gallery
Ventures Limited
77–82 Whitechapel High Street
London E1 7QX
whitechapelgallery.org

To order (UK and Europe) call
+44 (0)207 522 7888 or email
MailOrder@whitechapelgallery.org

Hannah Rickards acknowledges
with gratitude: Bob Beaton,
Cornell Beukema, Linda Brown,
Joyce Cawthon, Steve Croft,
Carl De Kleine, Linsey Joseph,
Marcus Joseph, Betsy Kleist,
Tim Kurtz, Bill Martinus,
Bob Pushaw, Sue Smolenski
and all other contributors, as well
as Sandy Katt at Grand Haven
Community Centre and The City
of Grand Haven

Hannah Rickards would also like
to thank Tom Dingle,
Cornelia Grassi, Melissa Gronlund,
Pablo Lafuente, Gil Leung,
Michel Moneger, Anna Nesbit,
Christine Rickards-Rostworowska,
Boguslaw Rostworowski,
Sally Shaw, Lucy Steeds,
Anne Tallentire and Amy Walker

No, there was no red. (2009)
production credits:

Producer: Tom Dingle
Camera: Phillip Palacios
Sound: Matt Burnell
Online editor: Domenico Favata
Dubbing mix: Doug Haywood

Printed by SV.TWO, London
on Amadeus Silk 130g/m²

