



SARAH MORRIS

To Sit with the Speed Addict

THYRZA NICHOLS GOODEVE

For the last 100 years perceptual modalities have been and continue to be in a state of perpetual transformation, or, some might claim, a state of crisis.
—Jonathan Crary¹⁾

A work, no matter how recondite, specialized, or antiquarian, manifests a historical compulsion.

—Avital Ronell discussing *Madame Bovary*²⁾

Let this begin with a question. What notion of historical vision is presented to the viewer in the paintings, cityscapes, and films of Sarah Morris? Do we sense something different here or merely a vision of the same (meaning a vision so familiar as to appear to be the repetition of what has already been seen)? In other words, could one claim to see nothing in Morris's paintings precisely because they are not about vision, an activity which presupposes a someone who sees and a something that is seen? Instead, her work

THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer who lives in Brooklyn, New York. Her most recent project is an artist's book with Ellen Gallagher, to be published in spring 2001.

emanates from an eye that claims: *There is no frame of reference. I experience perception absent of intellection. All I see is surface and pattern. My ability to distinguish between background and foreground has disappeared. Although I walk through space with limbs still nimble—where touch, taste and smell continue to orient—my eyes reflect but do not see. Height is suggested, but it is height without sky or earth. In other words I see without context.*³⁾

Context, the ability to stand outside of a scene and view each element as a component of a larger whole, is very hard for us to grasp these days. We see in close up, or to rely on the language of cinema, we see without benefit of an establishing shot. We sit like the speed addict who appears momentarily in Morris's Las Vegas cinematic docu-spasm *AM/PM* (1999), eyes a tremble, eyes so filled with stimuli, we do not see, merely perceive through a body whose eyes seem to merely drive by, drive by, drive by.

Sarah Morris's work languishes in the perceptual fields of late twentieth- and early-twenty-first-century capitalism. This world is made of flat grids which mimic perspective while denying the phenomenal experience of the referent (of which there is none



SARAH MORRIS, *AM/PM*, 1999, 16 mm DVD, duration / Dauer: 12 mins. 36 secs.

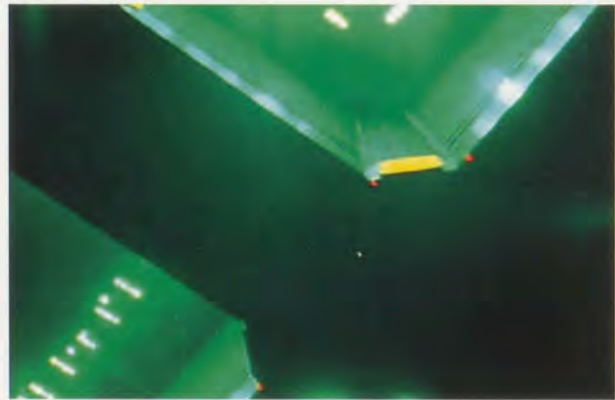
except codes and signals drawn from the language of geometric abstraction; modernist urban architecture; Op Art; the poetics of everyday life stripped of the experience of everyday life). How different from the following description:

*Sloping downward like an amphitheater, drowned in mist, it (the town) sprawled out shapelessly beyond its bridges. The open fields swept upward again in a monotonous curve, merging at the top with the uncertain line of the pale sky. Thus seen from above, the whole landscape had the static quality of a painting: ships at anchor were crowded into the corner, the river traced its curve along the foot of the green hills, and on the water the oblong-shaped islands looked like great black fish stopped in their course. From the factory chimneys poured endless trails of brown smoke, their tips continually dissolving in the wind...*⁴⁾

In the "pictorial" atmosphere of Flaubert's *Madame Bovary*, distance brings proximity. As Alan Cheuse puts it in his essay on narrative painting and

pictorial fiction from which this passage is lifted, "The only thing that seems to be moving in the passage is Emma Bovary's eye, the surrogate for our own."⁵⁾ One could just as well describe this as a cinematic moment. Narrative cinema is, after all, modeled on the structures of identification drawn from the nineteenth-century novel.

And yet, for anyone living in late capitalism there is little time for a distanced point of view. Vision exudes proximity. Everything is in our face. Can one stand above and look out at Morris's world? What is there on the other side of the aluminum fence? *There is no distance, no sense of foreground or background and certainly no flowers. I see only color and design. It is the same with the blinds in my room. They dart at me in strips of yellow and blue. There is nothing behind them. Color and line are the only means of expression my eyes are capable of recognizing. I have become a point of view without a person behind it.*



SARAH MORRIS, *AM/PM*, 1999, 16 mm DVD,
duration / Dauer: 12 mins. 36 secs.

In his extraordinary essay on the Eiffel Tower, Roland Barthes describes the Tower's significance in terms of its instantiation of a powerful nineteenth-century shift in point of view. This edifice of pure line and space (as he puts it, "How can you be enclosed in emptiness, how can you visit a line?") is the embodiment of the nineteenth-century discovery of the panorama view. The Tower is in this sense a perceptual apparatus.⁶⁾ In other words, the place from which the Parisian can see Paris stretched out below. (The early stages of this new perception are, as Barthes reminds us, in the imagination, specifically in literature. For example, the description of Paris from the edifice of the cathedral in Victor Hugo's *The Hunchback of Notre-Dame* or as explored in Michelet's *Tableau chronologique*.) As Barthes puts it, "The bird's-eye-view, which each visitor to the Tower can assume in an instant for his own, gives us the world to read and not only to perceive...to perceive Paris from above is infallibly to imagine a history..."⁷⁾

Midtown Manhattan and the neon sprawl of Las Vegas are by no means Paris in the nineteenth century (although said Paris does appear as a character in the hall of mirrors that is the architecture of Las Vegas, the modernist "unreal city" taken to a state of Duchampian hilarity). As is well known, for Walter Benjamin, Paris embodied the sensual knowledge—and attention—of the flâneur or stroller. Strolling presupposes a body and a subject passing through three- (and four-)dimensional space. The stroller's perception is a product of deep space in the same manner that the panorama is a vision of said deep space seen by a subject from a distance; or in the case of the Eiffel Tower, from an aerial point of view. Vision emerges, as in Dziga Vertov's *The Man With the Movie Camera*, or Walter Ruttmann's *Berlin, Symphony of a City*, as a swirling cacophony of visual perceptions fixed into a context. Context admits to the possibility, the necessity, of point of view.

Prologue to Le Flâneur, newspaper for the masses, published at the office of the town crier, 45 Rue de la Harpe (the first and, no doubt, only number, dated May 3, 1848): "To go out strolling, these days, while puffing one's tobacco...while dreaming of an evening's pleasures, seems to us a century behind the times. We are not the sort to refuse

The films function as an index for every painting I might have made and every painting I might make in the future.

— Sarah Morris¹⁰⁾

all knowledge and customs of another age; but, in our strolling, let us not forget our rights and our obligations as citizens. The times are necessitous; they demand all of our attention, all day long..." (J. Montaigne).⁸⁾

Panorama as it is described by Barthes, and strolling as celebrated by Benjamin, are forms of nineteenth-century attention which, according to Jonathan Crary are in the process of "an inevitable fragmentation of a visual field in which the unified coherence of classical models of vision was impossible... For it is in the nineteenth century, within the human sciences and particularly the nascent field of scientific psychology, that the problem of attention becomes a fundamental issue."⁹⁾ To sit from a composed position and look out onto the world below or to linger for an evening in a perceptual field developed from one's own passage through the city—the stroll as a continuous act of contiguous relations (like a film)—is to inhabit a particular point of view (even if the attention of this point of view is made up of a series of fragments). Narrative film—the historical manifestation of vision in the twentieth century—relies upon the ability of the mind to turn parts and sequences into wholes; wholes where a body (a vision) is implied.

What context is produced for the speed addict in AM/PM? Does he have the time for such a view? Do his eyes ever rest? Is he not seeing what Morris herself has been painting all along? He does not stroll. He has no attention. He sees nothing in long shot nor from an aerial point of view. He appears for a moment in a film that otherwise does not develop narrative space.

And so Morris's notion of vision is different from the vision that fell in love with the precipices of the Eiffel Tower or the activity of the urban stroll. In other words, as we pass from the dark enveloping spaces of cinematic storytelling into the brightly lit "0" and "1" signals of the digital age, an alteration of the compo-

nents of vision and storytelling—a shift in historical compulsion—can be detected. In this sense, Morris's work sits with, not as, the speed addict in AM/PM. A position "...within modernity" where "vision is only one layer of a body that could be captured, shaped, or controlled by a range of external techniques..." A body evading, flipping channels and time zones, continuously looking for a way "of evading institutional capture and inventing new forms, affects, and intensities."¹¹⁾ This is a world consumed by proximity; forever smooth; utterly lacking perspectival comfort.¹²⁾ A world where "...we no longer exist in a way that renders manifestation possible: we have lost access to what is manifested and even to manifestation itself."¹³⁾

Coda

The teenage boy, who up until this point has been complaining about his vision, turns to his mother and says, "I hardly recognize the kind of space you describe. I see with eyes which no longer tell me the story of where something comes from or where it is going." He is speaking to his mother who has just told him a story, a memory of a film she saw as a child. They sit in a hospital by the bedside of an ancient man, his grandfather, who until this moment has been utterly still; a body wrapped in the neverland of a coma. The grandfather stirs opening his mouth for the first time in decades. He addresses his daughter and grandson with what appears to be a non sequiter, "Did you know when Erik Satie wrote the first background music for an opera intermission, he found himself forced at his first performance to keep telling his attentive audience not to listen?" As he finishes his statement, the old man's eyes glaze over, his body loses all the tension which consciousness has brought. He lies there once again, a body utterly still, eyes wide open. His daughter and



SARAH MORRIS, *FLAMINGO HILTON (LAS VEGAS)*, 2000, gloss household paint on canvas, 84¼ x 84¼" / Glanzlackfarbe auf Leinwand, 214 x 214 cm.
(PHOTO: JAY JOPLING / WHITE CUBE)

SARAH MORRIS, *AM/PM*, 1999, 16 mm
DVD, duration / Dauer: 12 mins. 36 secs.



grandson do not move. Their attention is fixed on the man's eyes, which are fluttering now at twenty-four frames per second. When his eyes finally stop, an image rises from the dark center of the pupils coming to rest on the yellow gauzy surface of the eyeball. It is the image of a city shot in long shot in which the cityscape is stretched out against a horizon. Slowly, imperceptibly, the perspective inside the image begins to zoom in, passing through and by the buildings. Soon the traces of this journey are utterly erased. The scene is replaced by a perception of FLAMINGO HILTON (LAS VEGAS) (1999), painted with bold colors of common house paint. The city in his eyes has nothing but lattice patterns hanging in the air without history, pure grids of pink. A point of view lacking consciousness. The daughter and the grandson sit attentively watching as this cinematic transition from panorama to Polaroid unfolds within the pupil of the elderly man. The process takes some time, quite slowly in fact, about a century to complete. When it stops, the world comes to rest as pure staccato. A view of line and shape absent of space, of perspective; a world presented in a painted image, a geometric close-up absent of frame, caught in the eye of the now dead man.

- 1) Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999), p. 13.
- 2) Avital Ronell, *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania* (Lincoln, Nebraska & London: University of Nebraska Press, 1992), section: 20.21.
- 3) This statement, and other italicized sections, are quotes from a fictional character that lives in the world of Morris's paintings and films.
- 4) Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), book III, chapter 5.
- 5) Alan Cheuse, "Traces of Light: The Paradoxes of Narrative Painting and Pictorial Fiction" in: *The Antioch Review*, Volume 55, Number 3 (Storytelling), Summer 1997, p. 282.
- 6) For an elaboration of this point, in relation to René Clair's 1923 film *Paris qui dort*, see Annette Michelson, "Dr. Crase and Mr. Clair," *October*, Spring 1980.
- 7) Roland Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, translated by Richard Howard (New York: Farrar, Strauss and Giroux, Inc., 1979), pp. 9, 11.
- 8) Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), p. 448.
- 9) Crary, op. cit., pp. 24, 13.
- 10) Sarah Morris in conversation with David Daniel, cinematographer of *AM/PM*, published in the catalogue for Morris's Kunsthalle Zurich exhibition, June 7–August 13, 2000, p. 66.
- 11) Crary, op. cit., p. 3.
- 12) Paraphrased from Diedrich Diederichsen's catalogue essay "Updown-Downdown" in: *Sarah Morris* (Kunsthalle Zurich, 2000), p. 36. He continues, "Sarah Morris employs precisely this Satie effect..."
- 13) Ronell, op. cit., section: 20.21.

Aus dem Blickwinkel des Speed-Junkies

THYRZA NICHOLS GOODEVE

Seit 100 Jahren ist die Art, wie wir die Welt wahrnehmen, einem dauernden Wandel unterworfen und ist es noch, manche würden sogar sagen, sie macht eine Krise durch. – Jonathan Crary¹⁾

Ein Werk, wie unzugänglich, speziell oder altertümlich es auch immer sein mag, ist immer Ausdruck eines zeitgeschichtlichen Impulses.

– Avital Ronell über *Madame Bovary*²⁾

Beginnen wir mit einer Frage: Was für eine Auffassung von Geschichte wird in den Bildern, Stadtlandschaften und Filmen von Sarah Morris sichtbar? Erfahren wir hier etwas ganz anderes oder ist es bloss das alte Bild (d. h. ein so vertrautes Bild, dass es uns wie die Wiederholung eines bereits Gesehenen vorkommt)? Anders gefragt, liesse sich behaupten, dass man in Morris' Bildern deshalb nichts sieht, weil sie nicht vom Sehen handeln, im Sinne einer Tätigkeit, die jemanden voraussetzt, der sieht, und etwas, was gesehen wird? Morris' Arbeit geht von einem Auge aus, das feststellt: *Es gibt keinen Bezugsrahmen. Ich nehme wahr ohne zu verstehen. Alles, was ich sehe, sind Oberflächen und Muster. Meine Fähigkeit zwischen Hintergrund und Vordergrund zu unterscheiden ist verschwunden. Obwohl ich mich immer noch flinken Fusses durch den*

THYRZA NICHOLS GOODEVE lebt in Brooklyn, New York. Ihr jüngstes Projekt ist ein Künstlerbuch mit Ellen Gallagher, das dieses Frühjahr erscheint.

*Raum bewege – während mir Tastsinn, Geschmack und Geruch nach wie vor Orientierung bieten –, reflektieren meine Augen nur, sehen jedoch nicht. Es schaut nach Höhe aus, aber es ist eine Höhe ohne Himmel und Erde. Mit anderen Worten, ich sehe ohne Kontext.*³⁾

Kontext, die Fähigkeit, ausserhalb einer Szene zu stehen und jedes Element als Bestandteil eines grösseren Ganzen zu betrachten, ist heute kaum noch realisierbar. Wir sehen alles in Nahaufnahmen oder in der Sprache des Kinos, ohne den hilfreichen Einstieg über die Gesamtaufnahme. Wir sitzen da wie der Speed-Junkie, der für einen Augenblick im dokumentarischen Blitzgewitter von Morris' Las-Vegas-Film *AM/PM* (1999) auftaucht: mit flirrendem Blick, die Augen von Reizen überflutet, die wir nicht sehen, sondern lediglich mittels eines Körpers wahrnehmen, dessen Augen nur über alles hinweg, weiter- und vorbeifliegen.

Sarah Morris' Arbeiten suhlen sich geradezu in den Wahrnehmungsfeldern des Kapitalismus des späten zwanzigsten und frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts. Diese Welt besteht aus flachen Gitterrastern, die eine Raumperspektive vortäuschen, uns aber die sinnliche Erfahrung entsprechender Referenten vorenthalten (die es auch nicht gibt – abgesehen von den Codes und Signalen aus der Sprache der geometrischen Abstraktion, des modernen Städtebaus, der Op-Art und einer Poetik des Alltags-

lebens bar jeder sinnlichen Erfahrung). Wie anders klingt dagegen folgende Schilderung:

*Sie (die Stadt) lag wie ein Amphitheater unter ihnen, in Nebel gehüllt, und setzte sich jenseits der Brücken im trüben Licht weiter fort. Dahinter stieg monoton das offene Land an, bis es sich in der Ferne mit dem bleichen Himmel vereinte. Von der Höhe aus glich die Landschaft in ihrer Starrheit einem Gemälde; die vor Anker liegenden Schiffe drängten sich in einem Winkel des Hafens zusammen; der Fluss schlängelte sich um die grünen Hügel, und die länglichen Inseln glichen grossen schwarzen Fischen, die unbeweglich auf dem Wasser lagen. Aus den Fabriksschloten quollen dicke braune Rauchwolken, die nach oben zerfaserten.*⁴⁾

In der pittoresken Atmosphäre von Flauberts *Madame Bovary* entsteht der Eindruck von Nähe dank der Distanz. Oder wie Alan Cheuse in seinem Essay über narrative Malerei und malerische Dichtung zu eben dieser Passage meint: «Das Einzige, was sich hier zu bewegen scheint, ist Emma Bovarys Blick, quasi anstelle des unsrigen.»⁵⁾ Man könnte es auch eine filmische Episode nennen. Schliesslich stützt sich das Erzählkino auf die Identifikationsmuster der Romanliteratur des neunzehnten Jahrhunderts.

Für den vom Spätkapitalismus geprägten Menschen bleibt jedoch wenig Zeit für diesen weiten Blick aus der Ferne. Sein Sehen zeichnet sich durch porentiefe Nähe aus. Alles befindet sich unmittelbar vor unserer Nase. Kann man einen erhabenen Standpunkt einnehmen und von dort aus Morris' Welt betrachten? Was mag auf der anderen Seite des Aluminiumzauns sein? *Es gibt keinen Abstand, kein Gefühl für Vordergrund oder Hintergrund und ganz gewiss keine Blumen. Ich sehe nur Farben und Formen. Dasselbe gilt für die Sonnenstoren in meinem Zimmer. Sie springen mich als gelbe und blaue Streifen an. Dahinter ist nichts. Farben und Linien sind die einzigen Ausdrucksformen, die meine Augen zu erkennen vermögen. Ich bin lediglich ein Blickwinkel, ohne Person dahinter.*

In seinem aussergewöhnlichen Essay über den Eiffelturm beschreibt Roland Barthes die Bedeutung des Turms dahin gehend, dass er eine entscheidende Verschiebung des Blickwinkels im neunzehnten Jahrhundert in die Tat umsetze. Dieses nur aus Linie und Raum bestehende Bauwerk («Wie soll man sich im Leeren einschliessen, wie eine Linie besichtigen?»⁶⁾) verkörpert die im neunzehnten Jahrhundert erfolgte



SARAH MORRIS, *AM/PM*, 1999, 16 mm DVD, duration / Dauer: 12 mins. 36 secs.

Entdeckung des Panoramablicks. In diesem Sinn ist der Turm eine Wahrnehmungsmaschine.⁷⁾ Oder er ist der Ort, an dem man sehen kann, wie Paris sich unter einem ausbreitet. (Barthes weist auch darauf hin, dass diese neue Wahrnehmungsweise zunächst in der Imagination, insbesondere in der Literatur aufgetaucht war. Zum Beispiel im Blick auf Paris von Notre-Dame herab in Victor Hugos *Der Glöckner von Notre-Dame* oder in Michelets *Tableau chronologique*.) Mit Barthes Worten: «Die Vogelperspektive, die jeder



SARAH MORRIS, ALUMINIUM FENCE (PURPLE), 1997, gloss household paint on canvas, 48 x 48" / ALUMINIUMZAUN (PURPUR), Glanzlackfarbe auf Leinwand, 122 x 122 cm. (PHOTO: JAY JOPLING / WHITE CUBE)

Besucher des Eiffelturms für einige Augenblicke gewinnt, bietet die Welt zum Lesen und nicht nur zum Wahrnehmen dar. (...) Paris aus der Vogelperspektive wahrnehmen, bedeutet zwangsläufig, sich Geschichte vorstellen.»⁸⁾

Midtown Manhattan und die Neonwüste von Las Vegas sind natürlich nicht mit Paris im neunzehnten Jahrhundert zu vergleichen (obwohl dieses Paris im Spiegellabyrinth der Architektur von Las Vegas durchaus eine Rolle spielt, dieser modernen «irrealen Stadt» im Rausch eines Duchamp'schen Übermuts). Wie allgemein bekannt ist, stand Paris bei Walter Benjamin für die sinnliche Erfahrung – und die Aufmerksamkeit – des Flaneurs oder Spaziergängers. Flanieren setzt einen Körper voraus und ein Subjekt, das sich durch drei (und vier) Raumdimensionen bewegt. Die Wahrnehmung des Flaneurs ist ebenso ein Produkt der Raumtiefe, wie das Panorama der Blick eines Subjekts aus der Ferne in diesen tiefen Raum ist; oder im Fall des Eiffelturms aus der Vogelperspektive. Eine Ansicht entsteht, wie in Dziga Vertovs *Der Mann mit der Filmkamera* und Walter Ruttmans *Berlin, Symphonie einer Stadt*, aus einer schwirrenden Kakophonie visueller Wahrnehmungen, die sich in einen Kontext fügen. Erst der Kontext macht Ansichten möglich und notwendig.

Prolog zu Le Flâneur, Journal populaire, Au bureau des crieurs publics, rue de la Harpe 45 (erste, wohl einzige Nummer, vom 3. Mai 1848): «Par le temps où nous sommes, flâner en envoyant une bouffée de tabac ... en songeant aux plaisirs du soir, ce nous semble être en retard d'un siècle. Nous ne sommes pas gens à ne pouvoir comprendre les habitués d'une autre époque; mais nous disons qu'en flânant, on peut et on doit songer à ses droits et à ses devoirs de citoyen. Les jours sont besogneux et demandent toutes nos pensées, toutes nos heures; ...» (J. Montaigne)⁹⁾

Das bei Barthes beschriebene Panorama und das von Benjamin gepriesene Flanieren sind Wahrnehmungsweisen des neunzehnten Jahrhunderts, die laut Jonathan Crary einem unvermeidbaren Prozess der Zerstückelung des Gesichtsfeldes unterlagen, der jeden einheitlichen Zusammenhalt klassischer Wahrnehmungsmodelle verunmöglichte... «Denn im neunzehnten Jahrhundert wurde das Problem der Beobachtung in den Humanwissenschaften, insbesondere im gerade neu entstehenden Bereich der

wissenschaftlichen Psychologie, zu einem zentralen Thema.»¹⁰⁾ Von einem gesicherten Standpunkt aus auf die Welt hinunterschauen oder sich einen Abend lang in einem Wahrnehmungsfeld aufhalten, das sich aus dem eigenen Gang durch die Stadt entwickelt hat – der Spaziergang als fortwährendes Schaffen einer Folge von Beziehungen (wie ein Film) –, heisst einen bestimmten Blickwinkel einnehmen (selbst wenn die Aufmerksamkeit dieses Blickwinkels nur aus einer Reihe von Fragmenten besteht). Der narrative Film – zeitgenössischer Ausdruck des Sehens im zwanzigsten Jahrhundert – verlässt sich auf die Fähigkeit des Gehirns, einzelne Elemente und Sequenzen in ein Ganzes umzuwandeln; ein Ganzes, das einen Körper (eine Sehweise) impliziert.

Aber welchen Kontext gibt es für den Speed-Junkie in AM/PM? Hat er Zeit für eine solche Ansicht? Kommen seine Augen je zur Ruhe? Sieht er nicht vielmehr, was Morris selbst die ganze Zeit über schon gemalt hat? Er flaniert nicht. Er ist nicht aufmerksam. Er sieht weder in langen Einstellungen noch aus der Vogelperspektive. Er erscheint einen Augenblick lang in einem Film, der sonst keinerlei narrative Tiefe entwickelt.

*Die Filme liefern eine Art Index aller Bilder, die ich je gemacht haben könnte, und auch aller Bilder, die noch entstehen könnten.*¹¹⁾

So unterscheidet sich Morris' Blick von jenem, der in die schwindelnden Höhen des Eiffelturms verliebt war, ebenso wie vom Tun des städtischen Flaneurs. Mit anderen Worten, während wir aus den dunklen, bergenden Räumen des erzählenden Kinofilms in die hell erleuchtete Welt der Nullen und Einsen des digitalen Zeitalters treten, wird eine Veränderung der Elemente des Sehens und Erzählens deutlich – eine Verlagerung des sich zeitgeschichtlich Aufdrängenden. In diesem Sinn nimmt Morris' Arbeit den Blickwinkel des Speed-Junkies in AM/PM ein ohne in ihm aufzugehen. Ein Ort in der modernen Welt, wo «das Sehen nurmehr eine Dimension eines Körpers ist, der jederzeit durch eine Menge technischer Mittel eingefangen, umgeformt und kontrolliert wer-

den kann...» Ein flüchtiger Körper, der Kanäle und Zeitzonen wechselt, immer auf der Suche nach einer Möglichkeit «der institutionalisierten Freiheitsbearbeitung auszuweichen und neue Formen, Affekte und Intensitäten zu erfinden».¹²⁾ Es ist eine Welt, die von der Nähe aufgezehrt wird; glatte Oberflächen ohne jeden Trost der Perspektive.¹³⁾ Eine Welt, in der «wir längst nicht mehr so existieren, dass wir uns manifestieren könnten: Wir haben keinen Zugang mehr zu dem, was sich manifestiert, geschweige denn zur Manifestation selbst.»¹⁴⁾

Koda

Der Junge, der bis zu diesem Zeitpunkt dauernd über seine Augen klagte, dreht sich zu seiner Mutter um und sagt: «Ich erkenne den Raum, den du beschreibst, kaum wieder. Ich sehe mit Augen, die mir nichts mehr darüber sagen, woher etwas kommt oder wohin es geht.» Er spricht mit der Mutter, die ihm soeben eine Geschichte erzählt hat, eine Erinnerung an einen Film, den sie als Kind gesehen hat. Sie sitzen am Spitalbett eines alten Mannes, seines Grossvaters, der bis zu diesem Moment reglos dagelegen hat; ein Körper, verloren im Nirgendwo seines Kommas. Der Grossvater bewegt sich und öffnet seit Jahrzehnten zum ersten Mal wieder den Mund. Er wendet sich an seine Tochter und seinen Enkel und äussert scheinbar zusammenhanglos: «Habt ihr gewusst, dass Erik Satie bei der Erstaufführung seiner ersten Hintergrundmusik für die Pause in der Oper das aufmerksame Publikum ermahnen musste, nicht hinzuhören?» Kaum hat er seinen Satz beendet, werden seine Augen glasig, sein Körper verliert die ganze Spannkraft, die ihm das Bewusstsein zurückgebracht hat. Er liegt wieder da, vollkommen reglos, die Augen weit geöffnet. Tochter und Enkel rühren sich nicht. Gebannt starren sie auf seine Augen, die nun in einem 24-Bilder-pro-Sekunde-Rhythmus flimmern. Als sie schliesslich zur Ruhe kommen, schwillt ein Bild aus dem dunklen Zentrum der Pupille an, bis es schliesslich die ganze, gelblich transparente Wölbung des Augapfels bedeckt. Es ist das Bild einer Stadt, eine lange Einstellung, in der sich die Stadtlandschaft zum Horizont hin erstreckt. Langsam und

unmerklich beginnt sich die Perspektive im Innern des Bildes zu verengen, läuft durch die Häuser hindurch und an ihnen vorbei. Bald ist jede Spur dieser Bewegung ausgelöscht. An ihre Stelle tritt ein Bild von FLAMINGO HILTON (LAS VEGAS) (1999), gemalt in schreienden Tönen mit normaler Fassadenfarbe. Die Stadt in seinen Augen besteht nun aus nichts als geschichtslos in der Luft hängenden Gittergerüsten, leere Raster in Pink. Ein Blickwinkel ohne jedes Bewusstsein. Tochter und Enkel schauen gebannt zu, während sich diese kinematische Entwicklung von Panorama zu Polaroid in der Pupille des alten Mannes abspielt. Der Vorgang dauert einige Zeit, durchläuft relativ langsam ein ganzes Jahrhundert. Als er zur Ruhe kommt, scheint die Welt in einem reinen Stakkato zum Stillstand zu kommen. Ein Bild aus Linie und Form, raum- und perspektivlos; eine Welt in Form eines gemalten Bildes, eine geometrische Nahaufnahme ohne Bezug und Rahmen, gefangen im Auge des nunmehr toten Mannes.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1999, S. 13.

2) Avital Ronell, *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*, University of Nebraska Press, Lincoln/Nebraska/London 1992, Abschnitt 20.21.

3) Diese und weitere kursiv gesetzte Passagen, zu denen nichts anderes vermerkt ist, sind Aussagen einer fiktiven Person, die in der Welt von Morris' Bildern und Filmen lebt.

4) Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (3. Buch, 5. Kapitel), übersetzt von René Schickele und Irene Riesen, Diogenes, Zürich 1979, S. 305.

5) Alan Cheuse, «Traces of Light: Paradoxes of Narrative painting and Pictorial Fiction», in: *The Antioch Review*, Bd. 55, no. 3 (Storytelling), Sommer 1997, S. 282.

6) Roland Barthes, *Der Eiffelturm*, übers. v. Helmut Scheffel, Rogner & Bernhard, München 1970, S. 50.

7) Ausführungen zu diesem Punkt, mit Bezug zu René Clairs Film *Paris qui dort* (1923), finden sich bei Annette Michelson, «Dr. Crase and Mr. Clair», *October*, Frühjahr 1980.

8) Roland Barthes, op. cit., S. 43–44.

9) Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, S. 561.

10) Crary, op. cit., S. 24, 13.

11) Sarah Morris im Gespräch mit David Daniel, dem Kameramann von *AM/PM*, abgedruckt im Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Zürich, 2000, S. 65.

12) Crary, op. cit., S. 3.

13) Paraphrase nach Diedrich Diederichsen, «Updown – Down-down», in: *Sarah Morris*, Kunsthalle Zürich, 2000, S. 38.

14) Ronell, op. cit., Abschnitt 20.21.



SARAH MORRIS, *AM/PM*, 1999, 16 mm DVD, duration / Dauer: 12 mins. 36 secs.