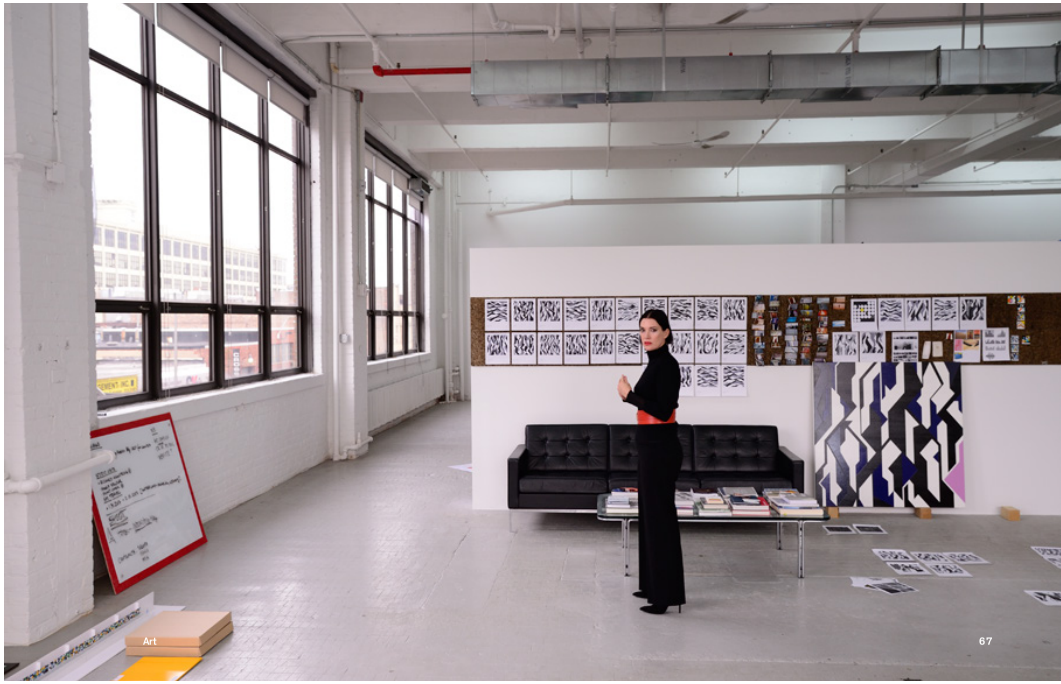
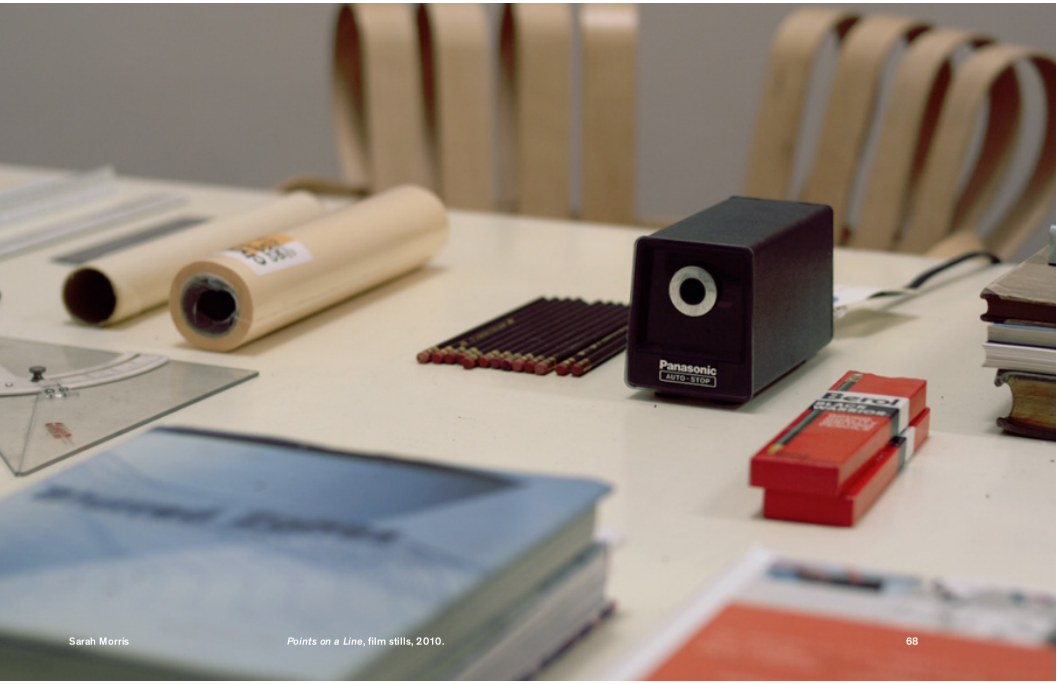
An Index of Places

Sarah Morris

New York, January 26th, 2017
Interview by William J. Simmons

Images by Wendy Bowman.





Sarah Morris *Points on a Line*, film stills, 2010.

MUSE in conversazione con Sarah Morris

WS Raccontami come hai iniziato.

SM Ho iniziato realizzando un *manifesto* quando frequentavo la Brown. Si chiamava *Defunct* e ne esisteva solo una copia. Includeva una recensione di uno dei libri di Hal Foster pubblicati da Bay Press, e vantava diverse collaborazioni. Una di queste con Jeff Koons al quale chiesi di contribuire. Avevamo un buon rapporto, e ovviamente mi serviva una lavoro quando arrivai a New York, quindi gli domandai se ne aveva uno per me. Quando arrivai in città facevo parte del Whitney Independent Study Program. Prova a immaginare. Una situazione totalmente surreale: salii su un pullman per New York per prendere parte al Whitney Program, poi trovai un lavoro part-time presso l'appartamento di Jeff Koons [ancor prima che avesse uno studio] e iniziai ad aiutarlo con la mostra *Made in Heaven*.

Jeff aveva appena chiuso la mostra *Banality*, che quando studiavo aveva attirato la mia attenzione anche se non ero a New York. Lo trovavo molto interessante, un artista producer. Per questo gli chiesi di darmi un lavoro, e così mi trovai a editare con lui le immagini di *Made in Heaven*. Quel giorno al Whitney Program ascoltai il discorso di Mary Kelly su Lacan. Inutile dire come trattasse la complessità del suo lavoro, i testi e il discorso legato alla "pornografia". Il Programma era davvero politicamente corretto. Mi dividevo tra l'appartamento e il Whitney, il che non sembrava disturbare Jeff, ma dava fastidio a tutti gli altri. Il mio comportamento creava una certa irritazione, e a me non dispiaceva affatto.

WS Come gestivi la situazione?

SM Ci sono abituata. Non ho mai fatto parte di nessun gruppo. Anche la mia nazionalità non è chiara. *[Ride]* Credo sia importante avere una certa autonomia come artista. E questo è qualcosa che tratto anche nel mio lavoro. La mia produzione coinvolge diversi aspetti. Se dovessi fare una lista, direi: design industriale, grafica, psicologia, architettura, intrattenimento, filosofia, legge. Le prime opere che ho realizzato erano delle serigrafie. Una tecnica molto frustrante che ho subito abbandonato, sopratutto perché costava moltissimo produrre dei pezzi unici. Quindi mi sono concentrata sugli stencil. Nel frattempo sono stata fortunata ad incontrare alcune persone molto interessanti lungo il mio percorso e a potermi confrontare con la loro pratica. Ho incontrato Gerhard Richter, Pentagram, Roy Lichtenstein e altri.

Quando iniziai a lavorare dipingevo grandi scritte. La mia prima mostra fu presso la White Cube nel 1996. All'epoca già sperimentavo con la pellicola. Il mio primo studio era sulla quarantaduesima strada vicino Times Square. Stavo iniziando a lavorare su quello che sarebbe stato il mio primo film, quando mi fu chiesto di prendere parte ad una mostra presso il Ludwig Museum. Dissi loro che volevo mostrare vari dipinti e uno short film. Alla fine realizzai *Midtown* (1998) per il quale presi una crew che passasse con me tutto il giorno. C'erano dei punti specifici della città che volevo ritrarre. L'idea era quella di mettersi in un punto fisso e osservare cosa accadeva intorno. A volte i film sono organizzati in modo dettagliato, altre volte sono caratterizzati dall'improvvisazione.

Il film sul quale sto lavorando adesso si chiama *Finite and Infinite Games*. Utilizzo la voce di Alexander Kluge. La sceneggiatura proviene da *Finite and Infinite Games* di James P. Carse, che tratta come creare una narrazione in modo libero, in opposizione all'idea di un gioco in cui qualcuno vince o perde. La voce di Kluge riempie lo spazio del nuovo spettacolare Philharmonic Hall realizzato da Herzog & de Meuron ad Amburgo. Questa architettura è la cosa più vicina a un nido di vespe che io possa immaginare. Uno spazio davvero affascinante, ma non so se accadrà qualcosa di interessante al suo interno. Ci sono molte speranze riposte su quello che questa architettura rappresenterà per la Germania. Le persone sono orgogliose. Nessuno vuole rimanere deluso, ma allo stesso tempo, chissà se questa struttura svolgerà effettivamente la funzione per la quale è stata realizzata. Forse no. Forse sarà un fallimento.

Quello che ho cercato di realizzare è la miglior performance che possa mai avvenire all'interno di questo spazio. Ovviamente c'è anche un aspetto critico. Kluge è una figura poetica e la sua voce ipnotica mette in discussione il ruolo della struttura stessa.

WS Quindi il tuo lavoro ha un aspetto documentaristico?

SM Sarebbe difficile dire che non c'è l'influenza della pratica documentaria. Io non credo di realizzare dei documentari, anche se qualcuno potrebbe vederli come documenti della nostra epoca. Io li considero degli strumenti retorici. Sono maggiormente compromessi, non c'è una persona che analizza e fornisce un giudizio. Siamo tutti complici.

La domanda è, *"come ti senti rispetto alle immagini che vengono mostrate?"* Non mi interessa la fiction, c'è abbastanza finzione nella realtà. Ma allo stesso tempo mi piacciono la disinformazione e gli errori d'interpretazione.

WS Vorrei sapere dei tuoi prossimi progetti.

SM Ho realizzato un treno GoldenPass che viaggia tra Montreux e Zweisimmen, è lungo 54 metri e la sua superficie funziona come quella di un dipinto, di un camouflage. Fa parte di una mostra chiamata *Elevation 1049* curata da Neville Wakefield e Olympia Scarry. Sto lavorando anche a una stazione della metropolitana di Toronto, sotto il Museo della Scienza, inoltre sto realizzando un dipinto su ceramica per la facciata del Miami Convention Centre che ospiterà l'Art Basel.

Astros Hawk, Installation view at M – Museum Leuven, Leuven, 2015.

MUSE in conversation with Sarah Morris

WS Tell me about how you got your start.

SM I did a manifesto when I was a senior at Brown. It was called *Defunct*. There was only one issue. One of the things that was in the manifesto was a review of one of Hal Foster's books published by Bay Press. I approached a number of people about this manifesto. One of them was Jeff Koons, who I asked to do a contribution to it. We had a rapport, and I obviously needed a job when I came to New York, so I asked him if he could make up a job for me. When I first got to New York, I was also in the Whitney Independent Study Program. You have to imagine this; it's completely surreal. I took a bus to New York for the Whitney Program, and then I had a part time job at Jeff Koons's apartment [before he ever had a studio] helping him with the *Made In Heaven* show.

So ideologically and politically it had very interesting contradictions and the full spectrum of activity. Jeff had just done the *Banality* show, which caught my interest as a student even though I wasn't in New York. I thought this was really interesting—an artist functioning like a producer. So I proposed for him to make a job for me. I ended up helping edit all of the *Made In Heaven* images with him. Then I would go from there down to the Whitney Program and listen to Mary Kelly talking about Lacan, and it was a crazy juxtaposition. I cannot even begin to describe how it covered the entire range of activity—intellectual texts and discourse to "pornography". The program was very politically correct. I rode my bike literally between these two positions and it never bothered Jeff at all, but it pissed everybody else off. There was a lot of friction because of my behavior, but I enjoyed it because of that.

WS How did you get through that friction?

SM I am used to it. Not fitting into any one camp is something I've been doing for a long time. Even my nationality isn't really clear. *[Laughter]* I think it is very important to have that autonomy as an artist. That it is something that I feel is part of the terms of engagement, and it's also the subject matter in my work. There's a lot of different things that go into my production. If you made a list it would be: industrial design, graphics, psychology, architecture, entertainment systems, philosophy and the law. All those things I like to engage with as part of the work. The first pieces that I did were silkscreens. I got frustrated with silkscreens, because one, it was extremely expensive to do silkscreens as one-offs and ironically it was too flat. So, I rejected silkscreen in the end. Then I started figuring out how to do stencils and figured out my own process. In the meantime, I was lucky enough to meet some very interesting people along the way and see their practice. Very early on I met Gerhard Richter. I met Pentagram. I met Roy Lichtenstein and so forth.

I knew that I didn't want to have any gesture of the hand. When I first started working, I was making the text paintings, and I did my first show at White Cube in early 1996. I was already playing around with film. My first studio was on 42nd Street in the Times Square area. I was already starting to play with what I would make for my first film, and then I was asked to be in a show at the Ludwig Museum. I said I wanted to show several paintings, but that I also wanted to make a short film. I ended up making *Midtown* (1998), where I hired a news crew to go out with me for one day, and I had very specific coordinates in the city that I wanted to capture. A series of things were fixed, and then whatever happened, happened. It's the idea of positioning yourself in that situation and seeing what will then ensue. To some extent, the films are highly planned, and to some extent, there's an incredible amount of improvisation with the films. The film I'm working on now is called *Finite and Infinite Games*. I'm using Alexander Kluge's voice. I created a script out of *Finite and Infinite Games* by James P. Carse, which is about game playing—more specifically, how to create your narrative in an open way as opposed to a finite game playing, which is about winning and losing. I'm positioning his voice in the new Philharmonic Hall designed by Herzog & de Meuron in Hamburg. It fills the void of this insane spectacle of a building. The building is the closest thing to like the interior of a wasp's nest that I could possibly imagine. It's a very interesting space, but I don't know if interesting things will happen there. There's a lot of hopes pinned to what this thing is going to do for Germany. People are proud. No one wants to be down on that, but at the same time, you have a building being prescribed a certain function and who knows if it will have that function or not. In time, maybe it doesn't. Maybe it fails.

What I've tried to do is the best possible performance that could ever happen in this space. Of course, it's critical of the space at the same time, and Kluge is as well. Kluge represents a very specific something in Germany. He's such a poetic figure. His voice is hypnotic. He questions whether a good building makes good content.

WS Does your work, then, connect to documentary?

SM It would be hard to have an argument for not being influenced by the documentary form. I don't think I make documentaries even though somebody might view them as documents of the time. I view them much more like rhetorical devices. They're more compromised and there's no objective person deconstructing or making a judgment. We're all complicit.

The question is, *how do you position yourself in relation to these images that are produced?* I'm not interested in fiction because there's enough of it in reality. At the same time, I enjoy misinformation and misinterpretation.

WS I'd love to hear about your upcoming projects.

SM I did a GoldenPass train that runs between Montreux and Zweisimmen, it's 54 meters long and its surface functions like a painting and also like a camouflage. It's part of a show called *Elevation 1049* that's curated by Neville Wakefield and Olympia Scarry. I'm also doing a new subway station in Toronto underneath the science museum, and then I'm doing a ceramic painting on the façade of the Miami Convention Center that hosts Art Basel to name a few.

Academia Militar, Installation view at Petzel, New York, 2013.