

A photograph of a beach with sand sculptures and waves in the background. The sculptures are made of sand and are shaped like small, cylindrical structures. The waves are breaking on the shore, creating white foam. The sky is blue and the water is a deep blue.

TEXTE ZUR KUNST

Juni 2024 34. Jahrgang Heft 134
€ 16,50 [D] / \$ 25,-

SCULPTURE

4

PREFACE

32

RACHEL HAIDU
WHAT THE STRESS...

48

ISABELLE GRAW
SOME WORK WENT INTO THIS
On the Specific Value Form of the Art Object, in View of
Piero Manzoni's "Merda d'artista" and Robert Morris's
"Box with the Sound of Its Own Making" (both 1961)

72

PAULINA POBOCHA
ON DIAMOND STINGILY'S "ENTRYWAYS"

82

CHRISTOPHER WEICKENMEIER
ACCESSING SCULPTURE
On Mary Miss and Inaccessible Space

98

SIMON BAIER
A CARRIER BAG THEORY OF SCULPTURE

116

BUILDING AS BREAKING
Thea Djordjadze in Conversation with Anna Sinofzik

138

MIRJAM THOMANN
THE BACK OF SCULPTURE
On Lina Bo Bardi's Easel Panels for the Museu de Arte de
São Paulo

148

SEBASTIÁN EDUARDO DÁVILA
WALKING AROUND, FLYING OVER, AND LYING NEXT TO
EDGAR CALEL'S "SCULPTURED EARTHWORK"

160

SOMETHING IN RELATION TO SOMETHING: ON THE
MATERIALITY AND MATTER OF SCULPTURE TODAY
Roundtable with Dan Lie, Dineo Seshee Bopape, Judith
Hopf, and Mariechen Danz, moderated by Mirjam
Thomann and Christopher Weickenmeier

6

VORWORT

33

RACHEL HAIDU
WARUM DER STRESS?

49

ISABELLE GRAW
HIER STECKT ARBEIT DRIN
Zur spezifischen Wertform des Kunstobjekts am Beispiel
von Piero Manzoni's „Merda d'artista“ und Robert Morris'
„Box with the Sound of Its Own Making“ (beide 1961)

73

PAULINA POBOCHA
ÜBER DIAMOND STINGILYS „ENTRYWAYS“

83

CHRISTOPHER WEICKENMEIER
ZUGÄNGE ZUR SKULPTUR
Über Mary Miss und unzugänglichen Raum

99

SIMON BAIER
A CARRIER BAG THEORY OF SCULPTURE

117

BUILDING AS BREAKING
Thea Djordjadze im Gespräch mit Anna Sinofzik

139

MIRJAM THOMANN
DIE RÜCKSEITE DER SKULPTUR
Zu Lina Bo Bardi's Aufstellern für das Museu de Arte de
São Paulo

149

SEBASTIÁN EDUARDO DÁVILA
EDGAR CALELS „SKULPTURALE ERDARBEIT“
UMKREISEN, ÜBERFLIEGEN UND SICH DANEBENLEGEN

161

ETWAS IM VERHÄLTNIS ZU ETWAS: ZUR MATERIALITÄT
UND MATERIE VON SKULPTUR HEUTE
Ein Round Table mit Dan Lie, Dineo Seshee Bopape,
Judith Hopf und Mariechen Danz, moderiert von Mirjam
Thomann und Christopher Weickenmeier

BILDSTRECKE / IMAGE SPREAD

185

MANIA GODARZANI-BAKHTIARI

ROTATION

192

FOREGROUNDING GLOBAL NARRATIVES
Devika Singh on "Can Art History Be Made Global?" by
Monica Juneja

198

ALLES NEUE IST EINE KRITIK DES BESTEHENDEN
Diedrich Diederichsen über „Open Creation and Its Enemies“
von Ellef Prestsæter

REVIEWS

202

“DRUG DEALER NEEDED – \$5,000 A WEEK – EXCITING
WORK”
Adriana Blidaru on R.I.P. Germain at SculptureCenter,
New York

207

BALLASTFREI
Georg Imdahl über Niele Toroni in der Galerie Barbara Weiss,
Berlin

211

I AM USELESS TO THE CULTURE, BUT GOD LOVES ME
George MacBeth on Mike Kelley at the Bourse de Commerce,
Paris

216

KONZERNE UND SPINNWEBEN
Hanne Loreck über Sarah Morris in den Deichtorhallen,
Hamburg

222

DOOM LOOP
Peter L'Official on Paul Pfeiffer at the Museum of
Contemporary Art (MOCA), Los Angeles

226

WAS YVE-ALAIN BOIS NICHT WUSSTE
Carsten Probst über Lygia Clark und Franz Erhard Walther in
der VILLA Franz Erhard Walther, Fulda

NACHRUFEN / OBITUARIES

232

MARIE-LUISE ANGERER (1958–2024)
Karin Harrasser

235

GÜNTER BRUS (1938–2024)
Caroline Lillian Schopp

239

POPE.L (1955–2023)
Brit Barton / Catherine Bastide / Dieter Roelstraete

TEXTE ZUR KUNST – ARTIST'S EDITIONS

246

RICHARD PRINCE

248

DANA SCHUTZ

250

LUC TUYMANS

252

BACK ISSUES / AUTOR*INNEN,
GESPRÄCHSPARTNER*INNEN / CONTRIBUTORS /
CREDITS / IMPRESSUM / IMPRINT

Während die Bezeichnung Installation – seit den 1970er Jahren gängig für unterschiedliche Formen raumgreifender Kunst – zunehmend in den Hintergrund tritt, hat der Begriff des Skulpturalen aktuell Konjunktur. Seine Reaktivierung scheint jedoch nicht von einer Rückkehr zu gattungsspezifischen Verfahren oder Materialien bedingt. Im Gegenteil: Die stetig wachsende Vielfalt von als skulptural definierten Werken leistet der fortschreitenden Entgrenzung des Begriffs Vorschub. Kann Skulptur heute alles sein?

Trotz – oder gerade wegen – dieser Elastizität geht die vorliegende Ausgabe, die von der Künstlerin Mirjam Thomann und dem Kurator Christopher Weickenmeier maßgeblich mitkonzipiert wurde, der Frage nach, welche Vorzüge Künstler*innen, Kunstwissenschaftler*innen und -kritiker*innen in der Skulptur sehen und ob es ungeachtet der Hinfalligkeit rigider Gattungsgrenzen bestimmte Spezifika gibt, die die Skulptur noch, wieder oder neuerdings auszeichnen. Ohne in eine reine Rezeptionsästhetik abzuweichen, untersuchen die versammelten Beiträge Charakteristika des Skulpturalen, die durch ihre jeweiligen Beziehungen zum menschlichen Körper bestimmt sind. Dabei attestieren sie der Skulptur, so die übergeordnete These, die besondere Fähigkeit, räumliche und institutionelle Ausschlüsse aufzuzeigen und der Möglichkeit einer autonomen Betrachter*innen-Position entgegenzuwirken. Einige Beitragende greifen hierfür auf die Erkenntnisse aus Forschungsansätzen der Disability Studies und der Crip Theory zurück, die Bedingungen von Situiertheit, Differenzierung und Verkörperung in intersektionaler Perspektive untersuchen.

Der menschliche Körper ist in der Kunstgeschichte seit jeher ein zentraler Bezugspunkt der

Skulptur, sei es als ihr Gegenstand oder als ihr räumliches Gegenüber. Dieser Anthropozentrismus hat, wie Rachel Haidu erläutert, die Debatten über skulpturale Praktiken entscheidend geprägt, von Giorgio Vasari bis David J. Getsy. Mit Blick auf Arbeiten von Künstler*innen wie Joseph Grigely, Senga Nengudi und Christine Sun Kim legt Haidu zum einen dar, wie Skulpturen über ihre physische Präsenz Betrachter*innen dazu bringen können, die materiellen Bedingungen zu reflektieren, auf deren Basis Menschen miteinander in Beziehung stehen. Zum anderen veranschaulicht sie anhand ihrer Beispiele, wie sich Plastizität und Volumen auch ohne konkrete Objekte im Raum evozieren lassen.

Dass gerade die Innenräume von dreidimensionalen Objekten für deren Belebung genutzt werden, zeigt Isabelle Graw in ihrer werttheoretischen Analyse von einigen Werken Piero Manzonis und Robert Morris'. In beiden Fällen manifestiert sich, so Graw, die besondere Wertform des Kunstobjekts unter anderem dadurch, dass die Gegenwart vergangener künstlerischer Arbeitsprozesse im Innenraum heraufbeschworen wird, obwohl diese Arbeitsprozesse zugleich unsichtbar und unzugänglich bleiben.

Graws Untersuchung gilt jenem historischen Moment, in dem das Feld der Skulptur Rosalind Krauss zufolge über Minimal und Land Art „expandierte“. Nachdem die modernistische skulpturale Praxis durch ihre Ortlosigkeit geprägt war, vollzog sich laut Krauss in den 1960er Jahren eine Wende, die in der Reflexion der Bezüge zwischen der Skulptur und ihrem nichtskulpturalen Umfeld liege. In den skulpturalen Projekten Simone Fattals und Cecilia Vicuñas lokalisiert Simon Baier zwei Verfahren, die das Verhältnis von Skulptur zu ihrer jeweiligen Umgebung verkomplizieren.

Die Fähigkeit zu dieser Komplexität stellt ihm zufolge das eigentliche Potenzial der Skulptur dar. Weitere Möglichkeitsräume für die Skulptur eröffnen sich aus der schier endlosen Menge an Referenzen und Materialien, wie aus dem Round-Table-Gespräch hervorgeht. Hier diskutieren Thomann und Weickenmeier mit Dineo Seshee Bopape, Mariechen Danz, Judith Hopf und Dan Lie über die Bedeutung unterschiedlicher Materialien für ihr Verständnis von Skulptur, seien es beispielsweise Pilze oder Geruchsstoffe bei Bopape und Lie, thermochromatische Substanzen für Danz oder Ziegelsteine in Hopfs oder auch Thomanns Werk.

Über ihr eigenes Verständnis von Skulptur berichtet Thomann zudem in ihrem künstlerischen Beitrag, einem an die 1992 verstorbene Architektin und Designerin Lina Bo Bardi adressierten Brief. Bardis stelenartige Glasdisplays für die Sammlungspräsentation des Museu de Arte de São Paulo stellen eine Kontinuität zwischen Bild, Besucher*in und Raum her. Zugleich sind sie, wie Thomann hervorhebt, selbst Skulpturen, durch deren Aufstellung sich das Publikum im Museum hindurchbewegen kann und muss. Über die Zugänglichkeit der Rezeptionsbedingungen, die Skulpturen voraussetzen und einfordern, denkt Weickenmeier anhand der frühen ortsspezifischen Arbeiten von Mary Miss nach, da diese ihren Betrachter*innen eine gewisse körperliche Mobilität abverlangen. Land-Art-Locations sind ebenso wenig wie klassische Ausstellungsarchitekturen neutrale Orte, sondern setzen ideologische und physische Ausschlüsse voraus. Inwiefern institutionelle Präsentationen Perspektiven auch verengen können, kommt im Gespräch zwischen Thea Djordjadze und Anna Sinofzik zur Sprache. Djordjadze möchte mit ihrer Praxis spezifische

räumliche Bedingungen wahrnehmbar machen und bedient sich temporärer Objekt- und Raumkonfigurationen, die den tradierten Status des Skulpturalen destabilisieren.

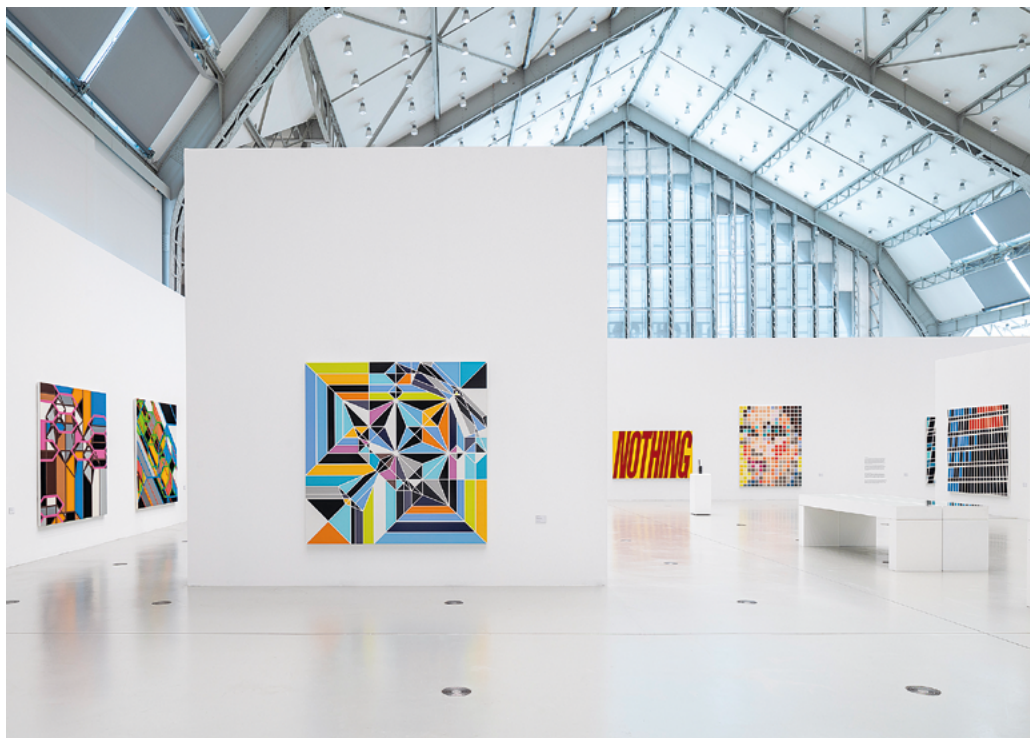
Während sich der Referenzrahmen der meisten hier versammelten Beiträge auf unterschiedliche Verständnisse von Skulptur seit der Minimal Art beschränkt, unternimmt Paulina Pobocha den historischen Brückenschlag zwischen Marcel Duchamps Readymades und Diamond Stingilys Entryways, einer fortlaufenden Werkreihe, die, im Sinne des *Objet trouvé*, aus Kombinationen von Türen, Baseballschlägern und Metallstützen besteht. Anders als bei Duchamp geht bei Stingily die Wirkung der Kunstwerke von den ihrer Materialität eingeschriebenen Gebrauchsspuren aus. Wie beim klassischen Readymade ist jedoch auch für die Entryways der Präsentationszusammenhang zentral: Als Exponat im Museum ändert sich der Status der Tür vom Gebrauchsgegenstand zu dem eines Objekts ästhetischer Kontemplation. Während diese Bedeutungsverschiebung das Alltagsobjekt ideell aufwertet, werden religiöse oder rituelle Gegenstände in Ausstellungsräumen ihren ursprünglichen Gebrauchszusammenhängen entrissen. Der Maya-Künstler Edgar Calel stellt dagegen bewusst die ritualistischen Eigenschaften seiner Skulpturen in den Mittelpunkt, um die Kunstbetrachtung in eine spirituelle Wissenspraktik zu überführen, wie Sebastián Eduardo Dávila darlegt.

Indem die in dieser Ausgabe besprochenen skulpturalen Verfahren Raum- und Körperverhältnisse aktivieren, postulieren sie einmal mehr die Unmöglichkeit von universeller Erfahrung. Monumentale, statuierende Ansprüche an die Skulptur lassen sie endgültig im Sande verlaufen.

ANTONIA KÖLBL, CHRISTIAN LICLAIR UND ANNA SINOFZIK

KONZERNE UND SPINNWEBEN

Hanne Loreck über Sarah Morris in den Deichtorhallen, Hamburg



„Sarah Morris: All Systems Fail“, Deichtorhallen, Hamburg, 2023

Bekannt wurde Sarah Morris in den 1990er Jahren für ihre abstrakten Gemälde, die urbane Topologien in komplexe Linienmuster übertrugen, um so Perspektive anzudeuten und den rasanten Puls der modernen Metropole zu evokieren. Diese Arbeiten orientierten sich an jenen modernistischen Bürokomplexen, von denen aus Konzerne und Banken global handeln. Hanne Loreck nimmt die aktuell tourende Ausstellung der Künstlerin zum Anlass, Morris' neuere, von Mondphasen und Spinnennetzen inspirierte Arbeiten als Reaktion auf die derzeitige Marktform eines „Überwachungskapitalismus“ zu deuten, der menschliche Erfahrung als kostenlosen Rohstoff für versteckte, dezentrale Operationen der Extraktion, der Vorhersage und des Verkaufs reklamiert.

Zweifelsohne ist Sarah Morris' aktuell tourende Retrospektive mit dem dramatischen, ja, dystopischen Titel „All Systems Fail“ eine ausgezeichnete monografische Überblicks-Werkschau. Ich habe sie auf ihrer ersten Station, den Deichtorhallen in Hamburg, gesehen. Weitere Ausstellungsorte sind Krefeld, Bern und Stuttgart. Die Hamburger Stahlglassarchitektur (1911–1914), eine ehemalige Markthalle und zeittypische Mischung aus konstruktiven Trägern und Industrieverglasung, korrespondiert ausgezeichnet mit Morris' überwiegend großformatigen Kompositionen: einer Variationspalette geometrischer Grundformen

in raffinierten Lackfarbinkombinationen, von Systemen und Strukturen, die mal baulich dimensioniert, mal abstrakt-ornamental anmuten. Nahezu alle Motive signalisieren, Ausschnitte aus einem größeren Zusammenhang zu sein, weshalb die Betrachter*innen trotz der Weitläufigkeit der Halle optisch nah an die Gemälde herangezogen, ja, in sie hineingesogen werden. Immersion kontra Distanz? Hier kein Widerspruch, sondern die Dynamik der Ambivalenz zwischen Prächtigkeit – und glanzvoll wirken Morris' Gemälde – und der kritisch-analytischen Haltung der Künstlerin.

Chronologisch aufgebaut, sind mit mehr als 60 Gemälden, zahllosen Zeichnungen, der Mehrzahl ihrer Filme und den dazugehörigen Plakaten alle Arbeitsphasen, Themengruppen und Medien, in denen die Künstlerin operiert, in der Ausstellung vertreten. Aufschlussreiche Archivmaterialien und einzelne Skizzen vermitteln zudem einen Einblick in Ideengenerierung und Entstehungsprozesse. Die Fülle der auf den ersten Eindruck vielfältig und doch auch wieder verwirrend ähnlich wirkenden visuellen Raster führt zwar nicht zur Überforderung, aber die aktuellen Arbeiten mit ihren Naturabstraktionen in den hinteren Räumen können nicht mehr mit derselben Aufmerksamkeit der Betrachter*innen rechnen wie die im vorderen Teil der Halle gehängten ikonischen Rastervariationen. An die Grenze des in einem Ausstellungsbesuch Rezipierbaren geht es allerdings, haben die Besucher*innen auch in die acht, allesamt in ihrem rhythmisch getakteten Stakkato mitreißenden und die vollständige Aufmerksamkeit verdienenden Filme hineingeschaut, von denen allein zwei Spielfilmlänge haben (Beijing, 2008, 1:24:47 h; Rio, 2012, 1:28:33 h).¹

Mit Werken aus den Serien Midtown (1998/99), Las Vegas (1999/2000) oder Capital (2001) wurde die

Malerin – auch in heute noch nachvollziehbarer Weise – vor etwa drei Jahrzehnten bekannt: Ihre malerisch-geometrische Abstraktion, der nicht abbildliche Realismus modernistischer architektonischer Konstruktionen stachen aus den Kunst- und spezifischer aus den mehrheitlich figurativ-gegenständlichen Malereipositionen der späten 1990er Jahre allein schon optisch heraus.

Von Anfang an kamen die Werke ohne Pinselgestus, Farbverläufe, Differenzen zwischen pastosem und lasierendem Farbauftrag oder dem Mythos „gebrochener“, „natürlicher“ Farben aus; ihre Farbigkeit schien an Designfarben orientiert und „modisch“, wie beispielsweise die Pantone-Farben des Jahres. Morris' frühe Malerei ist scharfkantig bildparallel gerastert und stellt sich einem karierten Blatt ähnlich vor Augen. Kaum später simulieren Kompositionen mit ihrem kristallinen Schliff Transparenz, sodass Betrachter*innen Oberfläche und räumliche Tiefe zugleich zu erfahren scheinen. Das, was ich hier den grafischen Hypertext der Gemälde in einer Anspielung auf eine Materialisierung zwischen analog und digital nenne, trifft den aktuellen Kapitalfluss in seiner Eigenschaft, Vektor zu sein und nicht in eine ortsgebundene Produktion zu münden, denn als Vektor weist er in drei Richtungen. Er spannt die reflektierende, zweidimensionale Oberfläche im selben Maße auf, wie er sich in die Tiefe des Raumes bewegt. Dennoch lassen sich dem Vektoralismus als Struktur und Ideologie Orte zuweisen: Weltstädte, Regierungssitze mit ihren uniformen Bürokomplexen, von denen aus Konzerne, Handelszentralen, Banken global agieren, die aber auch für die, wie wir wissen, machtvolle Konzentration von Wissen stehen. *Federal Reserve [Capital]* oder auch *Watergate Complex [Capital]* bzw. *Library of Congress [Capital]* und *National Geographic [Capital]*

(alle Bilder 2001) vermitteln einen Eindruck davon. Nur scheinbar gegensätzlich, nämlich auf der privaten Seite des Vermögens, erzählen die *Pools* (2002/03), darunter *Pools – Coco Walk* [Miami] (2003), in ihrer kühl-gläsernen Façettierung von Lifestyle und Überfluss.

Kapital muss heute allerdings über das Finanzkapital hinaus als die Kapitalisierung von Information begriffen werden, was freilich nicht heißt, dass ihre Verwertung nicht ebenfalls Orte und Architekturen kennen würde. Optisch spannen die Vektoren – kapitalismuskritisch spricht McKenzie Wark von der neuen und herrschenden Klasse der Vektoralist*innen, die sich zunutze machten, dass „uns ganz einfach Welt ausgegangen ist, um Waren aus ihr zu machen“² – ein Netz auf, das den „menschlichen“ Blick von der Straße, aus der Untersicht nach oben richtet, ihn dann aber auch wieder orientierungslos in der brüchigen Multiperspektivität herumirren lässt. In beiden Blickrichtungen fliehen die Geometrien, schlägt der Fluchtpunkt perspektivischer Konstruktion um in die widersprüchlichen ästhetischen, sozialen und geopolitischen Konsequenzen des Lebens im Kapitalismus.

Morris inszeniert also nicht ausschließlich eine Widerspiegelung, es gibt auch das Kristalline von Facetten, die eher einem Kaleidoskop als einer Front ähneln. Und das macht die Wahrnehmung komplizierter. Bleibt die geometrisch-optisch begriffene Reflexion nach Donna Haraway der Repräsentation verhaftet – eine Situation trifft auf eine homogene Oberfläche und wird von dort unverändert zurückgeworfen –, so ermöglicht die Diffraktion bzw. Beugung ein schwindelerregendes Ineinander von Linien. Optophysikalisch gesehen eröffnet sich darin eine Denkmöglichkeit, Bekanntem eine

Richtungsänderung, einen neuen Impuls zu geben oder Interferenzen zu bilden. Ist es das, was die Künstlerin mit ihrer – selbst opaken – These in den Raum stellt – die von ihr recherchierten Architekturen und Städte seien wesentlich weniger stählern und permanent, als sie es optisch signalisierten? Offen für ihre Aneignung durch Künstler*innen seien sie nämlich durchaus, so Morris, „much more fluid, malleable, vulnerable than anybody can possibly think“³. Finden wir hier den Freibrief für den spielerischen Umgang mit der materiellen Realität, für die subjektive Verschaltung von Vertikalität und Genießen? Für das Zusammentreffen modernistischer Konzernarchitekturen mit ihren verglasten Schießscharten oder der urbanen Organisation von Megacities wie Peking mit Klischees für Luxuswaren wie den unter LVMH firmierenden?

Nicht minder systematisch im Ansatz als die architekturbezogenen Bilder, mit denen Morris berühmt wurde, bilden im jüngeren Werk *Mondphasen* und *Jahreszeiten* (Serie *Lunar*, 2020) den Ausgangspunkt ihrer ästhetischen Untersuchung, und der technologische, ökonomische, globalisierte Netzgedanke findet sich transformiert im *Spinnennetz* (Serie *Spiderweb*, 2020/21). Mit 60 x 60 cm erstaunlich kleinformatig und „intim“ anmutend, zeigen zwölf Leinwände, je Monat eine, nichts als gleich große bunte Kreise regelmäßig neben- und untereinander in Sechserreihen angeordnet. Entsprechend dem Mondkalender von 2020 markieren schwarz-weiß halbierte Punkte das Datum des Halbmonds. Die kalendrische Genauigkeit lässt sich nachschauen, der erste Eindruck ist allerdings der eines farbenfrohen Spiels nach zwar unbekanntem, aber präzisen Regeln. Der Monat wird zum Muster. Ähnlich das Motiv des Spinnennetzes, das Morris als



Sarah Morris, „Midtown – Viacom (Times Square Reflection)“, 1998



„Sarah Morris: All Systems Fail“, Deichtorhallen, Hamburg, 2023

ästhetisch-schematische Konstruktion aufgreift, von allen architektonischen, biosozialen, biochemischen und kommunikativen Höchstleistungen des Tieres aber abstrahiert. Auch das raffinierte Erbeuten von Nahrung wird nicht ersichtlich, passt symbolisch jedoch durchaus zur reizvollen Ambivalenz zwischen leuchtender Transparenz von Gebäudefassaden und der Opazität der Ökonomie im Inneren.

Das zyklisch Geordnete und das natürlich Organisierte ergänzen nun Morris' Agenda aus kosmischer und nichtmenschlicher Perspektive. Fürs Erste scheinen sie das von Menschen Konstruierte abgelöst zu haben – ästhetische Parallelen bleiben dabei erhalten: der Grad an Abstraktion, die synthetische und dekorative Farbigekeit. Was ist hier Eskapismus, was werkimmanente Kontinuität? Natürlich hat eine derart erfolgreiche Künstlerin wie Morris nichts zu verlieren, wenn sie ihre bzw. die ihr zugeschriebene gesellschaftspolitische Position verlässt, und die Konsequenzen der Pandemie haben bei vielen von uns einen neuen Naturbezug etabliert. Dabei ist jedoch nicht zu vergessen, was Jacques Derrida zu bedenken gab: Philosophiekritisch betrachtet

sei Natur, ob die sogenannte menschliche Natur oder die in Opposition zur Zivilisation verstandene „unberührte Natur“, der Effekt von Naturalisierung. Das heißt, sie sei selbst eine machtvolle, interessengeleitete Konstruktion, die Einschlüsse und Ausschlüsse produziert. Auf der strukturellen und analytischen Ebene – und dies ist eine Ebene, die Morris offensichtlich sowie von ihrer akademischen Herkunft aus der Semiotiklehre her interessiert – gibt es da Verwandtschaften.

Bleibt bemerkenswert, dass Morris' ästhetische Auseinandersetzung mit Phänomenen der Natur zu einem Zeitpunkt einsetzt, der nicht nur der Pandemie geschuldet ist. Zur etwa derselben Zeit hatte der Überwachungskapitalismus vertraute materielle Strukturen samt der symbolischen und ästhetischen Repräsentation von Kapitalakkumulationen in ein konturloses Allover transformiert. Nach Shoshana Zuboff agiert diese Ökonomie als „neue Marktform, die menschliche Erfahrung als kostenlosen Rohstoff für ihre versteckten kommerziellen Operationen der Extraktion, Vorhersage und des Verkaufs reklamiert“.⁴ Die damit verbundenen Serverfarmen liegen, vor allem in den USA, nicht mehr in den

Städten. Waren die Fassaden von Bankzentralen und anderen Konzernen ein attraktives Blendwerk für ihre Transaktionen und ihre Werte, so ist das bei den neuen Hochsicherheitstrakten und besonders denjenigen fernab von Fußgänger*innenzonen unbedeutend. Begrifflichkeiten wie Datenflüsse und Clouds suggerieren ihrerseits wiederum „Natur“. Orit Halpern, Professorin für digitale Kulturen, hat neue und alte, digitale und meteorologische Wolken und ihre Bedeutung für unsere Umgebung im Blick, wenn sie konstatiert: „Cloudiness takes on a new logic, no longer hiding some invisible truth. We no longer wish therefore to represent world. [...] We appear to enjoy being wrapped in the sensuous and senseless embrace of our data. We like being inside the fog [...], and our clouds coordinate the time and space of our world.“⁵

An diesem Punkt ist Morris' Hinwendung zu Monaten und Mondphasen und auch zum Spinnennetz ein Kunstgriff, der Halperns technologischer, medialer und kultureller Zeitdiagnose des Vernebelten, Unschärfen mit einer auch grafisch klaren Struktur begegnet. Erinnern kosmische Zyklen und ihre kalendarischen Repräsentationen an Jahrhunderte gültige und damit an eine prämediale und vortechnologische Zeit-Raum-Organisation, so lässt sich die subtile und technisch raffinierte Konstruktion der Spinnwebe als Kunstwerk sehen. Wird nun hier ein gegenseitiger Ausschluss zwischen Natur- und Technodingen produziert? „Bounding rationality, trading with algorithms, speculation is not about full information, but immersion into the data mist“, fasst Halpern zusammen und fährt fort: „Visualization has replaced vision as we accede to an unremitting longing to continue analyzing a world we no longer wish to see, but whose orderly cloudiness

wraps us in delight.“⁶ Naiv wäre es daher anzunehmen, Morris' aktuelle Aufzeichnungen konservierten, in all ihrer ästhetischen Präzision, lediglich früher gültige Modelle von Welt- und Subjektauffassung, mahnten vielleicht gar deren Rhythmen an. Kritisch bedeutsamer setzt Morris neuerdings das Potenzial ein, Konstruktion und Organisation über den materiellen Stadtraum des Kapitals hinaus planetar zu denken.

„Sarah Morris: All Systems Fail“, Deichtorhallen, Hamburg, 4. Mai bis 20. August 2023; Kunstmuseen in Krefeld – Haus Lange, Haus Esters, 15. Oktober 2023 bis 10. März 2024; Zentrum Paul Klee, Bern, 29. März bis 18. August 2024; Kunstmuseum Stuttgart, 21. September 2024 bis 9. Februar 2025.

Anmerkungen

- 1 Die Eintrittskarte ermöglichte einen zweiten Besuch. Ich werde mich im Folgenden auf die Malerei konzentrieren.
- 2 McKenzie Wark, *Capital Is Dead: Is This Something Worse?*, London/New York 2019, S. 48; Übers. von HL.
- 3 Sarah Morris, zitiert nach: <https://www.artisnext.net/kalender/detail.xhtml?sessionid=47D915850EC55DF09BF83E223BA52034?id=65692>; letzter Zugriff 25.02.2024.
- 4 Shoshana Zuboff, *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*, aus dem Englischen von Bernhard Schmid, Frankfurt/M./New York 2018, S. 7.
- 5 Orit Halpern, „A Short History of Clouds“, in: Sabine Himmelsbach/Claudia Mareis (Hg.), in: *Poetics and Politics of Data. Ambivalenz des Lebens in der Datengesellschaft*, HEK (Haus der elektronischen Künste), Basel: Christoph Merian Verlag, 2015, S. 63–85, hier: S. 81.
- 6 Ebd.

CREDITS

Cover: Wolfgang Tillmans, "sandcastle," 2000 © Wolfgang Tillmans, courtesy of Galerie Buchholz; 32: © Senga Nengudi, courtesy of Sprüth Magers and Thomas Erben Gallery, photo Ken Peterson; 35: Courtesy of Nairy Baghramian and Marian Goodman Gallery, photo Elisabeth Bernstein; 38: Courtesy of Christine Sun Kim, François Ghebaly Gallery and White Space, photo Hai Zhang; 41+42: Courtesy of Joseph Grigely, Krakow Witkin and Air de Paris, photo Jon Verney; 48: © Fondazione Piero Manzoni, Milan; 51: © Estate of Robert Morris / VG Bild-Kunst, Bonn 2024, photo courtesy of Castelli Gallery; 54: © Fondazione Piero Manzoni, Milan; 58: public domain; 61: © Jasper Johns / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; 62: Photo Michail Kaufman; 65: © Fondazione Piero Manzoni, Milan; 69: © Estate of Robert Morris / VG Bild-Kunst, Bonn 2024, photo courtesy of Castelli Gallery; 72+74: Courtesy of Diamond Stingily and Queer Thoughts; 77: Courtesy of Diamond Stingily and Ramiken Crucible, photo Dario Lasagni; 79: Courtesy of Institute of Contemporary Art Miami, photo Fredrik Nilsen; 82-86: © Mary Miss; 91: Photo Clare Gatto; 92: © Mary Miss; 98: © Cecilia Vicuña / VG Bild-Kunst, Bonn 2024, Courtesy of Cecilia Vicuña and Lehmann Maupin; 101: Courtesy of Simone Fattal and kaufmann repetto Milan / New York; 104+107: Courtesy of Simone Fattal and Greene Naftali; 108: © Cecilia Vicuña / VG Bild-Kunst, Bonn 2024, Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, photo Daniel Kukla; 111: © Cecilia Vicuña / VG Bild-Kunst, Bonn 2024, Courtesy the artist and Lehmann Maupin; 116-128: © Thea Djordjadze / VG Bild-Kunst, Bonn 2024, courtesy of Sprüth Magers, photo Ben Westoby; 133: © Thea Djordjadze and Rosemarie Trockel / VG Bild-Kunst, Bonn 2024, courtesy of Sprüth Magers; 138: Collection of Research Center of Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand, photo Lew Parrella; 140: Courtesy of Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln, photos Ludger Paffrath; 143: Collection of Research Center of Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand, photo Luiz Hossaka; 144: Courtesy of Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln, photos Ludger Paffrath; 148: Courtesy of Proyectos Ultravioleta, Guatemala City, photos Charles Benton; 151: Courtesy of Proyectos Ultravioleta, Guatemala City, photo Jose Wolff; 152: Courtesy of Proyectos Ultravioleta, Guatemala City; 155+156: Courtesy of Proyectos Ultravioleta, Guatemala City, photos Charles Benton; 160: Courtesy of Art Sonje Center, photo Seowon Nam; 163: Courtesy of Centre Pompidou, videostill Andrea Huyoff; 166: Courtesy of Dineo Seshee Bopape and High Desert Test Sites, AZ-West, Joshua Tree; 169: Courtesy of Judith Hopf, Deborah Schamoni and kaufmann repetto; 172: Courtesy of Wentrup Berlin, photo Trevor Good; 174: Courtesy of Dan Lie and Galerie Barbara Wien, photo Nick Ash; 179: Courtesy of Dineo Seshee Bopape and Sfeir-Semler Gallery, photo Timo Ohler; 180: Courtesy of Judith Hopf, Deborah Schamoni and kaufmann repetto, photo Kunning Huang; 186-191: © Mania Godarzani-Bakhtiari; 192: Courtesy of RMIT Gallery, Melbourne, photo Laxman Das Arya;

194: Courtesy of Roohi and Savara Family Collection, New Delhi; 197: Courtesy of Atul Dodiya; 199: Courtesy of IVAM, Valencia; 200: CC BY-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>; 201: Courtesy of IVAM, Valencia; 202+204: Courtesy of R.I.P. Germain and Cabinet, London, photos Charles Benton; 207+208: Courtesy of Niele Toroni and Galerie Barbara Weiss, Berlin; 211-215: © Mike Kelley / VG Bild-Kunst, Bonn 2024, photos Aurélien Mole / Pinault Collection; 216+220: © Deichtorhallen Hamburg, photo Henning Rogge; 219: © Sarah Morris; 223: © Paul Pfeiffer, courtesy of Paul Pfeiffer, Paula Cooper Gallery, carlier | gebauer, Perrotin and Thomas Dane Gallery, photo Christian Capurro; 224+225: Courtesy of The Museum of Contemporary Art (MOCA), photos Zak Kelley; 227-229: © Franz Erhard Walther / VG Bild-Kunst, Bonn 2024, courtesy of Franz Erhard Walther Foundation and Associação Cultural Lygia Clark, photos David Ertl; 232: CC BY-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>, photo Adam Berry; 236: Courtesy of Universalmuseum Joanneum / Bruseum; 240: Courtesy of Pope.L and Mitchell-Innes & Nash, photo Peyton Fulford; 247: Courtesy of Richard Prince, photo Jena Cumbo; 249: Courtesy of Dana Schutz, David Zwirner, Thomas Dane Gallery and CFA Berlin, photo Kerry McFate; 251: Courtesy of Luc Tuymans