

# Aus der Höhle des Löwen in den Bauch der Bestie: Sarah Morris, 1995–2022

# From the Lion's Den to the Belly of the Beast: Sarah Morris, 1995–2022

Bettina Funcke

Der Ausstellungstitel *All Systems Fail* trifft uns wie ein Schlag in die Magengrube. Der Niedergang des gesellschaftlichen und ökologischen Lebens hat begonnen. Sarah Morris hat ein sich ständig weiterentwickelndes Porträt eines Vierteljahrhunderts geschaffen, in dem der Spätkapitalismus in eine zunehmend gleich getaktete globale Sphäre eintritt. Einer der Gründe, warum Morris immer wieder etwas betritt, was sie als den »Bauch der Bestie« bezeichnet hat, liegt darin, dass sie dies als eine Form von Institutionskritik ansieht. Was könnte sie damit meinen? Was könnte es bedeuten, mit Glamour Institutionskritik zu üben? Warum hat sich das Porträt, an dem sie seit langem arbeitet, in den zurückliegenden Jahren, den schweren Jahren, nicht zu einer Fratze entwickelt? War sie imstande, sich immer wieder neu auszurichten, während sich alles verändert und alle Systeme versagen?

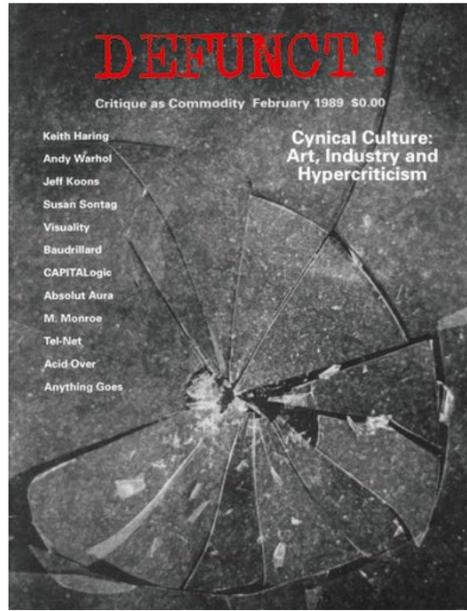
Morris hat sich immer direkt in die Höhle des Löwen begeben. Sie will sich in unheilvolle Finsternis, Einfluss, Schönheit und Geheimnisse verstricken. Báyo Akómoláfé zufolge ist das Verstricktsein eine existenzielle Notwendigkeit: »[...] es bedeutet zu erkennen, dass wir nicht vollkommen, distanziert oder abgegrenzt sind [...] um Geschichten zu erzählen über das, was passiert, müssen wir an unsere Grenzen gehen, müssen wir uns an die Ränder in der Mitte bewegen.«<sup>1</sup> Die fünfzehn Filme, die Morris bislang gemacht hat, kartieren den Verlauf unserer Kapitalströme, sie präsentieren die Machtstrukturen unserer Zeit furchtlos als strahlende Protagonisten, und alle sind in einem psychologisch aufgeladenen Rhythmus geschnitten. Sie zieht uns hinein in das Innenleben mächtiger Institutionen und Konzerne und organisiert unsere Aufmerksamkeit durch Architektur, Spektakel, Mode und Design, oft an Schauplätzen der Gegenwart, die von renommierten Architekt\*innen entworfen wurden – Museen, Stadien, Brücken, Straßenzüge –; aber sie führt uns auch zu Produktionsstätten, die von Fabriken, Häfen und Raffinerien bis hin zur Poststelle des Weißen Hauses reichen. Farben, Muster und Orte verleihen den Filmen ihre visuelle Struktur und verbinden sie formal mit Morris' Gemälden.

Der Stoff dieser Filme sind die zurückliegenden 25 Jahre, die turbulent und ereignisreich waren. Ende der 1990er-Jahre gehen Amazon und Google online, und der iMac kommt auf den Markt. Das neue Jahrhundert beginnt mit der Neuauszählung von Stimmen in Florida bei den Präsidentschaftswahlen und dem 11. September. Die 2000er-Jahre reichen von der inzwischen

We are immediately thrashed by the exhibition's title, *All Systems Fail*. Social and ecological life has begun to fall apart. Sarah Morris has created an evolving portrait of a quarter century of late capitalism as it enters an ever more synchronized global sphere. One reason Morris repeatedly enters what she has called "the belly of the beast" is that she sees this as a form of Institutional Critique. What could she mean by that? What might it mean to make an Institutional Critique with glamour? Why has the portrait she has long been crafting not developed a grimace over the last years, the hard years? Has she been able to pivot as all systems fail?

Morris has always headed directly into the lion's den of the contemporary moment. She wishes to entangle herself in ominous darkness, in influence, beauty, and mystery. According to Báyo Akómoláfé, entanglement is an existential necessity: "... it is to see that we are not complete, removed, or bounded ... in order to tell the stories of what is happening, we must come to the ends of ourselves, we must gravitate towards the edges in the middle."<sup>1</sup> The fifteen films that Morris has made to date trace the current of our capital flows, fearlessly presenting the power structures of our era as radiant protagonists, all cut to a psychologically charged rhythm. She pulls us into the inner workings of mighty institutions and corporations, organizing our attention through architecture, spectacle, fashion, and design, often within present-day arenas designed by renowned architects—museums, stadiums, bridges, streetscapes—as well as in sites of production that range from factories, ports, and refineries to the mail room at the White House. Color, pattern, and place visually structure these films and formally connect them to Morris's paintings.

The subject of these films are the last twenty-five years, and they have been turbulent and eventful. Amazon, Google, and the iMac launch in the late 1990s. The Florida Recount and 9/11 kick off the century. The 2000s take us from the now-lost utopia of global networking to the global war against terror and then the global financial crisis. The 2010s are marked by a polarization between autocracy and resistance. Occupy Wall Street and Black Lives Matter, Trump's presidency, the COVID-19 pandemic, and climate realities. During this time, the expansion of the art world has been astonishing, but the world as a whole has changed enormously.



Defunct!, cover, 1989



Defunct!, pp. 13–14, 1989

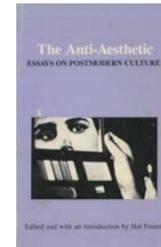
gescheiterten Utopie weltweiter sozialer Netzwerke bis zum weltweiten Krieg gegen den Terror und zur globalen Finanzkrise. Die 2010er-Jahre sind geprägt von einer Polarisierung zwischen Autokratie und Widerstand. Occupy Wall Street und Black Lives Matter, Trumps Präsidentschaft, die Corona-Pandemie, Klima-Fakten. Die Kunstwelt hat während dieser Zeit erstaunlich expandiert, doch auch die Welt als ganze hat sich enorm verändert.

Morris' Ausbildung fand nicht an einer Kunstakademie, sondern an der Brown University statt, im Fachbereich Semiotik (1985–1987, im neu gegründeten Center for Modern Culture and Media). Sie sagt von sich, dass sie in dieser Zeit Texte über politische Philosophie und Literaturtheorie »verschlungen« habe. Sie war konfrontiert mit einer interdisziplinären, theoriebasierten Forschung, darüber wie Kultur, Filme und Literatur produziert werden. Morris zufolge lag die Idee in der Luft, Formen des Mainstream, von Hollywood-Filmen bis zu populären Zeitschriften, zu appropriieren und zu wiederholen. *Niemand interessierte sich für Kunst! Niemand!* Todd Haynes hatte gerade an diesem Fachbereich sein Studium abgeschlossen, und alle schienen Filme zu machen oder sich wenigstens für Film zu interessieren. Hier beginnt Morris, ihre eigene Version der Kunstgeschichte – aus dem Blickwinkel der Trias von Kunst, Politik und Warenform – zu schreiben. *Wie kommt das Politische in die Formen der Kunst? Ich denke, durch Institutionskritik.*

Kurz vor dem Examen veröffentlicht Morris im Selbstverlag die manifestartige Zeitschrift *Defunct!*, die man als eine Landkarte betrachten kann, welche zeigt, wo sie hinwollte und wer sie begleiten könnte. Ähnlich wie später in ihrer filmischen Praxis beschafft sie die finanziellen Mittel und stellt ein Hochglanzprodukt her, das viel Aufmerksamkeit erregt. Sie bittet Jeff Koons und andere um Beiträge und schreibt eine Rezension über Hal Fosters bekannte Bücher bei Bay Press, die sein Interesse weckt. Der *Rolling Stone* wird neugierig und kontaktiert den Fachbereich Semiotik, was Verwirrung stiftet, weil »Theorie«-Institutionen an Reinheit gewohnt sind, und es erschien unredlich, wenn nicht sogar toxisch, Theorien freier anzuwenden. Mit *Defunct!* formuliert Morris eine Strategie, die sie immer noch verfolgt: mit glamourösen Provokationen Aufmerksamkeit wecken und dadurch die Mittel finden, um das Projekt zu realisieren. Hier geht es nicht um Reinheit, sondern um sorgsam organisierte Begegnungen, die zum Ausgangspunkt

Morris's formation took place not in any art school, but at Brown University's Semiotics Department (1985–87, at which point it became part of the newly founded Center for Modern Culture and Media) where she describes herself as “reading ravenously” in political philosophy and literary theory. She was exposed to an interdisciplinary, theory-based exploration of how culture, films, and literature are produced. The idea in the air, Morris says, was to appropriate and redo mainstream forms, from Hollywood film to mass market magazines. *Nobody cared about art! Nobody!* Todd Haynes was a recent graduate of the department, and everyone seemed to be making films, or at least interested in film. Here, Morris begins to write her own version of art history, as seen through the triad of art, politics, and the commodity form. *How does the political come into the forms of art? I think that is Institutional Critique.*

Just before graduating Morris self-publishes a manifesto-like magazine called *Defunct!* that might be seen as a map of where she wanted to go and who might accompany her. In what could be seen as a prototype for her film practice, she puts together financial support and produces a slick product that attracts a lot of attention. She asks Jeff Koons and others for contributions and pens a review of Hal Foster's well-known Bay Press books that piques his interest. *Rolling Stone* is curious and gets in touch with the Semiotics Department, generating bafflement because the institutions of “theory” are used to purify, and applying theory more freely seemed *rogue, if not toxic*. With *Defunct!* Morris articulates a strategy that still guides her: attract attention through glamorous provocation, thereby finding interest and funds to support the project. No purity here, rather encounters orchestrated to be springboards to the next chapter. Hal Foster recommends that she attend the Whitney Independent Study Program, which becomes her base in New York City during a year where she also works as an assistant to Koons. This is Institutional Critique in a lineage that for her includes Hans Haacke, Barbara Kruger, and Koons. In these impure juxtapositions, she is unconventional and discomfits people in different camps, performing the frictions of the moment.



The Anti-Aesthetic, 1983



des nächsten Kapitels werden. Hal Foster rät ihr, am Whitney Independent Study Program teilzunehmen, das für ein Jahr, in dem sie auch als Assistentin für Koons arbeitet, zu ihrem Stützpunkt in New York City wird. Das ist Institutionskritik in einer Traditionslinie, die für sie Hans Haacke, Barbara Kruger und Koons umfasst. Ihre unreinen Konstellationen sind unkonventionell und erzeugen in verschiedenen Lagern ein Unbehagen, das Ausdruck der damaligen Spannungen ist.

1995

April: Timothy McVeigh, Bombenanschlag in Oklahoma.

Juni: O. J. Simpson »nicht schuldig«. Eine nie dagewesene Aufmerksamkeit für diesen Prozess bringt Dauernachrichten-Sendungen im Kabelfernsehen hervor. Rupert Murdoch gründet Fox News. Gibt es einen Zusammenhang mit Morris' frühen Textbildern?

Mitte der 1990er-Jahre mietet Morris ein billiges, heruntergekommen-glamouröses Atelier in der 42nd Street, einer Gegend in Midtown zwischen dem Zwielfichtigen – Nachtleben, Pornografie, Prostituierte – und den glänzenden modernistischen Fassaden amerikanischer Konzerne an den Avenues gleich um die Ecke. Es riecht nach Stadtanierung. Ein monatlich kündbarer Mietvertrag erlaubt ihr, die Nachbarschaft zu erkunden und ihre künstlerische Praxis zu beginnen. Hier malt Morris ihre ersten Textbilder, für die sie Lackfarben und Schablonen verwendet, und macht Filmaufnahmen für *Midtown* (1998).

1996

Nach dem Kunstmarkt-Crash wird die Kunst experimenteller und oft auch dialogischer. Kurator\*innen arbeiten kreativer und verstehen Ausstellungen jetzt als Vehikel für intellektuelle, kulturelle, gesellschaftliche und politische Untersuchungen, indem sie die Beziehung zwischen Publikum und Kunstwerk verändern.

Bei einem Abendessen mit Phyllis Lambert, die ihren Vater überzeugte, Mies van der Rohe den Auftrag für das Seagram Building zu geben, erfährt Morris, dass es »fast-track« gebaut wurde; das heißt, es wurde entworfen, während die unteren Stockwerke bereits im Bau waren. Dieses überraschende Detail bringt sie dazu, den Gebrauchswert der öffentlichen »Plaza« des Gebäudes, die offenbar eher nebenbei entstanden war, zu hinterfragen. Für Morris erweist sich dieser Platz als eine Fiktion, ein pompöses Schauspiel, die High Heels eines



Seagram Building,  
designed by Mies  
van der Rohe, 1958

1995

April: Timothy McVeigh, Oklahoma City Bombing  
June: O. J. Simpson found "not guilty."  
Unprecedented attention around the trial spawns  
24/7 cable news. Rupert Murdoch founds Fox  
News. Connection to Morris's early text paintings?

In the mid-1990s, Morris rents a cheap but seedily glamorous studio on 42nd Street, a midtown neighborhood suspended between the low-down—night life, pornography, prostitutes—and the shiny modernist facades of American corporations lining the avenues around the corner. Redevelopment is in the air. A month-to-month rent arrangement allows her to explore the neighborhood and start her practice. Here, Morris paints her first text paintings, using paint and stencil, and shoots film studies for *Midtown* (1998).

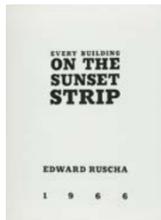
1996

After the art market crashes, art becomes more experimental and often conversational. Curators take a more creative role, conceiving now of exhibitions as vehicles for intellectual, cultural, social, and political investigation by changing how the audience relates to the artwork.

While eating dinner with Phyllis Lambert, who convinced her own father to commission Mies van der Rohe to do the Seagram Building, Morris discovers that it was built "fast-track," meaning it was designed as it went up. This surprising detail leads her to question the use value of that building's public plaza, which apparently was invented on the fly. To Morris, this construction is revealed as a fiction, a pageant, a building's high heels, rather than some civic idea of public space. In questioning architecture's use value, she becomes interested in the same idea of empty commercial space that Ed Ruscha captured in his classic book *Every Building on the Sunset Strip* (1966). She is intrigued by how something built has been planned yet not planned, in an oscillation elaborated by Denise Scott Brown and Robert Venturi. Morris decides that she wants to deal with Las Vegas. *I do think distraction is a planned commercial thing. If you have a lure that becomes a building—whether it's a light or a sign or whatever—that's as much a planned event as the Seagram building.*



Studio in 27 Street, Chelsea, New York, 1995



Every Building on the Sunset Strip, Ed Ruscha, 1966

Gebäudes, und nicht als Ausdruck einer bürger-schaftlichen Idee von öffentlichem Raum. Mit ihrer Infragestellung des Gebrauchswerts von Architektur beginnt sie, sich für die Vorstellung des leeren kommerziellen Raums zu interessieren, den Ed Ruscha exemplarisch in seinem Buch *Every Building on the Sunset Strip* (1966) einfing. Es fasziniert sie, wie etwas Gebautes geplant und zugleich nicht geplant war – in einer Oszillation, die Denise Scott Brown und Robert Venturi herausgearbeitet haben. Morris beschließt, sich mit Las Vegas zu beschäftigen. *Ich denke schon, dass Ablenkung eine geplante kommerzielle Angelegenheit ist. Wenn man einen Köder hat, der zu einem Bauwerk wird – ob es nun eine Beleuchtung, ein Schild oder was auch immer ist –, dann ist das genauso ein geplantes Ereignis wie das Seagram Building.*

Ihre Gemälde sind damals wie heute von Reproduktionsgrafiken, klaren Konturen und kräftigen Farben charakterisiert. Morris testet für 45 und *High Heels (Purple)* ihr später übliches quadratisches Format. In den Motiven, die ein wenig retro sind und an die 1950er-Jahre erinnern, klingt Morris' erklärte Liebe zu Zeitungspapier, Filmen und Festnetztelefonen an: eine nostalgische Beziehung zu historischen Medien.

1998  
Nicolas Bourriaud veröffentlicht *Esthétique relationnelle*.

1998 ist ein wichtiges Jahr. Morris verwendet zum ersten Mal eine charakteristische Präsentationsweise, indem sie den rhythmischen, räumlichen Film *Midtown* zusammen mit einer Serie quadratischer Rasterbilder zeigt. Das Raster ist auf eine Reihe nicht abgestufter Farben reduziert. Die Gemälde zeichnen sich durch eine von Frank Stella inspirierte Verwendung von Lackfarben mit ihrer besonderen Oberflächenwirkung aus. Morris' Gemälde werden oft als abstrakt bezeichnet, doch in jeder Serie verweist die Bildsprache auf spezifische Architektur- und Gestaltungselemente. Leichte Verzerrungen der Linien und Winkel erlauben ihr, das Reale aus einem schrägen Blickwinkel zu erfassen. Die geometrischen Raster der Fenster und Fassaden von Midtown werden zu Parallelogrammen. Aufgrund dieser Reibung zwischen Architektur und Abstraktion geht ihr Werk hinaus über die Verwendung geometrischer Muster in den 1970er-Jahren durch Künstler\*innen wie Bridget Riley. Morris' frühe Gesten sind von Freiheit, Begeisterung und Einfachheit geprägt, und sie legt sich auf diese Sprache fest. Ihre

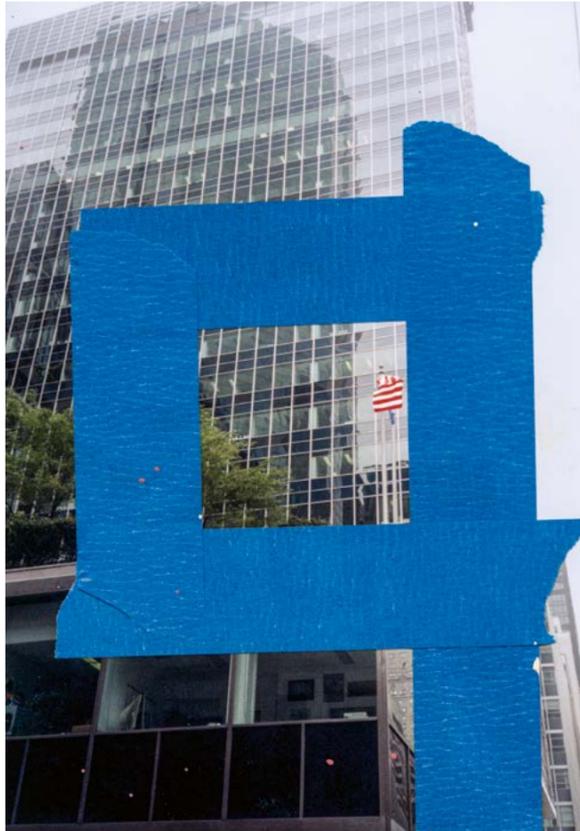
Graphic reproduction, sharp outline, and solid color characterize her paintings then and today. For 45 and *High Heels (Purple)*, Morris tries out what will become a customary square format. The somewhat retro, mid-century motifs echo in Morris's professed love for newsprint, film, and landline phones: a nostalgic relationship to historical media.

1998  
Nicolas Bourriaud publishes *Esthétique relationnelle*.

1998 is a big year. Morris debuts a signature exhibition style by pairing the rhythmic and spatial film *Midtown* with a series of square grid paintings. The grid is reduced to a set of colors without nuance. The paintings are distinguished by a Frank Stella-inspired use of house paint, with its particular surface effect. People often refer to Morris's paintings as abstract, but the visual language in each series relates to specific architectural and design elements. Slight shifts of line and angle allow her to grasp only obliquely the real. The gridded geometry of New York City's Midtown windows and facades becomes parallelograms. This friction between architecture and abstraction pushes her work beyond the 1970s patterning of artists like Bridget Riley. These early gestures are marked by freedom, excitement, and simplicity, and Morris commits to the language. Her research yields both the formal inspiration and references for the paintings and films in a move that she terms "parallel production." It will be her method for decades.



Sarah Morris, Studio in Limehouse, London, 1996



Midtown buildings photographed by Sarah Morris



Recherchen liefern die formalen Inspirationen und Quellen für die Gemälde wie auch für die Filme. Die Methode, die sie als »parallel production« (parallele Produktion) bezeichnet, wird sie über die Jahrzehnte beibehalten.

1998 kehrt Morris von ihrem neuen Wohnort London nach New York zurück, um *Midtown* zu drehen. Sie zeigt den Film im Museum Ludwig in Köln, in einer Ausstellung von New Yorker Künstler\*innen mit dem Titel *I Love New York*. Man begegnet ihr mit Skepsis, als sie den Kurator und Jay Jopling um finanzielle Unterstützung bittet. Warum sollte eine vielversprechende junge Malerin einen Film machen? Wozu Verwirrung stiften? Morris ist fest entschlossen. Sie hat Filme von Andy Warhol, Marcel Broodthaers, William Klein und Sigmar Polke gesehen: Warum sollte man es nicht tun? Sie kannte Midtown in- und auswendig, hatte am Times Square gearbeitet, es war ihre Wirkungsstätte gewesen. Die Aufregung rührte daher, dass sie sich selbst in den Mittelpunkt stellte: *Ich dachte, dass es für eine\*n Künstler\*in die ironischste Position ist, im Mittelpunkt zu stehen und nicht am Rand.*

1999  
Ich glaube, dass die Möglichkeiten dessen, was das Internet, im Guten wie im Schlechten, mit der Gesellschaft machen wird, unvorstellbar sind [...]. Ich will damit sagen, dass der eigentliche Kontext und der Status des Inhalts so verschieden sein werden [...] wo das Zusammenspiel zwischen dem Nutzer und dem Provider so eng ist, werden unsere Vorstellungen davon, worum es bei Medien eigentlich geht, vollkommen zerstört.  
—David Bowie, BBC-Interview, Dezember

Morris geht ihrem Interesse an Venturi und Scott Brown nach und macht über Las Vegas einen Film mit dem Titel *AM/PM*. *Ich muss durch Nachrichtensendungen und durch Filme die Idee verstanden haben, dass Gebäude Figuren sind, dass sie gewissermaßen ihre eigene Agenda haben.*

*Ich mag wirklich dieses Gefühl, von etwas verschlungen zu werden, als ob man im Bauch der Bestie wäre. Der Maßstab ist Morris wichtig, und sie möchte, dass die Betrachter\*innen etwas gegenüberstehen, das buchstäblich und metaphorisch größer ist als sie selbst. Sie möchte uns auf eine Reise mitnehmen und sie möchte, dass wir es merken. Morris zeigt *Midtown* einige Male auf einem Monitor, trifft dann aber offenbar eine Entscheidung, weil ihre Filme seitdem immer großformatig in eigens dafür vorgesehenen Räumen*

In 1998, Morris returns from her new home, London, to New York to shoot *Midtown*, which she shows at the Ludwig Museum in Cologne, in an exhibition about New York artists called *I Love New York*. She is met with some skepticism when she asks both the curator and Jay Jopling for financial support. Why would a promising young painter make a film? Why confuse things? Morris is determined. She has seen films by Andy Warhol, Marcel Broodthaers, William Klein, and Sigmar Polke: *Why would you not?* She knew Midtown up and down, having worked in Times Square—it had been her center of operations. The excitement came from putting herself right in the middle: *I thought the most ironic possible position for an artist is to be in the center, not on the margins.*

1999  
I think the potential of what the Internet is going to do to society, both good and bad, is unimaginable. ... I'm talking about the actual context and the state of content is going to be so different ... where the interplay between the user and the provider will be so in sympatico, it's going to crush our ideas of what mediums are all about.  
—David Bowie, BBC interview, December

Morris follows her interest in Venturi and Scott Brown and makes a film about Las Vegas called *AM/PM*. *It must have been through the news and through film that I understood the idea of buildings being characters, that they somehow have their own agenda.*



White House South Lawn, 2003, digital c-print, 23.3 x 17.5 cm

projiziert werden. Ende der 1990er-Jahre zögern Galerist\*innen noch, für die Vorführung von Filmen Immobilien zur Verfügung zu stellen, und Morris muss externe Schauplätze finden; Petzel zeigt *AM/PM* in einem leeren Loft in Tribeca.

Die *Las Vegas*-Gemälde führen Dreiecke und schiefe Winkel ein, die den bis dahin vorherrschenden rechten Winkel konterkarieren.

2000

Ein neues Millennium: Wendepunkt zwischen dem Ende einer Ära und einer ungewissen Zukunft.

Mai: Die Tate Modern eröffnet im ehemaligen Kraftwerk Bankside in London.

November: Die Shanghai-Biennale stößt einen Dialog zwischen China und dem Westen an und positioniert sich als eine der wichtigsten internationalen Biennalen.

Morris filmt *Capital* in Washington D.C.

Morris hat schon früh darüber nachgedacht, für ihre Filme und Gemälde eine offene Struktur zu schaffen. Ihre strukturalistische, psychologische Herangehensweise an die Wiederholung ist inspiriert von Alain Robbe-Grillet, dessen Schriften sie während des Studiums kennenlernte. Wiederholungen können, wie bei Warhol oder Judd, dazu dienen, Zweifel am Wahrgenommenen zu wecken. Morris bedient sich in ihren Filmen bestimmter Koordinaten, in denen wir alle leben könnten, und verwendet sie als eine *vollkommen offene Struktur*. Sie nutzt in ihren Filmen die Wirklichkeit, und man könnte behaupten, dass sie in der Tradition des Cinéma vérité arbeitet. Vieles passiert gleichzeitig. Ein\*e Betrachter\*in sieht möglicherweise Hunderte von Menschen über die Bildfläche gleiten. Geschichten, die wir nie erfahren werden. Ein öffentlicher Ort wird zu etwas, das unsere Erkenntnismöglichkeiten übersteigt. Wir können über mögliche Bedeutungen spekulieren, *aber im Grunde weiß man wirklich nicht, was passiert*. Hat der Mann aus Washington D.C. in *Capital* etwas in seiner Aktentasche? Wir werden es nie erfahren, aber die Gesten, die körpersprachlichen Tropen, die Kategorien von Personen sind uns vertraut. Diese Dinge lassen sich schnell interpretieren. Jede\*r Betrachter\*in wird eine andere Geschichte mitnehmen. Die Ungewissheit bleibt.

*I really like this feeling of getting engulfed in something, like being in the belly of the beast. Scale is important for Morris, and she wants the viewers to be confronted with something larger than themselves, literally and metaphorically. She wants to take us on a ride, and to feel it. Morris shows *Midtown* on a monitor a few times, but apparently makes a decision about that because her films are all projected in dedicated rooms at large scale from then on. In the late 1990s, gallerists are still hesitant to give real estate over to projections, and Morris must find off-site locations; Petzel exhibits *AM/PM* in an empty loft in Tribeca.*

The *Las Vegas* paintings introduce triangles, obliques that thwart the previously dominant right angle.

2000

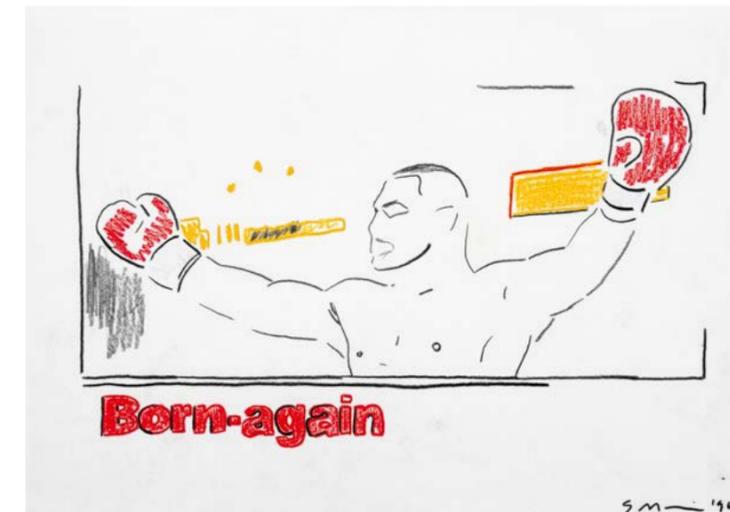
A new millennium: at the crossroads of the end of an era and an uncertain future ahead.

May: Tate Modern opens in the former Bankside power plant in London.

November: The Shanghai Biennale launches a dialogue between China and the Western world, positioning itself as one of the most important international biennials.

Morris shoots *Capital* in Washington, D.C.

The idea of creating an open structure for the films and paintings is something Morris considered from early on. A university encounter with Alain Robbe-Grillet's writing inspired her Structuralist and psychological approach to repetition, which may be used to create doubt about what is perceived, as in Warhol or Donald Judd. In her films, Morris takes certain coordinates that we might all inhabit and employs them as a *completely open structure*. Morris uses reality in her films, and is arguably working in the cinéma vérité tradition. There are many things going on at once. A viewer might see hundreds of people flowing across the screen: stories we will never know. A public site becomes something more than we can know. We might speculate as to what the meaning might be, *but, in fact, you don't really know what's going on*. Does the Washington, D.C. guy in *Capital* have anything in the briefcase? We will never know, but we are familiar with the gestures, the physical tropes, the categories of people. One can quickly read these things. Every viewer will walk away with a different narrative. Uncertainty remains.



Born Again, 1996, colored pencil on paper, 20.9 x 29.6 cm



Come Back (Sex Pistols), 1996  
Colored pencil on vellum, 29.6 x 20.9 cm



Studio at Künstlerhaus Bethanien, Kreuzberg, Berlin, 2000

2001

September: 9/11.

Oktober: Erklärung des »globalen Kriegs gegen den Terror«.

Der Überwachungskapitalismus wurde um 2001 als Lösung für die finanzielle Notlage angesichts der Dotcom-Pleite erfunden [...] Unter dem steigenden Druck der Investoren gaben die Führungskräfte von Google ihre erklärte Abneigung gegen Werbung auf. Stattdessen beschlossen sie, die Werbeeinnahmen zu steigern, indem sie ihren exklusiven Zugang zu Nutzerdaten-Protokollen (früher als »Datenspuren« bezeichnet), aber auch ihre bereits erheblichen Analysefähigkeiten und Rechenleistung nutzten, um Vorhersagen von Klickraten zu generieren, die dann als Anzeichen für die Relevanz einer Werbeanzeige dienten [...] Als die Klickraten sprunghaft anstiegen [...] wurde dies zur Grundlage für eine neue Form des Handels, der auf Online-Überwachung im großen Maßstab beruhte.<sup>2</sup> —Shoshana Zuboff

Wenn man die *Capital Paintings* vor dem Hintergrund von Zuboffs Worten betrachtet, spürt man womöglich das algorithmische Raster, das uns umschließt und das auf all unsere Recherchen, sozialen Medien und E-Mails sowie abgehörten Telefongespräche reagiert. Gleichzeitig beschäftigen sich diese Kunstwerke mit der Malerei von Mondrian bis zur Pop-Art, vom Minimalismus bis zur Hard-Edge-Abstraktion. Sie sind gleichzeitig schön und banal, eingetaucht in das urbane und digitale Spektakel.

2002

Januar: Blackberry bringt das erste Smartphone auf den Markt.

Dezember: Erste Ausgabe der Art Basel Miami Beach; Morris zeigt erstmalig ihren Film *Miami* im Miami Museum of Contemporary Art.

In *Pools [Miami]* werden die Felder, aus denen sich ihre Gemälde zusammensetzen, ungleichmäßig. Konturen in zahlreichen Farben.

2002 kuratiert Okwui Enwezor die documenta 11 und zeigt dort zahlreiche großformatige Filmprojektionen. Diana Thater, Douglas Gordon, Stan Douglas, Shirin Neshat, Steve McQueen. Die Kunstwelt hat eine bestimmte Art des Films aufgegriffen, den Morris nun als Studie von Gesten als Metaphern beschreibt. Sie hat drei Filme gemacht, sieht sich aber nicht als Teil dieses Trends oder Stils. Für sie sollte das Kino ein Gefühl des Fließens, nicht der Konzentration vermitteln.

2001

September: 9/11

October: "Global War on Terror" declared. Surveillance capitalism was invented around 2001 as the solution to financial emergency in the teeth of the dotcom bust.... As investor pressure mounted, Google's leaders abandoned their declared antipathy toward advertising. Instead, they decided to boost ad revenue by using their exclusive access to user data logs (once known as "data exhaust") in combination with their already substantial analytical capabilities and computational power, to generate predictions of user click-through rates, taken as a signal of an ad's relevance.... As click-through rates skyrocketed ... it became the cornerstone of a new kind of commerce that depended upon online surveillance at scale.<sup>2</sup> —Shoshana Zuboff

Considering the *Capital* paintings in the light of Zuboff's words, we can perhaps sense an algorithmic grid expanding around us, one that responds to every search we do, to our social media and emails, to the conversations overheard by our phones. At the same time, these artworks engage painting from Piet Mondrian to Pop Art, from Minimalism to Hard Edge Abstraction. They are at once beautiful and banal, immersed in the urban and digital spectacle.

2002

January: Blackberry releases the first smartphone. December: Art Basel launches in Art Basel Miami Beach; Morris premieres her *Miami* film at the Miami Museum of Contemporary Art.

In *Pools (Miami)*, the sizes of her organizational compartments become irregular outlines of multiple colors.

In 2002, Okwui Enwezor directs Documenta 11 and foregrounds large-screen film projection. Diana Thater, Douglas Gordon, Stan Douglas, Shirin Neshat, Steve McQueen. The art world has embraced a type of film that Morris now describes as a study of gesture as metaphor. She has made three films but sees herself as quite apart from this trend or style. To her, cinema should have a sense of flow, not of concentration. The viewer should be able to come in any time, casually. Years earlier, Morris didn't fit into a peer group often gathered under the rubric Relational Aesthetics—once again she is on her own.



M/M (Paris)  
*Los Angeles, A Film*  
 By Sarah Morris, 2004  
 [Art Poster 13], 4-colors  
 industrial silkscreen  
 172 x 116 cm approx.  
 © 2004 Parallax and  
 M/M (Paris)

Die Betrachter\*innen könnten jederzeit hereinkommen. Einige Jahre zuvor passte Morris nicht in die Peergroup, die oft unter dem Begriff Relationale Ästhetik zusammengefasst wird. Sie ist einmal mehr auf sich gestellt.

2003

Februar: Viele Millionen Menschen protestieren in 650 Städten rund um den Globus gegen den Irakkrieg.

April: Die Sharjah-Biennale wird von einer lokalen Veranstaltung zu einer bedeutenden internationalen Ausstellung zeitgenössischer Kunst.

Oktober: In London findet die erste Frieze Art Fair statt.

2004

Januar: Keine Massenvernichtungswaffen im Irak.

Mai: Abu-Ghraib-Folterskandal.

November: G. W. Bush wird wiedergewählt.

Gemälde und Filme entstehen jetzt immer gleichzeitig, doch die Produktionsrhythmen sind sehr unterschiedlich, was den Terminplan im Atelier in einem fast musikalischen Takt strukturiert. Die Filme beruhen in hohem Maße auf Kooperation, und dies bestimmt, zusammen mit ökonomischen Zwängen und schwer kalkulierbaren Reisen, das Arbeitstempo. Recherche und Vorbereitung können sich über Jahre hinziehen, aber wenn Morris dreht, geht alles sehr schnell. Unterdessen entstehen die Gemälde weiterhin langsam, aber stetig. Die verschiedenen Rhythmen sind im Atelieralltag hilfreich. Einen anderen Gang einzulegen, erzeugt Reibungen. Nichts ist linear. Morris dreht vielleicht *Los Angeles*, aber im Geiste ist sie schon im Flugzeug, um *Beijing* zu machen. Das Publikum versucht, in einem Film einen Hinweis auf ein Gemälde zu finden, aber während der Pre-Production eines Films und der Post-Production eines anderen können sich im Atelier zwei Gemälde-Serien überschneiden.

Die Panorama-Größe der Filmprojektionen, ihre visuelle Wirkung und ihre Untersuchung mächtiger und kostspieliger Phänomene führen dazu, dass sie mehr nach High-End-Produktionen aussehen, als sie es eigentlich sind. *Man identifiziert die Person, die eine Sache gemacht hat, mit der Sache selbst. Alles ist gewissermaßen Schall und Rauch.* Da Morris nicht an einer Kunstakademie studiert hat, musste sie sich die materiellen Grundlagen der Malerei und des Filmemachens selbst beibringen, und sie beansprucht für sich eine DIY-Herangehensweise an die Gemälde und

2003

February: 6 to 11 million people protest the Iraq War in 650 cities around the world.

April: Sharjah Biennial goes from a local show into a key international exhibition of contemporary art.

October: Frieze Art Fair launches in London.

2004

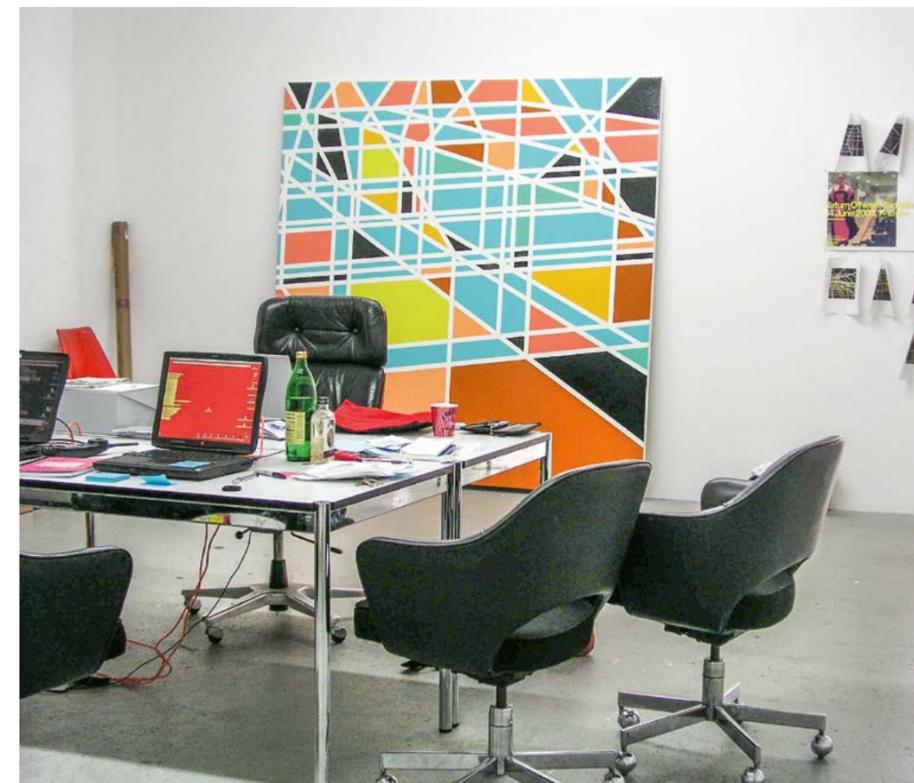
January: No weapons of mass destruction are found in Iraq.

May: Abu Ghraib.

November: George W. Bush is reelected president of the United States.

Paintings and films are now always happening at the same time, but their production rhythms are very different, which structures the studio schedule according to an almost musical tempo. The films are intensely collaborative, and this, together with economic pressures and travel variables, determines the working tempo. Research and preparation might take years, but when Morris is shooting it goes very quickly. Throughout all this the paintings remain slow and steady. In day-to-day studio life, these different rhythms help each other. Shifting gears generates friction. Nothing is linear. Morris might be shooting *Los Angeles* but in her mind she's on a plane to make *Beijing*. The viewer attempts to find a clue for a painting in a film, but between preproduction of one film and postproduction of another, two series of paintings might overlap in the studio.

The panoramic size of the films, their visuality, and their study of powerful and expensive phenomena make them look like more high-end productions than they really are. *You identify the maker of the things with the thing itself. It's all sort of smoke and mirrors.* Because Morris didn't go to art school, she had to teach herself the materiality of both painting and filmmaking, and claims a DIY approach, whether in the paintings or the films. Is this what a glamorous Institutional Critique looks like? The confusion between subject matter and production is a factor that Morris claims she takes advantage of, uses: *If you see images that get sold for \$10 million or a movie star who gets \$20 million per film, and they're in my Los Angeles film, you equate these things. It doesn't mean my thing is that. It's actually a game of value.*



Studio in Chelsea, New York, 2003



Westin Bonaventure Hotel, Los Angeles

Filme. Sieht so glamouröse Institutionskritik aus? Die Verwechslung von Inhalt und Herstellung ist ein Faktor, von dem Morris behauptet, dass sie ihn zu ihrem Vorteil nutzt: *Wenn man Bilder sieht, die für 10 Millionen Dollar verkauft werden, oder einen Filmstar, der 20 Millionen Dollar pro Film bekommt, und diese kommen in meinem Film Los Angeles vor, dann setzt man diese Dinge gleich. Das heißt jedoch nicht, dass es wirklich so ist. Tatsächlich ist es ein Spiel mit Werten.*

Das Raster der *Los Angeles*-Gemälde ist frontal und inspiriert von der Architektur des Westin Bonaventure Hotels, ein ikonisches Bauwerk dieser Stadt. Einander überlagernde Hexagone kommen auf, die einem Chase-Logo ähnlich sehen.

2005

Neue Abhängigkeit vom Internet: Wir sind potenziell überall und jederzeit erreichbar; unser Vokabular erweitert sich, indem wir »likens«, »folgen« und uns »entfreunden«.

2006

Juli: Jack Dorsey gründet Twitter.

Der US-amerikanische Immobilienmarkt zeigt erste Anzeichen eines bevorstehenden Zusammenbruchs. Die Subprime-Hypothekenkrise beginnt.

Morris dreht ihren ersten Interviewfilm, *Robert Towne*, ein Epilog zu *Los Angeles*. Elf Jahre später wird *Finite and Infinite Games* (2017) folgen, in dem sie mit dem deutschen Universalgelehrten Alexander Kluge spricht; der Philosoph, Autor und Filmemacher, der sein juristisches Volontariat am Frankfurter Institut für Sozialforschung ableistete, verfügt über ein höchst rezeptives Sensorium. Beide Filme kartieren einen Werdegang, der durch eine Stadt führt: Robert Towne erzählt die Geschichte von Los Angeles, während Kluge über München und Berlin nachdenkt. In ihren anderen Filmen gibt es keine Stimmen. Morris erzählt mir: *Ich mag es ebenso, die Stimme zu verwenden, wie ich es mag, die Stimme wegzulassen ... bei den meisten Filmen wird der Originalton entfernt.*

Bei *1972 [Rings]* reiht Morris erstmals zwei quadratische Gemälde aneinander, um eine horizontale Komposition herzustellen, und sie weicht zum ersten Mal von der geraden Linie ab, indem sie sich überlagernde Kreise einführt.

*Origami*: Dreiecke falten sich auf einer glatten Oberfläche ohne Tiefe ineinander.

The *Los Angeles* paintings' grid is frontal and inspired by the architecture of the city's iconic Westin Bonaventure Hotel. Superimposed hexagons appear. The hexagon is dominant and looks a lot like a Chase Bank logo.

2005

New reliance on the internet: we can potentially be reached anywhere, anytime; our vocabulary expands as we "like," "follow," and "unfriend" each other.

2006

July: Jack Dorsey launches Twitter.

The US real estate market shows first signs of coming collapse. Subprime mortgage crisis begins.

Morris makes her first interview film, *Robert Towne*, an epilogue to *Los Angeles*. It will be succeeded eleven years later by *Finite and Infinite Games* (2017), in which she speaks to the German polymath Alexander Kluge, a philosopher, author, and filmmaker with a highly receptive sensorium who completed his legal traineeship at the Frankfurt School. Both films trace a path of working that navigates a city: Robert Towne tells the story of Los Angeles, while Kluge reflects on Munich and Berlin. Voice is entirely absent in her other films. Morris tells me, *I like using voice as much as I like stripping voice ... most of the films take native sound away.*

*1972 [Rings]* is the first time Morris lines up two square paintings to make a horizontal composition and the first time she deviates from the straight line, by introducing and superimposing circles.

*Origami*: triangles fold into themselves on a flat surface lacking depth.

Morris begins the *1972 [Rings]* and *Origami* paintings two years before finishing the accompanying films *1972* and *Beijing*. This substantial span of time marks the ambition and uncertainty of the projects. How was *1972* (a terrorist tragedy in the Munich Olympics) connected to *1936* (a fascist spectacle in Berlin) and then to Beijing in 2008? All these different cities, years, and failures seem to weave together. She encounters so many dead ends during research for *Beijing* that she starts to wonder if failure is possibly more interesting than success. *Whether I'm involved with China or with Rio, I'm looking at contradictory states of being. I suppose the philosophical contradictions that evolve in societies is something that interests me. You start from this contradictory state.*<sup>3</sup>

Morris beginnt die Gemälde *1972 [Rings]* und *Origami* zwei Jahre vor der Fertigstellung der damit zusammenhängenden Filme *1972* und *Beijing*. An dieser erheblichen Zeitspanne zeigt sich die Ambitioniertheit und Ungewissheit der Projekte. Wie hing *1972* (ein tragischer Terroranschlag während der Olympischen Spiele von München) mit *1936* (einem faschistischen Spektakel in Berlin) und mit *Beijing 2008* zusammen? Diese verschiedenen Städte, Jahre und gescheiterten Vorhaben scheinen miteinander verknüpft zu sein. Während ihrer Recherchen zu *Beijing* gerät sie in so viele Sackgassen, dass sie sich zu fragen beginnt, ob das Scheitern womöglich interessanter sei als der Erfolg. *Ich suche nach widersprüchlichen Daseinszuständen, ob ich mich nun mit China oder mit Rio beschäftige. Offenbar interessieren mich die philosophischen Widersprüche, die in Gesellschaften aufkommen. Bei diesem widersprüchlichen Zustand setze ich an.*<sup>3</sup>

2007

Januar: Apple bringt das iPhone auf den Markt. Politische Parteien beginnen, im Wahlkampf Social Media zu nutzen: Internet + Gemeinwesenarbeit = Obama.

2008

März: Ronan und Mia Farrow publizieren im *Wall Street Journal* einen offenen Brief, in dem sie Steven Spielberg dafür kritisieren, dass er bei den Olympischen Spielen von Beijing künstlerischer Berater war. Er zieht sich aus dem Projekt zurück. August: Eröffnung der Olympischen Spiele von Beijing. September: Die US-amerikanische Investmentbank Lehman Brothers meldet Konkurs an, was eine globale Finanzkrise auslöst und ein 700-Milliarden-Dollar-Rettungspaket nach sich zieht. Die Bankenrettung mit Steuergeldern, die Bernie Sanders als »Konzernsozialismus« bezeichnet, untergräbt das Vertrauen in das politische System und prägt das nächste Jahrzehnt. Oktober: Barack Obama gewinnt die Präsidentschaftswahlen.

2009

Februar: Entstehung der Tea-Party-Protestbewegung. Im Verlauf der 2000er-Jahre spalten sich die Nachrichtensendungen entsprechend der politischen Lager auf. Die zunehmende Polarisierung führt zu einer Situation, in der die Berichterstattung nicht mehr auf einer gemeinsamen Faktengrundlage beruht. Menschen

2007

January: Apple launches the iPhone. Political parties begin to use social media for campaigns: internet + community organizing = Obama.

2008

March: Ronan and Mia Farrow write an open letter in *The Wall Street Journal* criticizing Steven Spielberg for acting as artistic advisor for the Beijing Olympics. He pulls out. August: The Beijing Olympics open. September: US investment bank Lehman Brothers files for bankruptcy, sparking a global financial crisis and a 700-billion-dollar rescue package. Bailing out the banks with taxpayer money in what Bernie Sanders calls "corporate socialism" undermines confidence in the political system and shapes the next decade. October: Barack Obama wins the US presidential election.

2009

February: The Tea Party protest movement forms. Over the course of the 2000s, the news splits along political lines. Increasing polarization leads to a situation where there is no longer a shared factual basis for reporting. People with different political orientations are splintered into small, homogenous "filter bubbles," and fed appropriate information via their social media.

In 2009, Morris is first contacted regarding the use of the published origami crease patterns, instructions on how to fold paper that she has used as motifs in her *Origami* paintings. Two years later, she is sued. Despite the profound stress of the legal struggle, Morris considers it a good experience to have endured: *It made me realize how your own terminology can be used against you, how you're totally on your own. They were attacking the very way I was taught to think, how I used terminology about color and compositions when I make a painting.*



M/M (Paris) Robert Towne, A Film By Sarah Morris, 2007 [Art Poster 33], 4-colors industrial silkscreen 172 x 116 cm approx. Unnumbered edition © 2007 Parallax and M/M (Paris)

unterschiedlicher politischer Orientierungen verteilen sich auf kleine, homogene »Filterblasen« und erhalten die dazu passenden Informationen über Social Media.

2009 wird Morris erstmals wegen ihrer Nutzung von publizierten Origami-Faltmustern kontaktiert; sie hatte diese Anleitungen zum Papierfalten als Motive für ihre *Origami*-Gemälde verwendet. Zwei Jahre später wird sie verklagt. Trotz der großen Unannehmlichkeiten des Rechtsstreits betrachtet Morris es als eine gute Erfahrung, durchgehalten zu haben: *Mir ist dadurch klar geworden, dass man deine eigene Terminologie gegen dich verwenden kann, dass man vollkommen auf sich selbst gestellt ist. Sie haben attackiert, wie ich zu denken gelernt hatte und welche Terminologie ich für die Farben und Kompositionen verwende, wenn ich ein Gemälde mache.*

2010

Mai: Picassos *Akt mit grünen Blättern und Büste* (1932 in einem Tag gemalt) wird bei einer Auktion zum Rekordpreis von 106,5 Millionen US-Dollar versteigert. Der Kunstmarkt ist von der globalen Rezession kaum betroffen. Investor\*innen klassifizieren Kunst als sichere Geldanlage. Oktober: Einführung von Instagram.

Während des Copyright-Rechtsstreits fühlt sich Morris von zusammengehefteten Dokumenten verfolgt. Sie ist fasziniert von der Büroklammer, die in mehreren Ländern gleichzeitig erfunden wurde. *Clips & Knots* beruhen auf schablonenhaften, sich überlagernden Formen von Büromaterial und handeln von der Unmöglichkeit, dem bürokratischen Durcheinander zu entkommen. Daneben überlagert das expandierende Monogramm der Künstlerin – der Künstlerin, die vom Gerichtssystem zu einer gegnerischen Marke gemacht wurde – sich selbst.

2011

Mai: Spanische Bürger\*innen fordern Google heraus und verlangen das »Recht auf Vergessenwerden«. September: Inspiriert vom Arabischen Frühling erklärt Occupy Wall Street »Wir sind die 99 Prozent«.

*Dinge zu tun, ist am Ende ziemlich solipsistisch. [Der Film] ermöglicht mir, mich total einzubringen und mich mit Dingen zu beschäftigen, die ich ins Leben rufen möchte, und er schafft auch ein Bezugssystem für mich selbst.*

2010

May: Picasso's *Nude, Green Leaves and Bust* (painted on a single day in 1932) sells at auction for a record-breaking \$106.5 million. The art market doesn't suffer overly from global recession. Investors rate art as safe asset. October: Instagram launches.

During the copyright lawsuit, clipped documents stalk Morris's life. The paper clip, invented simultaneously in multiple countries, intrigues her. *Clips & Knots* is based on superimposed office supply patterns and deals with the impossibility to get out of this bureaucratic tangle. Above, the artist's expanding monogram—the artist turned by the court system into an adversarial brand—is layered on itself.

2011

May: Spanish citizens challenge Google, demanding "right to be forgotten." September: Inspired by the Arab Spring, Occupy Wall Street declares, "We are the 99 percent."

*Ultimately, making things is somewhat solipsistic. [Film] allows me to totally utilize myself and be involved with things that I want to be, and it also creates a reference system for myself.*

2012

October: Hurricane Sandy. New York switches climate strategy from resistance to resilience.

The *Rio* paintings introduce a curvy free flow inspired by the ellipse as seen in Matisse and the botanical as depicted by Roberto Burle Marx. This is the most varied series of paintings, with two standard line widths.

All of Morris's mature paintings are square, and for a long time, at exactly 214 by 214 centimeters, they were just larger than arm span, thus engulfing the standing viewer. She tells me that she considers the paintings to constitute a modular unit, a code, in an almost scientific approach that allows for everything to reassemble an overview. Early on, she saw them as units or frames in a film, maybe composing a flicker film to which she might continuously add. This once more recalls the methodology of Warhol or Judd, whose paintings and sculptures became units of artistic language. The idea of language goes well with her steady use of black and white, and with the simple graphic nature of the paintings, which recall industrial packaging as well as newsprint and magazine reproductions. She points out that graphic reproduction often features thumbnails, which look

2012

Oktober: Hurrikan Sandy. New York ändert seine Klimastrategie von Resistenz zu Resilienz.

Die *Rio*-Gemälde führen geschwungene, frei fließende Formen ein; sie sind inspiriert von der Ellipse, wie man sie bei Matisse findet, und der Darstellung von Pflanzenformen bei Roberto Burle Marx. Es ist die variantenreichste Gemälde-Serie mit zwei standardisierten Linienstärken.

Morris' reife Gemälde sind alle quadratisch, und lange waren sie mit einer Seitenlänge von exakt 214 × 214 cm nur etwas größer als Armspannweite, sodass ein\*e stehende\*r Betrachter\*in in sie eintauchen kann. Morris erzählt mir, dass die Gemälde für sie modulare Einheiten oder einen Code darstellen, in einer fast wissenschaftlichen Herangehensweise, die es erlaubt, alles wieder zu einer Übersicht zusammenzusetzen. Anfangs betrachtete sie die Gemälde als Einheiten oder Frames, die vielleicht einen Flicker-Film bilden, dem sie kontinuierlich weitere Frames hinzufügen könnte. Das erinnert einmal mehr an die Methodik von Warhol oder Judd, deren Gemälde und Skulpturen zu Einheiten einer künstlerischen Sprache wurden. Die Idee einer Sprache passt gut zu Morris' konstanter Verwendung von Schwarz und Weiß und zum schlichten grafischen Charakter der Gemälde, die an industrielle Verpackungen, aber auch an Abbildungen in Zeitungen und Zeitschriften erinnern. Sie weist darauf hin, dass sich Reproduktionsgrafik oft durch Thumbnails auszeichnet, die *manchmal besser aussehen als die Sache selbst, weil sie in etwas anderes eingebettet sind. Frag mal Instagram, warum sie ein Raster verwenden! Die Fotografie ist eine Einheit.*

2013

Mai: Die erste Art Basel Hong Kong eröffnet. Der chinesische Kunstmarkt konkurriert mit dem amerikanisch-europäischen Kunstmarkt. Juni: Edward Snowden veröffentlicht Geheimunterlagen über die National Security Agency (NSA). Juli: George Zimmerman wird von der Anklage freigesprochen, Trayvon Martin ermordet zu haben. Black Lives Matter entsteht. #BLM eint die Linke mit der Forderung nach gesellschaftlicher Veränderung.

2014

Juli: Eric Garner und »I can't breathe«. Videos von Augenzeug\*innen werden zu Instrumenten für politischen Protest.

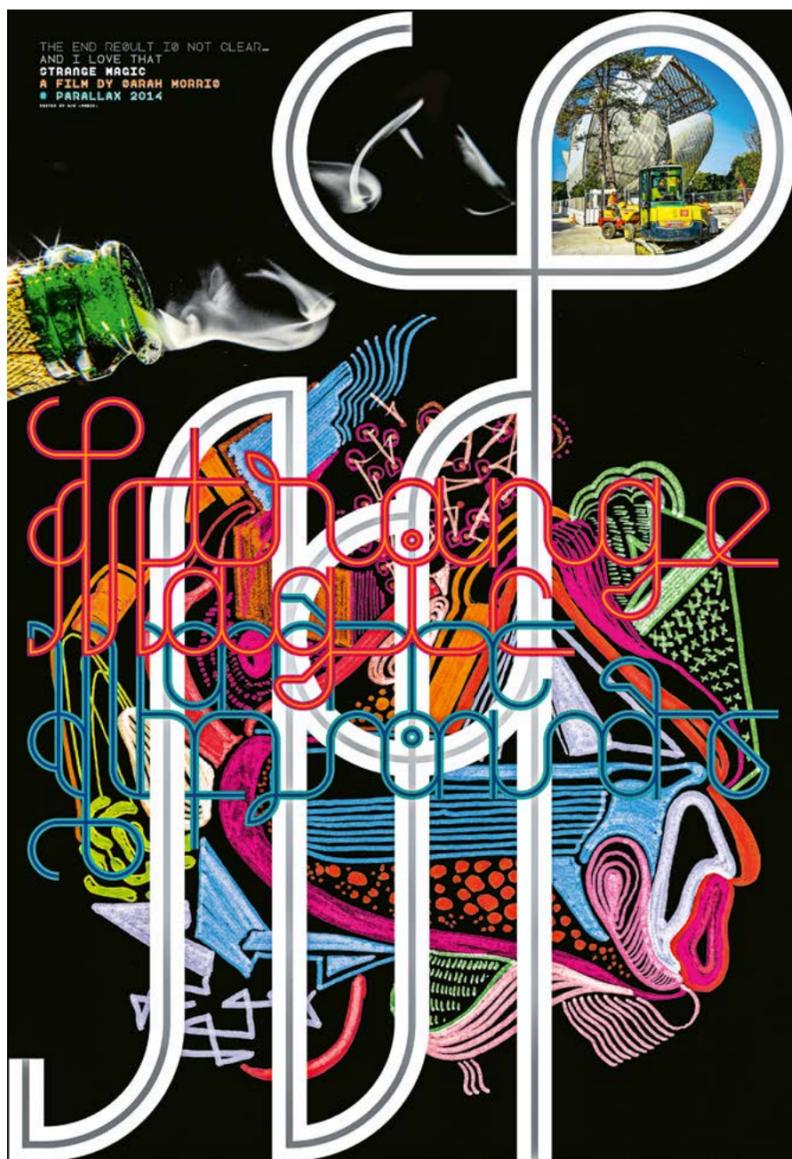
*sometimes better than the real thing because they become embedded in something else. Why not ask Instagram? Why do they use a grid? The photograph is a unit.*

2013

May: Art Basel Hong Kong opens. The Chinese art market competes with the American and European art market. June: Edward Snowden's National Security Agency (NSA) leak. July: George Zimmerman is acquitted for the murder of Trayvon Martin. Black Lives Matter emerges. #BLM unites the Left with its aim for social change.

2014

July: Eric Garner repeats "I can't breathe" eleven times while in police custody before losing consciousness and eventually dies of a heart attack in an ambulance. Eye-witness videos become widespread vehicles for social protest. September: *Citizenfour*, Laura Poitras's Edward Snowden documentary, premieres at New York Film Festival. "Information as a weapon" becomes a widespread notion. *Strange Magic* premieres at the opening of the Louis Vuitton Foundation, Paris.



M/M (Paris), *Strange Magic*, A Film By Sarah Morris, 2014, [Art Poster 61], 9-colors industrial silkscreen, 172 × 116 cm approx. Unnumbered edition. © 2014 Parallax and M/M (Paris)



Frank Gehry and Sarah Morris during the shoot of her film *Strange Magic*, 2014

September: *Citizenfour*, der Dokumentarfilm von Laura Poitras über Edward Snowden, feiert Premiere beim New York Film Festival. »Information als Waffe« wird zu einer verbreiteten Vorstellung.

*Strange Magic* feiert Premiere anlässlich der Eröffnung der Fondation Louis Vuitton Paris.

*Strange Magic* ist Morris' zweites Projekt, bei dem es zu Meinungsverschiedenheiten kommt. *Mir ist wirklich klargeworden, dass dies der Arbeit irgendwie inhärent ist. Sich in die Position zu begeben, in einem abstoßenden Zustand zu sein – das habe ich in vielen Situationen getan. Ich will nicht behaupten, dass ich das nicht spannend finde. Ich inszeniere eine Reihe von Situationen, die mich gegenüber einem Konzern oder einem Museum in Schwierigkeiten bringen.* Die Höhle des Löwen, die Morris immer angezogen hat, beginnt allmählich, wie der Bauch der Bestie, ein vergleichsweise herzloser und verzweifelter Ort, auszusehen. Das bringt uns zurück zum Anfang, zum Fachbereich Semiotik der Brown University, wo sich die Studierenden dafür interessierten, Formen des kulturellen Mainstream, vom *Hustler* bis Hollywood, zu übernehmen. *Wenn man Champagner oder Parfums nimmt und damit arbeitet, kann man am Ende ein Problem haben. Wenn man kulturelle Formen übernimmt, die dominante Formen oder kommerzielle Formen sind, kann das zu Schwierigkeiten führen. Das geht zurück auf die Institutionskritik.* Man könnte sagen, dass die künstlerische Leiterin des neuen Museums von LVMH, Suzanne Pagé, den dialogischen Prozess der Institutionskritik in Gang setzt, als sie Morris auffordert, im Hinblick auf dieses Museum alles zu tun, was sie möchte, und Morris schlägt eine *Citizen-Cane-Anhäufung von Firmen und Marken [vor], eine Fantasievorstellung von Luxus, aber auch deren Verschmelzung mit nationaler Identität, denn das ist es, was getan wurde. Aber ich habe mit dem Feuer gespielt. Ich habe mit etwas gespielt, von dem ich wusste, dass es ein integraler Bestandteil ihrer DNA war. Der Megakonzern ist tatsächlich größer als jede Nation.*

2015

Januar: Terroranschlag auf das Redaktionsbüro von *Charlie Hebdo* in Paris. Zwölf Menschen werden ermordet.

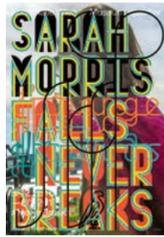
August: Eine Million Geflüchtete suchen in Deutschland Asyl. Wenig später wird Paris von zwei weiteren Terroranschlägen erschüttert.

*Strange Magic* is a second project in which Morris encounters disagreement. *I realized, actually, this is somehow inherent in the work. Getting yourself in that position of being in a repulsive state—I've done that in a lot of situations. I'm not saying I don't find it exciting. I stage a series of situations that place me in a problematic either with a corporation or a museum.* The lion's den that always attracted Morris is beginning to look like the belly of the beast, a comparatively callous and desperate place. This brings us back to the beginning, to Brown's Semiotics Department, where students were interested in assuming mainstream cultural forms from *Hustler* magazine to Hollywood. *If you take over champagne or perfumes and you use that, you might end up having a problem. You take over cultural forms that are dominant forms or commercial forms, somebody might have an issue. It goes back to Institutional Critique.* One could say that Suzanne Pagé, the curator of LVMH's new museum, the Louis Vuitton Foundation for Creation, triggers the dialogic process of Institutional Critique when she asks Morris to make whatever she wants in relation to their new museum and Morris suggests a *Citizen Kane pileup of companies and brands, this fantasy of luxury, but also merging it with national identity because that's what has been done. But I was playing with fire. I was playing with something which I knew was integral to their DNA. The megacorporation is actually bigger than any nation.*

2015

January: Terror attack on *Charlie Hebdo's* editorial offices in Paris. Twelve people are killed.

August: A million refugees claim asylum in Germany. Soon after, Paris is shaken by two more terror attacks.



M/M (Paris),  
*Falls Never Breaks*,  
Exhibition Poster, 2016,  
[Art Poster 64], 10 Color  
Industrial Silk Screen,  
176 x 120 cm approx.  
Unnumbered edition.  
© 2016 Parallax and  
M/M (Paris)

2016

Juni: Das Vereinigte Königreich wählt den Brexit.  
November: Donald Trump wird zum Präsidenten gewählt.

Noch ein Bauch der Bestie. Morris erhält vom Guggenheim Museum den Auftrag, im Vorfeld des Baus einer Außenstelle in den Vereinigten Arabischen Emiraten Kunstwerke anzufertigen. Abu Dhabi hat Frank Gehry bereits zwei Mal beauftragt, das Museum zu entwerfen, das erstmals 2006 angekündigt wurde, aber es existiert immer noch nicht und ist bis heute ein Gespenst geblieben. Morris erforscht die Transition der VAE von einer Stammesgesellschaft zu einem modernen Ölstaat und schließlich zu einer neuen, vielfältigen Wirtschaft, in der Scheichs in einer Falkenklinte und der balladeske Kulturbezirk Saadiyat koexistieren.

Die *Abu Dhabi*-Gemälde führen eine Palette von Wüstenfarben ein und kombinieren verschiedene Winkel mit geometrischen Elementen, die von Mosaiken und den Brisesoleils der Wüstenarchitektur und vielleicht auch von QR-Codes inspiriert sind.

2017

März: Whitney-Biennale. Dana Schutz' Gemälde von Emmett Till, *Open Casket*, löst Proteste aus.  
Oktober: Harvey Weinstains Anklage wegen sexuellen Missbrauchs markiert den Beginn von #MeToo.  
November: Der Louvre eröffnet in Abu Dhabi.

In *Finite and Infinite Games* bietet Morris Alexander Kluge ein Manuskript an, das sie geschrieben hat; er weicht vom Skript ab. Ihre unterschiedlichen Interessen an der Beziehung von Macht und Produktion zur Kultur und zum Bewegtbild münden in Überlegungen zu Morris' Werk und zur Rolle der Kunst im Allgemeinen. Die *Sound Graph*-Gemälde wählen die Horizontale, mit schmalen Streifen, Dichte und Flachheit. Ich betrachte sie als Hommage an die Stimme als Protagonistin, ein Thema, das in diesem Film ebenfalls zur Sprache kommt. Kann man die beiden Interviewfilme mit Kluge und Towne vielleicht sogar als einen Versuch sehen, dem Ort als Protagonisten zu entkommen? Eine Fluchtroute zu einem Zeitpunkt, an dem die Kapitalströme das Vorstellungsvermögen lähmen.

Alexander Kluge: *Wenn es gilt, Reichtum und Macht darzustellen, so müssen großer Reichtum und große Macht glänzend dargestellt werden. Es muss deutlich werden, dass Eigentum eine Entschädigung darstellt. Es muss deutlich werden, dass Eigentum verbraucht*

2016

Juni: The United Kingdom votes for Brexit.  
November: Donald Trump is elected US president

Another belly of the beast. Morris is commissioned to make artwork by the Guggenheim Museum in anticipation of the construction of its United Arab Emirates outpost. Abu Dhabi has already twice commissioned Frank Gehry to design the museum, which was first announced in 2006, yet it still doesn't exist, a ghost even today. Morris explores the UAE's transition from tribal to modern petro-state to new and diverse economy in which sheiks at a falcon clinic coexist with the Ballardian museum district Saadiyat.

The *Abu Dhabi* paintings bring in a desert palette and combine angles and geometric elements inspired by mosaics and by the brise-soleils of desert architecture, and possibly by QR codes.

2017

March: Whitney Biennial. Dana Schutz's painting of Emmett Till, *Open Casket*, causes protests.  
October: Harvey Weinstein's sexual abuse indictment marks the beginning of the #MeToo movement.  
November: The Louvre opens in Abu Dhabi.

In *Finite and Infinite Games*, Morris offers Alexander Kluge a manuscript she has written; he goes off script. Their differing interests in the relationship of power and production to culture and the moving image converge in a reflection on Morris's work, and the role of art more generally. The *Sound Graph* paintings embrace the horizontal, with narrow stripes, density, and flatness. I see them as an homage to the voice as protagonist, a theme which comes to the fore in this film. Is it even possible that the two interview films, with Kluge and Towne, can be seen as an attempted trajectory away from place as protagonist? An escape route, at a time when the flow of capital could no longer hold the imagination?

Alexander Kluge: *"If wealth and might are to be performed, great wealth and great might must be performed brilliantly. Property must be seen as compensation. Property must be seen to be consumed. Property must take up space. It must be somewhere—and somewhere obvious."*<sup>4</sup> ... *You have to listen to the thousand voices within you, then you are a good thinker. And if you have one voice, if you are convinced of what you think, you are a good politician, not a thinker. The minorities of impression have to live... .*

*wird. Eigentum muss Platz beanspruchen. Es muss irgendwo sein, und zwar dort, wo es auffällt.<sup>4</sup>[...] Man muss auf die tausend Stimmen in seinem Inneren hören, dann ist man ein guter Denker. Und wenn es nur eine Stimme gibt, wenn man überzeugt ist von dem, was man denkt, dann ist man ein guter Politiker, kein Denker. Die Eindrücke, die in der Minderheit sind, müssen leben. [...]*

SM: *Es findet eine Exkretion oder Produktion von Bedeutung statt, man soll etwas – einem Gebäude, einer Institution oder einer Person – Bedeutung verleihen. Man wird gebeten, Bedeutung für einen anderen Zweck zu produzieren, der jenseits der eigenen Agenda liegt. [...] Für mich stellt sich die Frage, ob man mit der Agenda der eigenen Erzählung spielen und gleichzeitig diesen Quasi-Gebrauchswert liefern oder diese Instrumentalisierung leisten kann.*

AK: *Aber nachdem ich eine Erfindung gemacht oder eine Bedeutung produziert habe, muss ich sie loslassen. Wie in der Liebe, verstehen Sie?*

2018

Juni: Notstand an der Grenze zwischen Mexiko und den USA. Trump baut eine Mauer.  
August: Greta Thunberg beginnt Klimastreik vor dem schwedischen Parlamentsgebäude.  
September: Die documenta 14 gibt ein Defizit von 7,6 Millionen Euro bekannt.

2019

März: In New York wird das Stadtviertel Hudson Yards eröffnet.  
Die Familie Sackler stellt aufgrund von Protesten gegen Purdue Pharma und das Schmerzmittel Oxycontin vorübergehend ihre Kunstförderung ein.  
Juni: Yana Peel tritt wegen des Skandals über die israelische Spyware-Firma ihres Mannes als CEO der Serpentine Galleries zurück.  
Juli: Warren Kanders tritt nach Protesten gegen seine Firma Safariland, deren Tränengas gegen Migrant\*innen und Demonstrant\*innen eingesetzt wurde, vom Vorstand des Whitney Museum zurück.  
Zusammenstöße zwischen regierungskritischen Demonstrant\*innen und der Polizei in Hongkong.  
Oktober: Das MoMA eröffnet nach mehrmonatiger Schließung mit 3700 Quadratmetern zusätzlicher Ausstellungsfläche.  
Dezember: Trump wird wegen Amtsvergehen angeklagt.  
Morris recherchiert für einen Film über Hongkong, doch das Projekt kommt aufgrund der politischen Spannungen mit China und der Pandemie zum Stillstand.

SM: *You have this excretion, or production of meaning, to bestow meaning, whether it's to a building, whether it's to an institution, or whether it's to a person. You're asked to produce meaning for another purpose that is outside of your agenda. ... How I think about it is whether you can do the simultaneity of playing with your own agenda of narration and perform this quasi-use value or this instrumentalization.*

AK: *But afterwards, if I have invented something or produced some meaning, I have to lose it. Like in love, you see?*

2018

Juni: US–Mexico border crisis. Trump builds partial border wall.  
August: Greta Thunberg begins climate strike outside the Swedish parliament.  
September: Documenta 14 announces 7.6-million-euro deficit.

2019

March: Hudson Yards opens in New York. Under pressure from protests against Purdue Pharma and the painkiller Oxycontin, the Sackler family temporarily suspends its art funding.  
June: Yana Peel resigns as Serpentine Galleries' CEO in a scandal surrounding her husband's Israeli spyware company.  
July: Warren Kanders resigns his seat on the Whitney Museum's board following protests against his company Safariland, whose tear gas was used against migrants and demonstrators.  
Antigovernment protesters clash with police in Hong Kong.  
October: New MoMA opens with 3,700 square meters of new exhibition space.  
December: Donald Trump is impeached. Morris is researching a film based in Hong Kong, but political tension with China and the pandemic bring the project to a halt.





*The Building as a Pretext [Sound Graph]*, 2021, porcelain tiles on wall, St. Louis Lambert International Airport, USA

## 2020

März: Covid-19 erreicht New York City. Das öffentliche Leben kommt zum Stillstand: Schulschließungen, Distanzunterricht, Hybridunterricht. Homeoffice. Systemrelevante Berufe.  
Mai: Mord an George Floyd. Es folgen friedliche Proteste, die nach der monatelangen Isolation hoch emotional sind. Doch unter der Oberfläche brodelt überall Gewalt. Es kommt zu Ausbrüchen von Polizeigewalt und zu Ausschreitungen.  
November: Biden gewinnt die Präsidentschaftswahlen. Über Covid, dessen Ursprung und die Impfstoffe, kursieren Verschwörungstheorien; öffentliche Anordnungen spalten die USA und andere Nationen. Das Gefühl, allmählich in zwei verschiedenen Welten zu leben.  
Streit um das US-Wahlrecht. Hitzewellen, Dürren.

Da Reisen nicht möglich sind und sich das Leben generell entschleunigt, verlagert Morris die Arbeit an ihren Filmen auf Recherchen. Ihre Gemälde konzentrieren sich von 2020 bis 2022 auf Natur-Strukturen. Sie beginnt ihre Serien *Lunar* und *Spiderweb*. Eine mögliche Inspiration: *Annual Solar Eclipse* aus ihrer Serie *Rio*.

## 2021

Januar: Sturm auf das Kapitol am 6. Januar. Covid-Impfstoffe sind verfügbar, doch das Virus mutiert weiter. Globale Lockdowns führen zur Störung von Lieferketten. Migrationskrisen stellen reiche Länder auf die Probe. Staaten scheitern an den Herausforderungen des Klimawandels – wieder einmal. Die weltweite Erosion der Demokratien schreitet fort. Während der Omikron-Welle versammelt Morris' Londoner Ausstellung *Means of Escape* ihre *Lunar*- und *Spiderweb*-Gemälde sowie den Film *Sakura*.

Die *Spiderwebs* geben das quadratische Format auf; dies bietet neue räumliche Möglichkeiten und eine gewisse Freiheit der Farbkombinationen.

## 2022

Februar: Russland überfällt die Ukraine. Präsident Selenskyj spricht auf Zoom zu führenden westlichen Politiker\*innen.  
Juni: Untersuchungsausschuss zum Putschversuch am 6. Januar. Der Supreme Court setzt das Grundrecht auf Abtreibung außer Kraft.

## 2020

March: COVID-19 arrives in New York City. Life comes to standstill: no school, remote school, hybrid school. Remote work. Zoom. Essential workers.  
May: George Floyd is murdered. Peaceful demonstrations follow, filled with emotion after months of isolation. But violence simmers under the surface everywhere. Police violence and rioting erupt.  
November: Joe Biden wins US presidency. Conspiracy theories surround COVID-19: its origin, its vaccines, and public mandates split the US and other nations. There is a general sense of beginning to live in two different worlds.  
Battle over voting rights. Heatwaves, droughts.

Without any possibility of travel, work on Morris's films shifts to research, as life in general slows down. In 2020–22, Morris focuses her paintings on natural structures. She begins her *Lunar* and *Spiderweb* series. A possible inspiration: *Annual Solar Eclipse* from her *Rio* series.

## 2021

January: January 6 insurrection in the US capital, Washington, D.C.  
COVID-19 vaccines arrive as virus mutates. Global lockdowns cause supply chains to falter. Migration crises test rich countries. Countries fail climate change challenge—again. Global democratic erosion continues. During Omicron strain of COVID-19, Morris's London exhibition *Means of Escape* puts together her *Lunar* and *Spiderweb* paintings, plus the *Sakura* film.

Abandoning the square format, the *Spiderwebs* open new spatial possibilities and a certain freedom in color combination.

## 2022

February: Russia invades Ukraine. Ukrainian President Zelenskyy addresses Western leaders by Zoom.  
June: January 6 Hearings in US Congress. Supreme Court overturns *Roe v. Wade*.  
August: FBI searches Trump's Mar-a-Lago home over handling of government documents. Record heatwaves and drought around the world. Inflation worries dominate politics and economics.  
September: Frieze Seoul premiers, making South Korea Asia's new art capital. Food shortages, looming energy crisis, especially in Europe, and a mutating COVID-19 virus foreshadow a volatile winter.

August: Das FBI durchsucht Trumps Anwesen Mar-a-Lago nach Regierungsdokumenten. Rekordhitzewellen und -dürren in aller Welt. Inflations Sorgen beherrschen Politik und Wirtschaft.  
September: Die erste Frieze Seoul macht die südkoreanische Hauptstadt zu Asiens neuer Kunstmetropole.  
Nahrungsmittelknappheit, eine drohende Energiekrise, vor allem in Europa, und ein mutierendes Corona-Virus versprechen einen unruhigen Winter.

Morris gestaltet das 400 Quadratmeter große Spinnaker-Segel der neuen Yacht von Team Malizia. In eine unbekannte Zukunft segeln, offen für die Planetenbewegungen, die man nicht sehen kann; mit dem Wind segeln, aber stilvoll.

## Und jetzt?

Weckt die Betrachtung von Morris' frühen Arbeiten die Sehnsucht nach einer verschwundenen Welt? Das Vierteljahrhundert seit *Midtown* war eine Zeit, in der die Märkte für High-End-Luxus und zeitgenössische Kunst zu globalen Phänomenen wurden, was verwirrenderweise zeigte, wie eng beide miteinander verflochten sind und immer schon waren. Seitdem hat sich eine Technologie, die in den 1990er-Jahren als offenes und kreatives, weltweites Kommunikationsforum begann, in einen kontrollierten Raum der profitorientierten Wiederverwendung transformiert. Jedes Wort und jedes Bild, das in ein digitales Format konvertiert wurde, wird manipuliert werden, weil die innere Logik des Digitalen und der Politik Manipulation ist. Doch Manipulation ist auch die Logik der Kunst, und Morris' Gemälde und Filme beschreiben, wenn auch in unterschiedlichen Abstraktionsgraden, diese Verflechtung. Was liegt hinter den in rhythmischer Hinsicht schönen Darstellungen einer Welt, erbaut von Menschen in einem technologischen Delirium, das uns alle erfasst hat? Was wird Morris tun, nachdem so viele Epochen vergangen sind, aber die Zukunft noch nicht eingetreten ist? Die Bestie wird immer noch größer.

Bettina Funcke: *Deine Arbeiten vermitteln seit über zwanzig Jahren den Reiz, in die Höhle des Löwen zu gehen und mit Bildern daraus zurückzukehren. Und in diesen mehr als zwanzig Jahren hat sich die Höhle des Löwen verändert: Anfangs verbarg sich tief in ihrem Inneren ein wunderbares Licht, doch das Geheimnisvolle und Verführerische ließ immer mehr nach, und es wurde offensichtlich, dass die Höhle des Löwen immer auch eine abgrundtiefe*

Morris designs Team Malizia's new race yacht's spinnaker sail, a 400-square-meter surface. Sailing into an unknown future, open to the planetary movements that we can't see, going with the wind, but in style.

## And Now?

Does a contemplation of Morris's early works stir a nostalgia for a vanished world? The quarter century since *Midtown* has been an era when the markets for both high-end luxury and contemporary art became global phenomena, revealing, confusingly, how entwined they are and always were. Meanwhile, a technology that began in the 1990s as an open and creative global communications forum has transformed into a controlled space of profit-oriented reuse. Every word and image that is converted into a digital format will be manipulated, for manipulation is the inner logic of the digital and of politics. But manipulation is also the logic of art, and Morris's paintings and films depict this entanglement, albeit with differing degrees of abstraction. What lies behind these rhythmically beautiful depictions of a world that humans built, elevated by the technological delirium that has captured us all? What will Morris do now that so many eras are over, yet the future has not arrived? The beast is only getting bigger.

Bettina Funcke: *For twenty-something years your work has expressed your attraction to going into the lion's den to bring back images of it. And over the course of these twenty-something years, this lion's den has changed: from harboring a beautiful light deep inside, the mystery and the lure have gotten dimmer and dimmer and that crass hell that the lion's den also is has gotten blatant; its violence has grown bigger and bigger. This is how I read the title for your show, All Systems Fail. This makes me wonder, what do you do with that?*  
Sarah Morris: *I don't know yet.*

BF: *Is this on your mind?*  
SM: *Yes!*

BF: *It's a productive crisis of where we have arrived.*  
SM: *Yeah. How do I pivot, as they would say, into the next ability to deal with the situation that we're in?*

BF: *What do you want to share and give us insight into?*  
SM: *My question is whether it's going to enter the work.... I view the Finite and Infinite Games*



Springpoint, 2022,  
Spinnaker for the  
Malizia III

Hölle ist; ihre Gewalt wurde immer größer. So verstehe ich den Titel deiner Ausstellung, All Systems Fail. Ich frage mich, was du daraus machen wirst?

Sarah Morris: Ich weiß es noch nicht.

BF: Aber ist es das, was dir durch den Kopf geht?

SM: Ja!

BF: Wir sind in eine produktive Krise geraten.

SM: Richtig. Es heißt doch so schön: Wie komme ich auf das nächste Level der Fähigkeit, mit unserer aktuellen Situation zurechtzukommen?

BF: Was willst du uns mitteilen und welche Einblicke willst du uns geben?

SM: Meine Frage ist, ob es in die Arbeit Eingang finden wird ... Ich betrachte den Film Finite and Infinite Games als eine totale Warnung. Es gibt darin Elemente des Zweiten Weltkriegs, wegen Kluge. Es gibt darin Elemente eben jener Situation, in der wir uns gerade befinden.

BF: Stimmt, für mich ist das ein Film über einen Übergang, doch dieser Übergang fand nicht statt. Aber dann hat uns die Geschichte eingeholt.

SM: Es ist fast wie ein Schiff. In dem Film sprechen wir darüber. Dieses Gebäude, die Elbphilharmonie, sieht aus wie ein Schiff, und es ist ein Schiff. Und jetzt sind wir auf hoher See.

Morris erzählt mir, dass ihr nächster Film von einer bestimmten Person handeln könnte, aber es sind noch drei oder vier andere Ideen im Gespräch. Sie würde gerne vor ihrer Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg einen Film drehen, doch vielleicht passt das nicht in ihren Terminplan. Für den Moment endet dieser Essay, den ich im Oktober 2022 abgegeben habe, mit dem Spinnaker-Segel-Projekt, das sie für ein Hamburger Team – bekannt dadurch, dass es Greta Thunberg über den Atlantik brachte, als sie ihre Rede vor den Vereinten Nationen halten sollte – entwarf.

SM: Wie kann sie die Rede, die sie 2019 gehalten hat, jemals überbieten? Sie kann nicht für den Rest ihres Lebens ein kleines Kind bleiben, das mit dem Finger auf die Erwachsenen zeigt. Das war eine sehr interessante Dynamik. Ich finde David Attenborough faszinierend, weil sein ganzes Leben faszinierend war. Der Mann war schon berühmt, als mein Vater noch ein Kind war.

BF: Er ist der Augenzeuge, der diese Bilder in den vergangenen acht Jahrzehnten geteilt hat.

SM: Ich denke viel darüber nach – ich habe einfach noch nicht den Abzug betätigt, ich nehme mir

film as a total warning. There are elements of World War II in there, because of Kluge. There are elements of exactly the situation we're in.

BF: Yeah, for me it's a transitional film, but then the transition didn't happen. But then history caught up with us.

SM: The Elbphilharmonic and the Institute for Social Critique are almost like a ship. We talk about it in the film. That building looks like a ship, and it is a ship. And now we're out at sea.

Morris tells me that her next film might be about a specific person, but there are conversations going on about three or four other ideas. She would like to shoot a film before her Deichtorhallen show in Hamburg, but it might not fit the calendar. When I hand in this essay in October 2022, it concludes with the spinnaker sail she designed for a Hamburg team known for sailing Greta Thunberg across the Atlantic to deliver her United Nations speech.

SM: How could she ever surpass that speech that she gave in 2019? She can't be a little child holding her finger at adults for the rest of her life. It was a very interesting dynamic. [David] Attenborough to me is fascinating because that's been his entire life. That guy was famous even when my dad was a kid.



Studio in Long Island City, New York, 2013

alle Zeit der Welt –, was mit all den verschiedenen Politiken los ist und wie diese Politiken in der Kunstwelt widergespiegelt und verdreht werden.

BF: Das ist ein wichtiger Aspekt, weil die Kunstwelt nicht nur per definitionem an allen Machtstrukturen teilhat, sondern weil die Kunstwelt in diesem Fall beinahe eine grimassenhafte Version davon ist – ein Spiegelbild dessen, was passiert, und das sieht nicht schön aus.

SM: Eine Grimasse könnte fast sarkastisch wirken ...

BF: Das passende deutsche Wort dafür wäre Fratze – die hässliche Übersteigerung eines Spiegelbilds.

SM: So empfinde ich es. Bei meinen Freund\*innen, die Künstler\*innen sind, empfinde ich das nicht so. Aber die Struktur, in der wir uns befinden, ist grotesk. Und ja, sie hat uns allen ermöglicht, alles zu tun, was wir tun müssen. Ich hätte das Atelier nicht, ich könnte keine Assistent\*innen haben und all das. Die Struktur der Kunstwelt bietet Möglichkeiten und Empowerment, aber sie ist gleichzeitig zu dieser anderen Sache geworden. Und die Geschwindigkeit und Frequenz, die sie imitiert ... Ich erkenne es nicht, das heißt, ich erkenne zwar meine eigene Identität, aber ich erkenne nicht, was das ist.

BF: Dieses Gefühl habe ich auch.

SM: Es ist nicht bloß die Pseudopolitik. Mir ist heute auch viel klarer als vor zehn oder fünfzehn Jahren, dass es nicht nur pseudo ist, sondern ... selbst wenn man sich die Genderpolitik ansieht, alles ist so wahnsinnig sexistisch ... Es geht nicht darum, ob die Galerien, mit denen man arbeitet, anscheinend als erfolgreich wahrgenommen werden oder ob man selbst als erfolgreich wahrgenommen wird. Darum geht es nicht. Es hat auch damit zu tun, wie die Museen funktionieren.

BF: Der ganze Bereich des »Ausstellens«, bei dem es um Repräsentation geht, befindet sich in einer Krise.

SM: Der Bauch der Bestie ist jetzt das Museum und die Kunstwelt.

BF: Die Bestie hat ihr Ziel erreicht.

SM: Ich spreche hier nicht über die Leute, diese irgendwie idiosynkratischen Figuren in ihr. Ich spreche über die Struktur, die einigermäßen grotesk erscheint.

BF: Das meinte ich mit Fratze.

SM: Obwohl ich es absolut liebe, Kunstwerke

BF: He's the first-person witness, who shared these images over the last eight decades.

SM: I'm thinking about this a lot—I just haven't pulled the trigger, I'm taking my own sweet time—what is going on with all the different politics, and how those politics are mirrored and warped in the art world itself. I'm digesting what I think about that.

BF: That's an important element because the art world is not just complicit by definition in all the power structures, but in this case the art world is almost the grimacing version of it, the mirror reflection of what's going on, and it's not pretty.

SM: A grimace could almost be a sarcastic ...

BF: In German it would be Fratze. It's an ugly exaggeration of a reflection.

SM: I feel that. I don't feel that with my friends who are artists. But the structure that we are in is grotesque. And, yes, it has allowed us all to do what we need to do. I wouldn't have the studio and I wouldn't be able to have an assistant and all the rest of it. The structure of the art world is simultaneously enabling and empowering, but it has also morphed into this other thing. And the speed and the frequency that it's mimicking ... I don't recognize it, meaning I do recognize my own identity but I don't recognize what that is.

BF: I feel just the same.

SM: It's not just the faux politics. It's also now clear to me much more than ten or fifteen years ago how it's not just false, but it's also ... even the gender politics of things that are going on, it's just so insanely sexist .... It's not about whether the galleries you work with are seemingly perceived as successful or whether you're perceived as successful. It's not about that. It's also about the way that museums are functioning.

BF: The entire "showing" part, the part that represents, is in crisis.

SM: The belly of the beast is now the museum and this art world.

BF: It's come home.

SM: I'm not talking about the people, the sort of idiosyncratic characters within it. I'm talking about the structure. That's sort of grotesque.

BF: That's what I meant by a grimace.

SM: Even though I absolutely love making work—don't get me wrong, I absolutely love what I do. And I love all the interesting people who are all over the world, and who I'm lucky enough to be in dialogue

zu machen – versteh mich nicht falsch, ich liebe absolut, was ich tue. Und ich mag all die interessanten Menschen, die über die ganze Welt verstreut sind, und ich schätze mich glücklich, mit ihnen regelmäßig im Gespräch zu sein. Aber der Rest, selbst die Struktur der Kunstmessen, hinterlässt einen sehr schlechten Nachgeschmack. Ich muss mich entscheiden, wie ich damit umgehe. Das Museum als Struktur kam schon in einigen meiner Filme vor, als Gespenst in dem Film Abu Dhabi, und es materialisierte sich in dem Film Strange Magic, aber ich muss herausfinden, wie ich meine Gefühle oder Gedanken dazu in materieller Form vermitteln kann. Doch all diese Elemente waren schon da.

Für lebende Künstler\*innen ist eine Retrospektive eine Bestätigung, aber auch ein Problem: Wie kann man das eigene Lebenswerk betrachten, solange man noch mitten in der Produktion ist? Eine Retrospektive zu inszenieren, ist selbst ein Bauch, eine Höhle, eine Bestie.

Wenn wir uns auch zunächst möglichst von Annahmen, Ausdeutungen befreien wollen, so können wir doch von keiner tabula rasa ausgehen [...] Wie Schiffer sind wir, die auf offenem Meer ihr Schiff umbauen müssen, ohne je von unten auf frisch anfangen zu können. Wo ein Balken weggenommen wird, muss gleich ein neuer an die Stelle kommen, und dabei wird das übrige Schiff als Stütze verwendet.<sup>5</sup>

—Otto Neurath

1 Báyò Akómóláfé, »The Edges in the Middle«, in: *Articles*, 6. Januar 2017, <https://www.bayoakomolafe.net/post/the-edges-in-the-middle>.

2 Shoshana Zuboff im Interview mit John Naughton, »The goal is to automate us: Welcome to the Age of Surveillance Capitalism«, in: *The Guardian*, 20.1.2019.

3 Sarah Morris, *Crease Folds*, London 2015.

4 James Carse, *Finite and Infinite Games: A Vision of Life as Play and Possibility*, New York 1986, S. 48, 50, 53.

5 Otto Neurath, *Anti Spengler*, München 1921, S. 74 f.

with on a frequent basis. But the rest of it, even the art fair structure, the whole thing leaves such a bad taste in my mouth. I have to decide how to deal with that element. The museum as a structure has been in a couple of my films, a ghost in the Abu Dhabi film, and it was materialized in the Strange Magic film, but I have to somehow figure out how to do it, where I can convey these emotions or thoughts I have about this, but in its material form. But all of these elements were already all there.

A retrospective is a blessing for a living artist, but also a problem: How can one regard one's life's work from within the middle of production? To stage a retrospective is itself a belly, a den, a beast.

There is no tabula rasa. We are like sailors who must rebuild their ship on the open sea, never able to dismantle it in dry dock and to reconstruct it there out of the best materials. Where a beam is taken away, a new one must at once be put there, and for this the rest of the ship is used as support.<sup>5</sup>

—Otto Neurath

1 Báyò Akómóláfé, "The Edges in the Middle," *BayoAkomolafe.com*, January 6, 2017, <https://www.bayoakomolafe.net/post/the-edges-in-the-middle>.

2 Shoshana Zuboff, in John Naughton, "The Goal Is to Automate Us: Welcome to the Age of Surveillance Capitalism," *The Guardian*, January 20, 2019.

3 Sarah Morris, *Crease Folds* (London, 2015).

4 James Carse, *Finite and Infinite Games: A Vision of Life as Play and Possibility* (New York, 1986), pp. 48, 50, 53.

5 Otto Neurath, quoted by Benjamin Buchloh, "Lawrence Weiner (1942 to 2021)," *Artforum*, March 2022.