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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

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

Artikel: Sarah Morris : fast die Abstraktion der Sarah Morris = almost abstraction and Sarah Morris

Autor: Prinzhorn, Martin / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680045

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.12.2025

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

Fast
Die Abstraktion der Sarah Morris

MARTIN PRINZHORN

Die unbewussten, «frühen» Prozesse in der visuellen Wahrnehmung, die sich primär mit den physischen Eigenschaften der Umgebung befassen – also noch nicht mit tatsächlicher Objektwahrnehmung oder der Bedeutung des Wahrgenommenen –, zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass sie nicht einzelne Teile des Blickfelds in einer Abfolge abarbeiten, sondern gleichsam in einem Schritt das gesamte Blickfeld einer schnellen, rohen Analyse unterziehen. Die Gesamtheit und gleichzeitige Schnelligkeit einer solchen Verarbeitung wird einerseits dadurch ermöglicht, dass dabei verschiedene parallele Prozesse für verschiedene isolierte Aufgaben wie die Wahrnehmung von Grenzen und Übergängen, von Materialeigenschaften, von Farben, von Dreidimensionalität und so weiter zuständig sind. Andererseits wird dem Problem des «Rauschens» und einer zu hohen Anzahl von Fluktuationen in dieser frühen Wahrnehmung dadurch begegnet, dass die visuelle Information durch Filter ausgeglichen wird. So geschieht das Auffinden von Kanten im Bild nicht nur durch die Identifizierung von Extrema (ein Minimum neben einem Maximum), sondern gleichzeitig wird in einer mehr oder weniger lokalen Umgebung ein Durchschnitt berechnet, der kleinere Fluktuationen ausblendet. Je grösser die Umgebung, desto breiter der Filter und desto höher der Ausgleich. Solche Annahmen werden nicht nur durch die Logik des kognitiven Modellierens der Sehfähigkeit motiviert, sondern auch durch das Vorhandensein von Neuronen in unseren Hirnen, deren Rezeptionsbereich genau für eine solche «grobe» Wahrnehmung zuständig ist. Das Trennen verschiedener Wahrnehmungsebenen und das Filtern derselben bedeutet, formal gesehen, einen Akt der Abstraktion. Wenn man diesen Akt mit dem üblichen Verständnis von Abstraktion in der Kunst vergleicht, so ergibt sich ein auf den Kopf gestelltes Bild: Speziell im Kanon der amerikanischen Kunstkritik wird Abstraktion ja als eine Art evolutionäre Entwicklung weg von der figurativen Darstellung hin zu einem «reinen» Bild verstanden, als weiter gehende Konsequenz, von der Fähigkeit der Repräsentation einer Aussenwelt zur Repräsentation des Bildes als pures Kunstwerk zu gelangen. Geht man hingegen von der oben beschriebenen Modellierung unserer Sehfähigkeit aus, ist Abstraktion eine Voraussetzung dafür, überhaupt

MARTIN PRINZHORN arbeitet als Linguist an der Universität Wien, daneben zahlreiche Veröffentlichungen zur Kunst und Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste, Wien, sowie am Art Center College of Design, Pasadena.

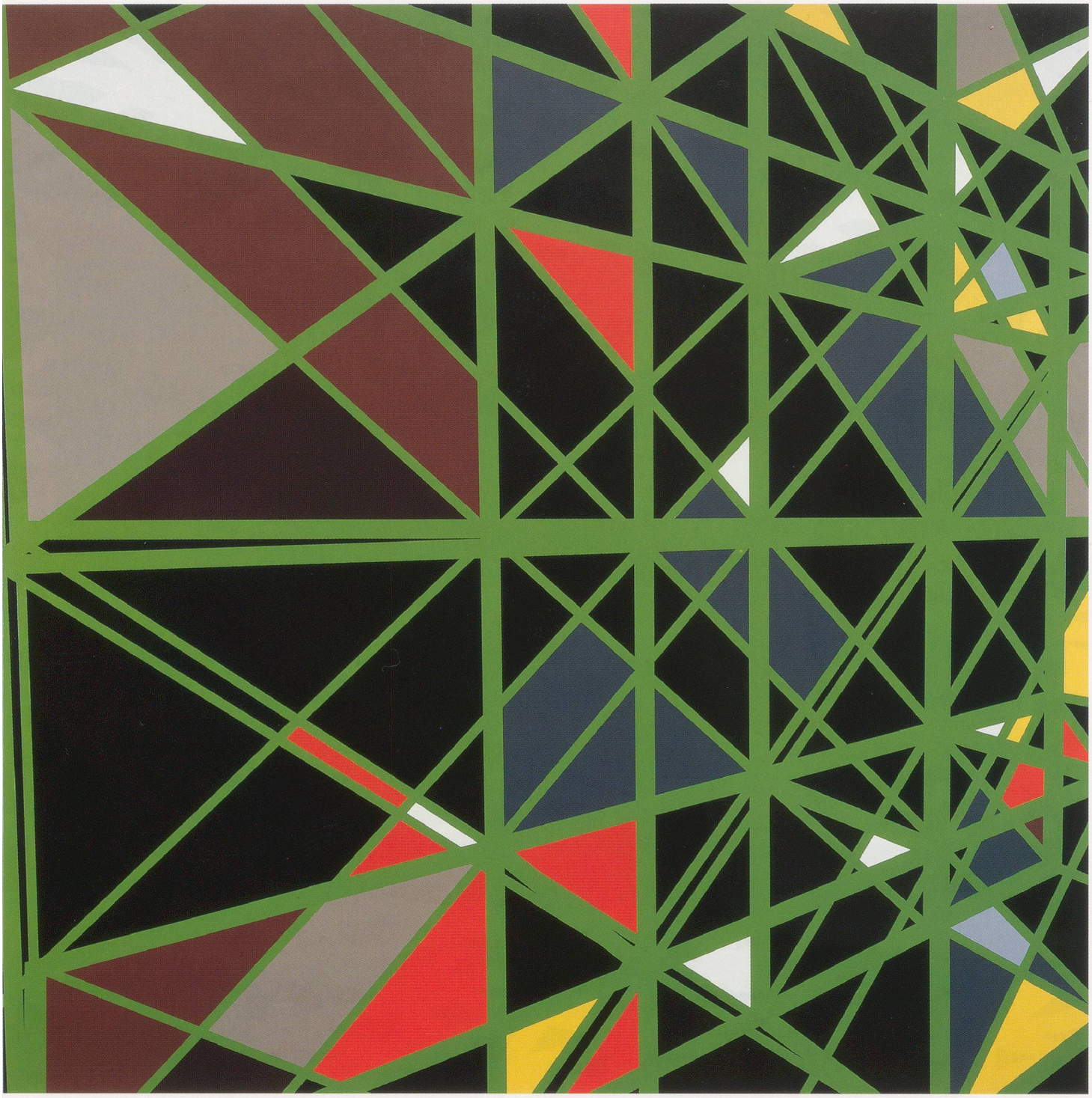
zu einer Repräsentation zu gelangen, von der Inhalte wie Objekte oder deren Bewegungen ablesbar sind. Sie dient wie ein unmittelbarer erster Reflex dazu, dem visuellen Input eine Robustheit zu verleihen, ohne die wir einerseits im Dschungel von zu vielen Details verloren gehen würden, ohne die wir aber andererseits nicht imstande wären, aus zu wenig Input die ganze dreidimensionale Welt zu rekonstruieren. Sie lässt sich hier als ein erster Schritt beschreiben, als ein Treffen von Annahmen über die Welt, ohne die wir gar nicht beginnen können, diese zu interpretieren. In dem Sinne, in dem Abstraktion hier Voraussetzung ist, kann sie nicht Reduktion sein.

Ein erstes Indiz dafür, dass es in den Gemälden, Photographien und Videos von Sarah Morris um Abstraktion in diesem nicht reduktionistischen Sinne geht, ist der unmittelbare Eindruck, dass es in ihren Arbeiten trotz der formalen Beschränkungen keine Konzentration oder Destillation von schon vorhandenen Inhalten gibt. In klassischen Videoarbeiten der 70er und 80er Jahre entsteht oft durch Wiederholung oder spezifische Perspektive eine (manchmal quälende) Kontemplativität, ein ruhiger Zirkel, in den man sich versenken kann oder muss. In einer Videoarbeit wie MIDTOWN (2000) scheint es zunächst auch so etwas wie eine rhythmische Wiederholung bestimmter Einstellungen zu geben. Die ganze Arbeit deutet aber permanent dahinter liegende Inhalte an, an die sich die visuellen Momente erst heranarbeiten wollen. Beim Zusehen entsteht der Wunsch, endlich zu diesen zu gelangen, was aber von der Künstlerin in den raschen formalen Abfolgen verwehrt wird. Die einzelnen Bilder gleiten über Details und werden zu Metaphern von etwas, das sich noch nicht wirklich zeigt, das unausgesprochen bleibt, obwohl es permanent erzeugt wird. Menschen und ihre architektonische Umgebung werden in derselben Arbeit gezeigt, ohne dass die Menschen zueinander oder zu ihrer Umgebung gelangen und ein Ganzes bilden. Die Menschen bleiben untereinander genauso isoliert wie die Gebäude und ihre Details: Weder die Stadt noch die in ihr lebende Gesellschaft kann sich im Film manifestieren. In der Arbeit CAPITAL (2000) ist die inhaltliche Seite noch deutlicher, das Motiv des grössten Machtzentrums noch sichtbarer und expliziter; trotzdem gibt es niemals eine Verankerung des Visuellen in diesem Inhalt, der Film ist so sein eigener Trailer, selbstständig und doch von sich abhängig. Selbst die beladensten Motive wie das Oval Office, der amerikanische Präsident oder die Redaktionsräume der *Washington Post* reihen sich in die anderen Szenen in einer Art ein, die sie eher neutralisiert als sie in einen narrativen Zusammenhang zu stellen. Es werden so aber auch keine Bruchstücke oder Fragmente von Inhalten gezeigt, wie so oft im modernen Avantgardefilm. Die Szenen blenden ruhig ineinander über und haben eine gewisse automatistische Geschlossenheit, die erst im formalen Kontext wieder verloren geht. In beiden Filmen bearbeitet Morris das Thema Urbanität und Gesellschaft in dem oben beschriebenen, vorbewussten Sinne: Menschen und Architektur werden als noch bedeutungslose physische Objekte von aussen abgetastet, es gibt keine Protagonisten im üblichen Sinn und die Zusammenhänge, die für die Bedeutung notwendig wären, sind noch nicht vorhanden. Ihr Umgang mit dem Thema kann stellenweise als Umkehrung von Benjamins Moderne gelesen werden: Wo bei ihm Technik und Architektur störend in sein biographisches und sehr privates Narrativ eindringen, sind es bei Morris genau diese Faktoren, die narrative Elemente (vielleicht) erst ermöglichen.

Die Malerei der Sarah Morris scheint auf einen ersten Blick der Pop-Art verpflichtet: Speziell in den Arbeiten Mitte der 90er Jahre wird die Oberfläche von Motiven oder Schriftzügen, die an die alltagskulturellen Bezüge dieser Zeit erinnern, derart in den Vordergrund gestellt, dass eine autonome Fläche Inhalte relativiert und eigene Regeln aufstellt. Die Worte auf den Bildern – JOHNNY, NOTHING – haben genauso wie die Motive – SUNGLASSES, HIGH HEELS (BLUE) – in ihrer Isolation und Arbitrarität jedoch nichts mehr von der augenzwinkernden Transgression eines Indiana oder Warhol an sich. Wiederum ergeben sie auf der inhaltlichen Ebene keinen Diskurs, im Höchstfall lassen sie als Zitate eine historische Referenz zu. Auch formal scheinen sie in ihrer cleanen Neutralität nicht an irgendwelche spezifisch malerischen Probleme anknüpfen zu wollen, sondern sich vom Medium unabhängig mit Bildern aus-

SARAH MORRIS, CAPITAL, 2000, 16 mm DVD, duration / Dauer: 18 mins. 18 secs.

SARAH MORRIS, NEON – NITROGRILL (LAS VEGAS), 2000, gloss household paint on canvas, 84¼ x 84¼" / Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

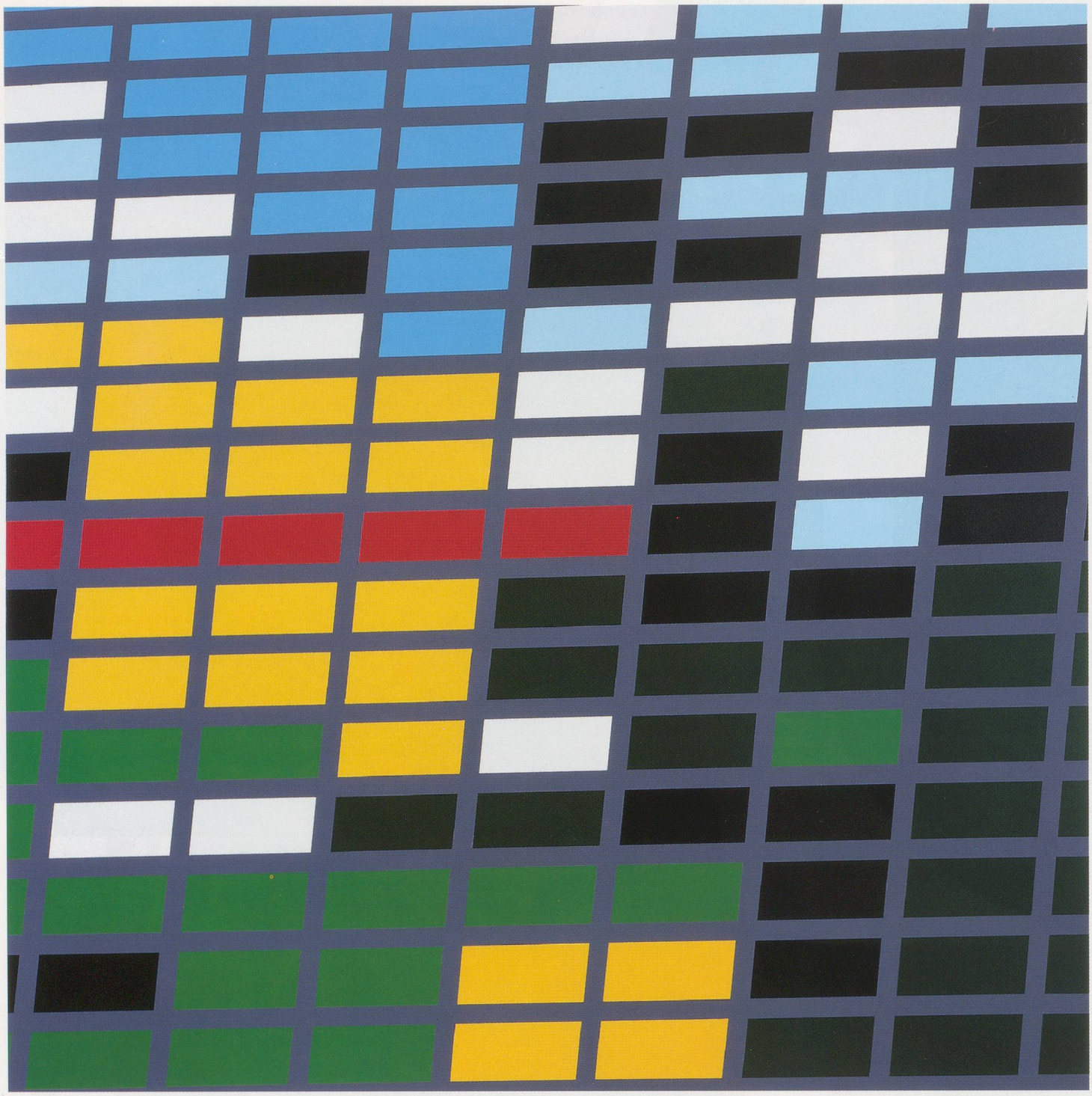


SARAH MORRIS, DEPARTMENT OF ENERGY (CAPITAL), 2001, gloss household paint on canvas, 84¼ x 84¼" / ENERGIEDEPARTEMENT (CAPITAL), Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

einander zu setzen. Die Schrift wird nicht durch irgendwelche Fragmentierungen oder Verzerrungen verfremdet, sondern sie ist so ausfüllend ins Rechteck gesetzt, dass sie sich nicht mehr auf diesem befindet und es sozusagen erst zusammenhält. So werden die Bilder nicht in Vordergrund und Hintergrund aufgeteilt, die Räume zwischen den Buchstaben sind gleichberechtigte Flächen, das Tafelbild als Objekt wird zum Verschwinden gebracht. Diese Randlosigkeit wird zum immer zentraleren Moment in der Malerei von Sarah Morris. Die Künstlerin spricht vom Thema Zerstreuung als einer Strategie, um zu Dingen zu gelangen, die wir normalerweise nicht sehen. Die Strukturen und Texturen formen sich zwar niemals zu Objekten, sie sind aber auch nicht blosses Ornament, da sie sich in ihrer Anordnung nie an das Format des Bildes halten und auf einen zweiten Blick immer eine Projektion über die Ränder hinaus evozieren. Auch in den Architekturbildern der späten 90er Jahre gibt es keine Objekte, das Erkennen kann keinen Weg vom Gesamten ins Detail nehmen, nur umgekehrt. Die Streifen sind eben nicht einfach die Pfade des Pinsels auf der Leinwand, die nur in die Malerei führen, es geht nicht darum, Bedeutung aus dem Bild zu verdrängen, es geht im Gegenteil darum, den Weg zur Bedeutung zu beschreiben – den Zustand davor. Wenn wir in einer Lichtreflexion ein Gebäude nicht wirklich als Gesamtheit sehen, so können wir doch schon einige seiner Eigenschaften erschliessen. Neonleuchten, die in Räume hineingepasst sind, Billboards auf Fassaden, der Reflex eines anderen Gebäudes in einer Fensterfront – all das erzählt schon einen Teil der Geschichte, ohne eine eigenständige Bedeutung zu haben. Zerstreuung ist hier nicht so sehr die Teilung eines Ganzen, sondern eher das Herausarbeiten der Teile, die das Ganze erst sichtbar machen. Las Vegas, das in den Arbeiten der Künstlerin eine grosse Rolle spielt, ist ein gutes Beispiel für diese komplexe Vernetzung: Als Objekt mit Grenzen ist die ganze Stadt eigentlich nur erkennbar, wenn man in der Nacht aus der Wüste auf sie zufährt und sie den Eindruck einer Kolonie auf einem fernen Planeten vermittelt. Befindet man sich einmal in der Stadt, ist es fast unmöglich, die diskreten Objekte als solche direkt auszumachen. Alles scheint voneinander abhängig zu sein, da sind nicht Gärten, in denen Gebäude stehen, sondern die Gebäude erweitern sich zu Gärten und die Lichtinszenierung und ununterbrochene Spiegelung verstärkt noch den Eindruck einer allumfassenden Umwelt am Rande des Amorphen. So wie in utopistischen Architekturphantasien der Moderne verschmilzt Natur und Technik, Öffentliches und Privates zu einer ununterscheidbaren, pulsierenden Masse. Genau diese Form der Wahrnehmung findet sich auch in den Bildern von Sarah Morris wieder: Verflechtungen, die eine Perspektive andeuten, ohne dass wir wissen, wovon; Schrägen, denen die Gerade als Orientierung fehlt, und Farben, deren Quellen oder Ziele im Off bleiben. Beim Betrachten der Bilder werden reflexartig Zusammenhänge hergestellt, die sich aber dann – zumindest im Bild – an nichts festmachen lassen. Konstruktion von etwas, was noch nicht vorhanden ist und dennoch nicht in einem Nebel liegt, sondern klare, deutliche Strukturen besitzt. Konstruktionen von etwas, was in seiner Gesamtheit eine grosse visuelle Komplexität besitzt, die es uns vielleicht nicht mehr erlaubt, die deutlichen Strukturen zu sehen, ohne die wir aber niemals zu einer Gesamtheit gelangen können. Genau in diesem Sinne ist die Abstraktion in den Arbeiten von Sarah Morris kein Weggehen von der figurativen Bedeutung, sondern der Weg, der fast zu ihr führt.

SARAH MORRIS, KENNEDY CENTER (CAPITAL), 2001, gloss household paint on canvas, 84¼ x 84¼" / Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

SARAH MORRIS, CAPITAL, 2000, 16 mm DVD, duration / Dauer: 18 mins. 18 secs.



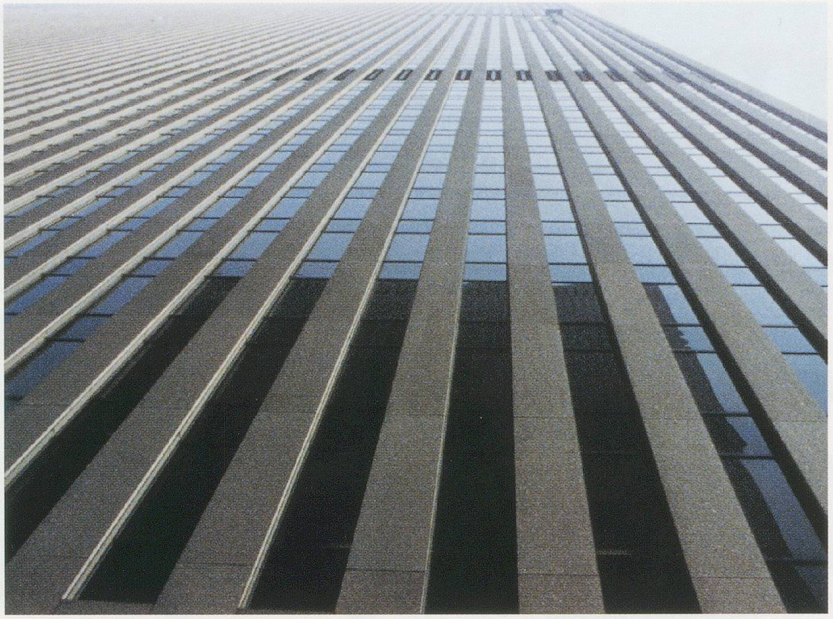
SARAH MORRIS, MIDTOWN—CONDÉ NAST, 1999, gloss household paint on canvas, 84¼ x 84¼" / Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

Almost Abstraction and Sarah Morris

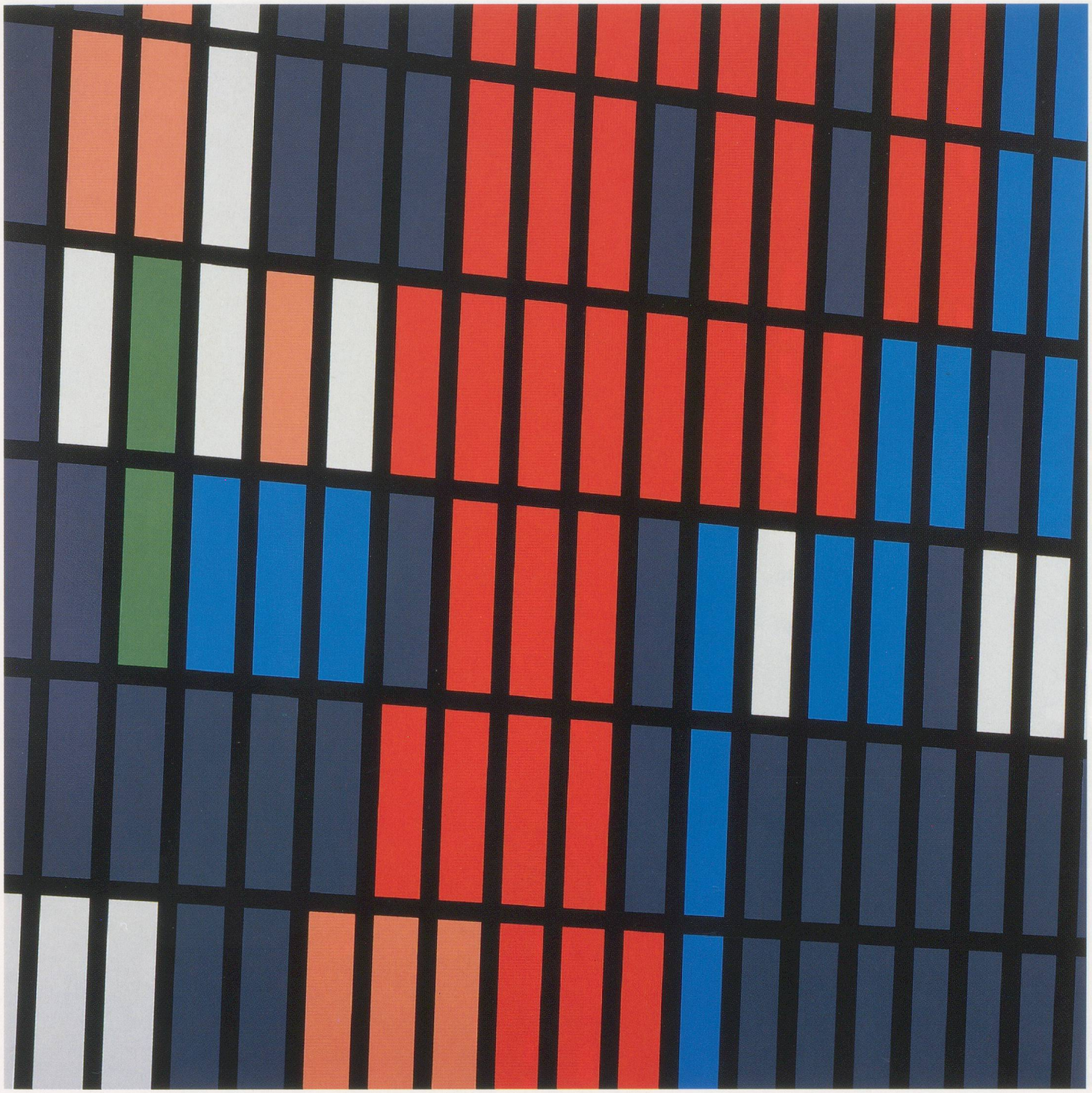
MARTIN PRINZHORN

The unconscious, "early" processes of visual perception, which are primarily concerned with the physical properties of our surroundings—and not yet with the actual perception of objects or the meaning of what is perceived—typically do not work through single, successive parts of a total field of vision but tend to take it all in at one go, subjecting it to speedy, rough analysis. The totality and simultaneous speed of such processing is made possible, on one hand, by the fact that several operations are activated side by side, each responsible for distinct, separate tasks such as the perception of borders and transitions, of material qualities, of colors, of three dimensionality, and so on. On the other hand, the problem of "white noise" and excessive fluctuation is counterbalanced at this early stage of perception by the filtering of visual information. Thus, finding the edges in a picture not only involves identifying extremes (a minimum next to a maximum); at the same time, an average is calculated within a more or less local area, which ignores minor fluctuations. The larger the area, the wider the filter and the greater the smoothing. Such assumptions are motivated not only by the logic of the cognitive molding of vision but also by the presence of neurons in the brain, whose field of reception is responsible for precisely such "coarse" perception. Formally speaking, separating various levels of perception and filtering them is an act of abstraction. If one compares this act with the usual understanding of abstraction in art, the result is an inverted image. The canon of American art criticism, in particular, interprets abstraction as a kind of evolutionary development away from figurative representation and towards the "pure" picture, and in consequence, a move away from the ability to represent an external world and towards the representation of the picture as a pure work of art. But if we take the above-described molding of vision as our point of departure, abstraction is actually a prerequisite of any representation that communicates content, such as objects or their movement. It is like an immediate, initial reflex that gives the visual input a robustness without which we would not only get hopelessly lost in the jungle of details but also be incapable of reconstructing a whole three-dimensional

MARTIN PRINZHORN works as a linguist at the University of Vienna, has written widely on art, and teaches at the Academy of Fine Art in Vienna and at the Art Center College of Design in Pasadena.

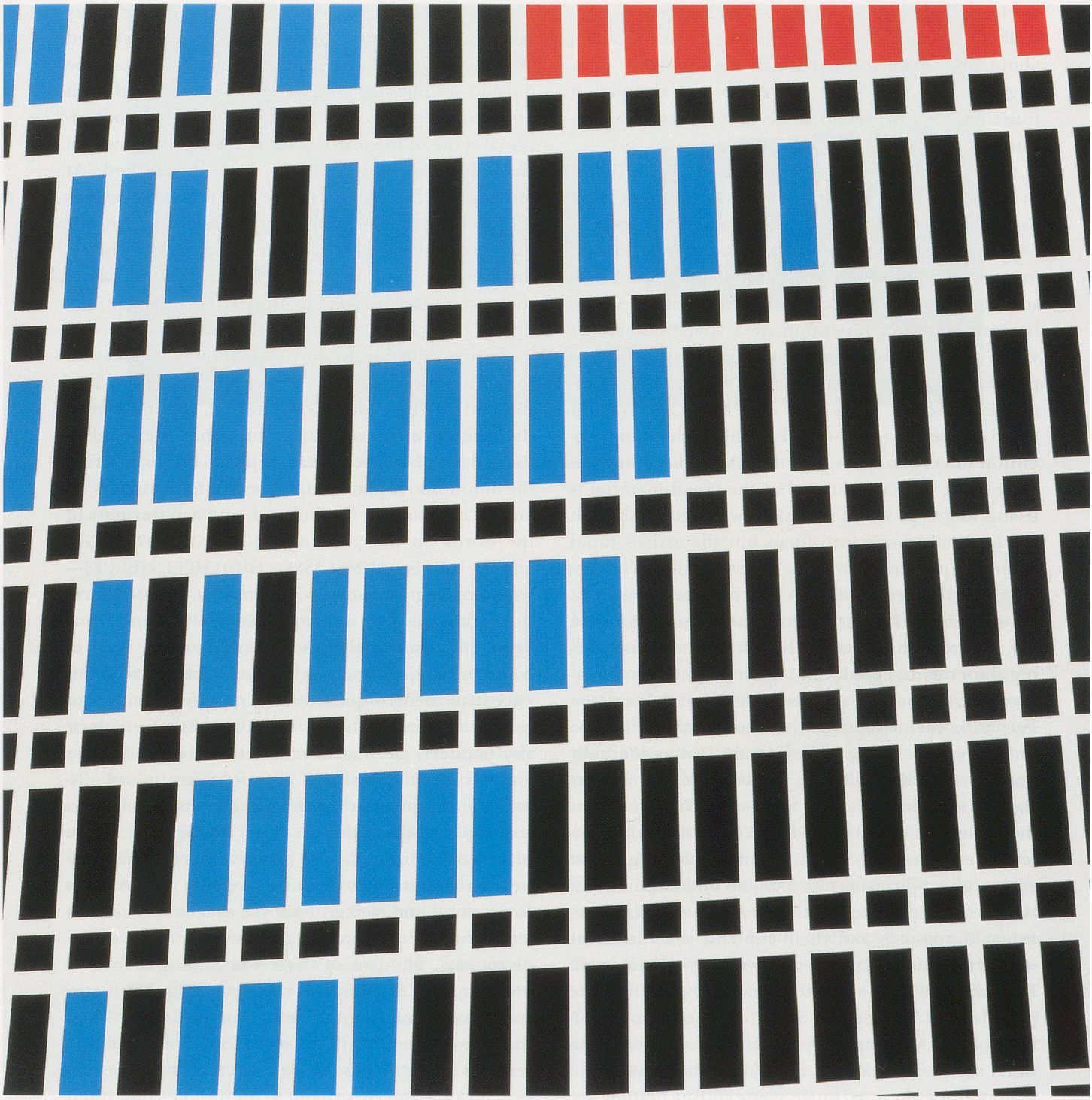


SARAH MORRIS, MIDTOWN, 1998, 16 mm DVD, duration / Dauer: 9 mins. 36 secs.



SARAH MORRIS, MIDTOWN—VIACOM (TIMES SQUARE REFLECTION), 1998, gloss household paint on canvas, 83⅓ x 83⅓" / Glanzlackfarbe auf Leinwand, 213 x 213 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

SARAH MORRIS, MIDTOWN—HBO / GRACE, 1999, gloss household paint on canvas, 84¼ x 84¼" / Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm.

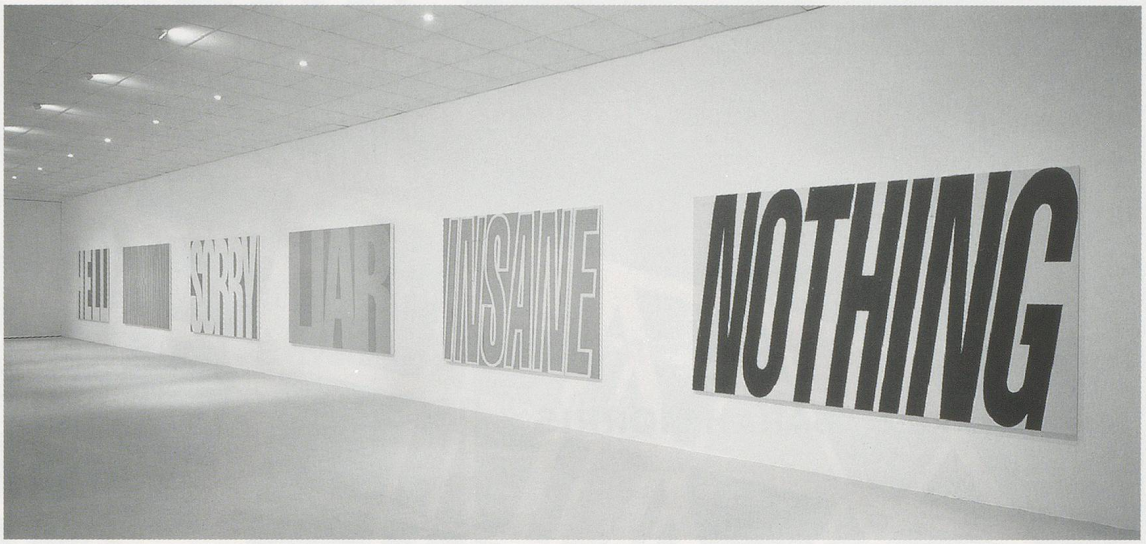


SARAH MORRIS, MIDTOWN—PAINE WEBBER (WITH NEON), 1998, gloss household paint on canvas, 72 x 72" / Glanzlackfarbe auf Leinwand, 183 x 183 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

world out of insufficient input. It can here be described as a first step, as a meeting of assumptions about the world, without which we could not even begin to interpret it. In the sense that abstraction functions as a prerequisite here, it cannot be a reduction.

A first indication that reduction does not figure in the abstraction of Sarah Morris's paintings, photographs, and films lies in the immediate impression that there is no concentration or distillation of existing content in her work, despite its formal constraints. Often in the classical video art of the seventies and eighties, repetition or a specific angle of vision generates a (sometimes agonizing) contemplativeness, a calm circle in which we can or must immerse ourselves. In a film like MIDTOWN (1998) there also seems to be something like a rhythmic repetition of certain takes. But the whole piece hints at underlying subject matter that the visual material is trying to grasp. While watching, we begin wishing it would finally come into focus but the artist's rapid formal sequences deprive us of satisfaction. The single frames glide over details and become metaphors for something that hasn't really made an appearance yet, that remains unsaid although it is constantly being generated. People and their architectural surroundings appear in the same piece but do not connect with each other or with their surroundings to form a whole. The people remain just as mutually isolated as do the buildings and their details: neither the city nor those who live there are able to manifest themselves in the film. In CAPITAL (2000), the content is even more evident, the motif of the greatest center of power even more visible and explicit, but there is still not the least indication of linkage between the visuals and their content; the film is its own trailer, independent and yet relying on itself. Even the most loaded motifs like the Oval Office, the president of the United States, or the editorial offices of the *Washington Post* are positioned with the other scenes in a way that neutralizes them instead of placing them in a narrative context. But neither are we shown bits or fragments of content, as so often in modern avant-garde films. The scenes quietly fade into each other and have a certain automatist closure that only disappears again in the formal context. In both films, Morris processes the themes of urbanity and society in the preconscious sense described above: people and architecture are probed from the outside as physical objects not yet endowed with meaning; there are no protagonists in the conventional sense of the word, and the relations that would yield meaning have not yet been established. At moments her treatment of the theme can be read as an inversion of Benjamin's modernism: where, for him, technology and architecture invasively disrupt his biographical and extremely personal narrative, these same factors are for Morris the very sine qua non of the (possibly) narrative elements.

At first sight Sarah Morris's paintings might seem to be indebted to Pop art, especially in her work of the mid-nineties. Motifs or lettering, reminiscent of the reference to everyday culture that prevailed in those days, place such great emphasis on surface that the autonomous plane relativizes content and sets up laws of its own. But the isolation and arbitrariness of the words on the paintings—JOHNNY, NOTHING—and the motifs—SUNGLASSES, HIGH HEELS (BLUE)—have nothing whatsoever in common with the facetious transgressions of, say, Indiana or Warhol. Once again the works yield no discourse on the level of content; at most one might read a historical reference into them as quotations. Nor, given their clean neutrality, would it seem that they wish to address any painterly problems; rather they deal in images apart from the medium. The lettering is not distorted or fragmented in any way but sits so solidly in rectangular space that it does not appear to be placed there but rather to be its support, to be holding it together. The pictures are not divided into foreground and background, the spaces between the letters are equal in value, the painting as an object disappears. The lack of edge is becoming more and more central to Sarah Morris's painting. The artist speaks of distraction as a means of getting at things that we don't ordinarily see. The structures and textures never coalesce into objects and yet they do not become mere ornament either because their arrangement never conforms to the format of the picture and, on second sight, always evokes a projection beyond the edges of the painting. Even in the architecture paintings of the late nineties, there



SARAH MORRIS, installation shot, London, 1998. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

are never any objects; recognition can never move from the whole to the part, but only the other way around. The stripes are not simply paths of the brush on canvas, which merely constitutes painting. It is not a matter of suppressing meaning but, quite the opposite, of describing the path to meaning—the condition prior to it. If we do not really see the whole of a building in reflected light, we can at least draw conclusions about some of its features. Neon lighting inserted in spaces, billboards on facades, the reflection of another building in a glazed facade—all of that already tells part of the story without having a meaning of its own. Distraction does not mean dividing up a whole as much as it means defining its parts in order to make the whole perceptible. Las Vegas, which looms large in the artist's work, is a good example of this complex exchange. The entire city as an object with borders can only be recognized when driving towards it through the night desert, where it looks like a colony on some remote planet. Once we are in the city, it is almost impossible to tell discrete objects apart—everything seems to be linked with everything else. There are no gardens in which buildings have been placed; and the buildings themselves expand into gardens wherein the lighting effects and the ceaseless reflections merely heighten the impression of an all-embracing universe at the brink of amorphousness. As in the utopian architectural fantasies of modernism, nature and technology, public and private have merged into an indistinguishable, pulsating mass. It is precisely this form of perception that is found in Sarah Morris's paintings: networks that hint at a perspective—of what we cannot tell: slanting lines with no verticals to provide orientation, and colors, whose sources or goals remain out of "frame." The pictures evoke reflex-like associations but there is nothing to attach them to—at least in the picture itself. The construction of something that does not yet exist but that is not diffuse either, for it possesses clear and distinct structures. Constructions of wholes that possess great visual complexity, preventing us perhaps from seeing their clear-cut structures, but nonetheless essential to the perception of the whole. It is precisely in this sense that abstraction in the art of Sarah Morris does not lead away from figuration but, in fact, represents the path that almost leads to it.

(Translation: Catherine Schelbert)