

0001	0002	0003	0004	0005	0006	0007	0008	0009	0010	0011
0005	0006	0007	0008	0009	0010	0011	0012	0013	0014	0015
0022	0023	0024	0025	0000	0001	0002	0003	0004	0005	0006
				FULL						
0008	0008	0008	0005	0009	0012	0019	0011	0014	0024	0011
FALLING	RISING	FALLING	RISING	FALLING	FALLING	RISING	FALLING	STEADY	FALLING	RISING
0004	0004	0004	0002	0003	0002	0001	0002	0004	0004	0003
0004	0002	0002	0003	0004	0001	0003	0002	0004	0003	0003
0003	0003	0001	0001	0002	0002	0003	0003	0003	0003	0003
0004	0002	0002	0001	0003	0002		0004	0004	0003	0003
1339	1421	1509	1601	1659	1800	1902	2004	2106	2207	2310
0404	0510	0608	0659	0743	0820	0852	0920	0944	1006	1020
0819	0819	0818	0818	0818	0817	0817	0816	0816	0815	0815
1604	1605	1606	1607	1609	1610	1611	1613	1614	1615	1615
1603	1604	1605	1606	1608	1609	1610	1612	1613	1615	1615
0808	0808	0807	0807	0806	0806	0806	0805	0804	0804	0803
1019		0005	0057	0141	0220	0255	0327	0358	0429	0500
2303	1126	1225	1315	1359	1439	1516	1551	1623	1656	1730
0000		0000	0000	0000	0015	0000	0126			
0000	0000	0000	0003	0003	0127	0008	0008	0102	0003	0008
0010		0003	-0001	0010	0010	0009	0011	0013		0010
0004		0000	0006	0002	0007	0001	0008	0004		0003
0001	0002	0002	0002	0002	0002	0002	0002	0003	0003	0003
0011	0014	0010	0011	0011	0006	0016	0010	0006	0006	0011
1469		1373	1435	1416	1648	1406	1486	1657	1486	1490
1762	1473	1545	1389	1448	1325	1455	1461	1685	1421	1700
0072		0077	0074	0086	0079	0074	0075	0093	0090	0083
0071	0077	0075	0075	0085	0079	0079	0071	0083	0075	0075
0358		0360	0355	0353	0357	0356	0358	0361	0355	0355
0356	0359	0360	0362	0358	0358	0360	0371	0360	0360	0355
0330		0270	0260	0250	0310	0360	0280	0300	0400	0300
0350	0250	0260	0350	0280	0250	0290	0290	0330	0390	0280
0510	0511	0509	0511	0514	0511	0508	0510	0509	0510	0500
0514	0516	0518	0518	0511	0514	0517	0510		0508	0510
0265	0251	0256	0264	0271	0271	0253	0259	0262	0262	0270
0498	0508	0504	0499	0493	0493	0506	0502	0499	0500	0490
0356	0363	0360	0357	0355	0354	0360	0359	0357	0357	0355
0004	0005	0005	0004	0004 ⁱ	0004	0005	0005	0004	0004	0004
2200	2200	2200	2200	2200	2200	2200	2200	2201	2200	2200

One-Twenty-Two

Perusing the paper sheets of departure and arrival times, Proust's narrator, in *In Search of Lost Time*, insists that he takes more pleasure in a railway timetable than in a traditional guidebook. The tabulation of times and places allowed him to imagine himself exposed to a world outside himself, without necessarily even venturing into it. Endless columns of destinations tumbled down the page, read against a blizzard of digits expanding exponentially to break down the day into the smallest and most precise units of clock-time. He returned again and again to fixate on the 1.22 train to Balbec, the seaside town on the Normandy coast he frequently visited, but his imagination also travelled to Florence or Venice and other far-flung places. The railway timetable, Proust wrote, allowed him the possibility 'by the most absorbing kind of geometry to absorb the domes and towers on the page of my own life.'¹

Embedded in that sea of numbers is a host of feelings – of longing, anticipation, loss, happiness and unhappiness. It is always the departure times that seem most intensely packed with potential affect: after all, a life is punctuated by small departures of all kinds, of leaving things or people or places, even in the minutiae of changing tack in mid-thought. Departures always involve leaving something behind, whether it's a

1. Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, vol. 2, p.242.

Briony Fer

21

Ein Uhr zweiundzwanzig

Der Erzähler in Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* behauptet, das Studieren der Fahrpläne mit den Ankunfts- und Abfahrtszeiten der Züge bereite ihm grösseres Vergnügen als das Lesen eines herkömmlichen Reiseführers. Die tabellarische Anordnung von Zeiten und Orten erlaube es ihm, sich in einer Welt ausserhalb seiner selbst vorzustellen, ohne sich tatsächlich in diese hineinbegeben zu müssen. Er beschreibt die unzähligen Spalten mit ihrer verheissungsvollen Aneinanderreihung von Orten neben einem Gewirr stetig ansteigender Zahlen, die den Tag in kleinste und präziseste Einheiten der Uhrzeit untergliedern. Dabei kehrt er in Gedanken immer wieder zu jenem 13.22-Zug nach Balbec zurück, jenem Ort an der Küste der Normandie, den er oft besucht hatte, aber seine Fantasie trägt ihn weiter bis nach Florenz oder Venedig und andere entfernte Plätze. Der Zugfahrplan eröffne ihm die Möglichkeit, so schrieb Proust „durch eine tiefbewegende Art von Geometrie ihre Dome und Türme in den Plan meines eigenen Lebens einzuzeichnen.“¹

In dieses Zahlenmeer ist eine Fülle von Emotionen eingebettet – Sehnsucht, Erwartung, Verlust, Glück und Unglück. Dabei sind es immer die Abfahrtszeiten, die am wirkmächtigsten zu sein scheinen: Das Leben ist schliesslich durch alle möglichen kleinen Aufbrüche

1. Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1981, Zweiter Teil, S. 519.

Une heure vingt-deux

En feuilletant les pages des heures de départ et d'arrivée, le narrateur dans *La recherche du temps perdu* de Proust affirmait qu'il prenait davantage plaisir à consulter les horaires de chemins de fer qu'un guide traditionnel. Ce tableau d'horaires et de lieux lui permettait de s'imaginer livré à un monde extérieur à lui-même, sans devoir nécessairement s'y aventurer. Face à d'interminables colonnes de destinations qui se bousculaient jusqu'au bas de la page, se déchaînaient une tempête de chiffres croissant de manière exponentielle pour décomposer le jour en minuscules unités de temps-horaires d'une extrême précision. Il y revenait sans cesse, jusqu'à ce qu'il se fixe sur le train d'une heure vingt-deux à destination de Balbec, une station balnéaire sur la côte normande où il se rendait souvent, mais son imagination n'en vagabondait pas moins à Florence ou Venise et dans d'autres lieux plus reculés encore. L'indicateur des chemins de fer, écrivait Proust, lui offrait la possibilité d'inscrire « par la plus émouvante des géométries, [...] les dômes et les tours dans le plan de [sa] propre vie ».¹

Cet océan de chiffres recèle une multitude de sentiments divers – nostalgie, anticipation, perte, bonheur, tristesse. C'est toujours le moment du départ qui semble potentiellement le plus chargé d'affect : en fin de compte, la vie est ponctuée de

1. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Du côté de chez Swann, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Ed. Gallimard, 1987.

matter of those we love, of parts of ourselves, of new possibilities or the not-yet-known. Proust's 'observational geometry' (if I can call it that) is intensely subjective, written on a 'page of his own life'. It takes on its own shapes and patterns, dictated by the format and the pre-set rules of timetabling, but always throwing up chance connections. Proust was describing the effects of clock-time in meticulous detail, and with the kind of precision only made possible by the synchronisation of universal time that took place in the latter part of the 19th century. This was the kind of time that regulated peoples' lives according to the hours of the working day (itself a relatively new construct), in order to maximise productivity.

Susan Morris has always been interested in train timetables, precisely because they both regulate our physical movements and contain the drift of our somatic and psychic life. These functions are in a state of friction and often contradict each other, making the blocks of typeset that format a timetable a useful instrument to think with. One could see in her work an 'observational geometry', in which the recording and collation of data in itself registers an almost impossibly nuanced anatomy of feeling, both physical and mental, conscious and unconscious, that is the complete antithesis of an expressive model of art. As with the work of the great conceptualist encryptor of life-time, On Kawara, we end up exposed to what feels like everything but knowing nothing about her.

22

gekennzeichnet, das Verlassen von Dingen oder Menschen oder Orten, ja sogar in den Kleinigkeiten, die unsere Gedanken in eine andere Richtung lenken. Eine Abreise bedeutet immer, dass wir etwas zurücklassen, ob es um die Menschen geht, die wir lieben, Teile unserer selbst, neue Möglichkeiten oder das noch Unbekannte. Die von Proust „beobachtete Geometrie“ (wenn ich sie so nennen darf) ist äusserst subjektiv und auf einer „Seite seines eigenen Lebens“ niedergeschrieben. Sie nimmt ihre eigenen Formen und Muster an, die durch das Format und die vorbestimmten Regeln von Fahrplänen vorgegeben sind, aber immer auch zufällige Verbindungen entstehen lassen. Proust beschreibt die Wirkung der Uhrzeit bis ins aller kleinste Detail und mit einer Präzision, die nur durch die Synchronisation der Weltzeit möglich war, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeführt wurde. Es war jene Art von Zeit, die das Leben der Menschen gemäss den Stunden des Arbeitstages (selbst ein relativ neues Konstrukt) einteilte, um die Produktivität zu maximieren.

Susan Morris hat sich schon immer für Zugfahrpläne interessiert, gerade weil sie sowohl die Bewegung unseres Körpers regulieren, aber auch den Fluss unseres somatischen und psychischen Lebens beinhalten. Diese Funktionen befinden sich in einem Spannungszustand und widersprechen sich häufig, insofern sind die Schriftblöcke, die einen Fahrplan strukturieren, ein nützliches Werkzeug zum Denken. Den Arbeiten von Susan Morris scheint ebenfalls eine

petits départs de toutes sortes, d'abandons de choses, de personnes ou de lieux – même dans les plus infimes détails, tel un changement de cap au milieu d'une pensée. Les départs impliquent toujours qu'on laisse quelque chose derrière soi, qu'il s'agisse de personnes aimées, de parties de soi-même, de nouvelles opportunités ou d'un monde inconnu. La « géométrie observationnelle » de Proust (si je puis employer ce qualificatif) est profondément subjective, écrite sur une « page de sa vie intime ». Elle assume ses propres formes et modèles, dictés par le format et les règles préétablies du calendrier, mais renonçant toujours à des connexions fortuites. Proust décrivait minutieusement les effets du temps-horaire, avec cette sorte de précision que seule la synchronisation du temps universel, instauré dans la dernière partie du XIX^e siècle, avait rendu possible. C'était ce genre de temps qui régulait la vie des gens conformément aux heures de la journée de travail (elle-même une construction relativement récente) afin d'optimiser le rendement.

Susan Morris a toujours été intéressée par les horaires de train, précisément parce qu'ils régissent nos mouvements physiques tout autant qu'ils endiguent le courant de notre vie somatique et psychique. C'est le fait que ces aspects aillent à l'encontre les uns des autres qui transforme les blocks de composition formatant l'horaire, en un instrument utile pour penser. On pourrait voir dans le travail de l'artiste une « géométrie observationnelle »,

The *Individual Observation Project*, for example, consists of three ink-jet prints, each made at a five-year interval in 2005, 2010 and 2015. The data records what the artist has described as her subjective environment: miscellaneous bodies of information including her weight, her temperature, her metabolic age, the phases of the moon, the movements of the tides, weather reports, lighting up times and so on. There is an allusion to *Mass Observation*, the documentary project launched in the 1930s in Britain to provide an anthropology of ordinary peoples' lives. But Morris's tabulation is deliberately obscure, concealing or encrypting the particularity of experience. Small details come to the surface like flotsam and jetsam: a run of numbers, the cadence of the words 'rising' and 'falling' in a long repetitive horizontal chain. A mass of information on the conditions impacting the subject in her surroundings over the period of a year is both recorded and buried in an intricate grid, which also leaves many white spaces – as if the attempt to record so much data was always going to be incomplete and beset by gaps. Perhaps the truer record of somatic experience – of a body's exposure to its outside – is precisely in that frenetic pattern of those holes.

There is a sense, in all Susan Morris's work, that it's simply not possible to hold in place distinctions between inside and outside. Her 'instructions to self' – often elaborate and arduous forms of self-documentation –

23

„beobachtete Geometrie“ zu eigen zu sein, das Aufzeichnen und Abgleichen von Daten lässt für sich eine äusserst nuancierte Anatomie des Fühlens erkennen, sowohl im physischen als auch geistigen, im bewussten als auch unbewussten Sinne, die den völligen Gegensatz zu einer expressiven Kunstform darstellt. Vergleichbar mit dem Werk des Konzeptkünstlers und Meisters der Codierung On Kawara, überkommt uns am Ende das Gefühl, dass es hier um alles geht, wir aber dennoch nichts über sie wissen.

Das *Individual Observation Project* besteht beispielsweise aus drei Tintenstrahldrucken, die im Abstand von jeweils fünf Jahren – 2005, 2010 und 2015 – hergestellt wurden. Die Daten geben wieder, was die Künstlerin als ihre subjektive Umgebung beschreibt: zufällige Informationsinhalte wie u.a. ihr Gewicht, ihre Körpertemperatur, ihr Stoffwechsellalter, Mondphasen, Gezeitenbewegungen, Wetterberichte, Sonnenuntergangszeiten und so weiter. Sie können auch als Anspielung auf *Mass Observation* verstanden werden, ein in den 1930er Jahren in Grossbritannien begonnenes Dokumentationsprojekt, mit dem eine Anthropologie des Lebens gewöhnlicher Menschen erstellt werden sollte. Morris lässt uns jedoch mit ihren Auflistungen absichtlich im Unklaren, sie verschleiert und verschlüsselt vielmehr die Besonderheit der Erfahrung. Kleine Einzelheiten treten an die Oberfläche wie Treibgut: eine Zahlenkolonne, die Kadenz der Wörter, die in einer langen, sich wiederholenden horizontalen Reihe „steigen“ und „fallen“.

dans laquelle l'enregistrement et la collecte des données expriment en soi une anatomie de sensation – quasiment impossible à nuancer – à la fois physique et mentale, consciente et inconsciente, qui s'avère la complète antithèse d'un modèle d'art expressif. De même qu'avec le travail d'On Kawara, grand encodeur conceptuel des temps de vie, nous finissons par être exposés à ce qui ressemble à tout sauf à savoir quoi que soit sur elle.

Individual Observation Project, par exemple, consiste en trois impressions jet d'encre, chacune d'elles ayant été réalisées à cinq ans d'intervalle, en 2005, 2010 et 2015. Les données consignent ce que l'artiste décrit comme son environnement subjectif: divers faisceaux d'informations incluant son poids, sa température, son âge métabolique, les phases de la lune, les mouvements des marées, les bulletins météorologiques, les heures où il faut allumer la lumière, et ainsi de suite. On peut y voir une allusion au *Mass Observation Project*, un projet documentaire lancé dans les années 1930 en Grande-Bretagne dans le but d'établir un profil anthropologique de la vie des gens ordinaires. Mais le tableau de Susan Morris reste délibérément obscur, masquant ou cryptant la singularité de l'expérience. De petits détails émergent à la surface, telles des épaves: une série de chiffres, ou encore les mots « rising » (ascension) et « falling » (chute) qui se succèdent en cadence dans une longue chaîne horizontale répétitive. Une masse d'informations sur les conditions impactant le sujet

construct an interior monologue, but one exposed to the vicissitudes of external conditions, a life exposed to its outside. Margaret Iversen has referred to this as her 'diaristic method'.² But it is one that reveals no secrets. Rather it chronicles with minute precision the almost infinite points of contact, of exposure, of contingency of an inside with an outside and vice versa. A mass of data may be intensely personal but ultimately there is nothing behind it. It is rather, Morris has said, a matter of the symptom, a trace without a cause; where the cause is 'unlocatable'.³ All art, in this sense, is hypochondriacal.

Her work often takes the form of a graph or diagram – but again, what the graph or diagram tells us is not necessarily the same thing as its underlying data. Or at least the artwork may be both more or less than the data that she has collected by, for example, using an Actiwatch, a device used by chronobiologists to study sleep patterns. Wearing the watch over long periods, Morris becomes a recording instrument. The recent tapestry *Binary Tapestry (Sunshine)*, for example, is based on information collected over one year in 2012 of the daylight she was exposed to. That is to say, it is not a record of objective information but an intimate tracking of her light, that is, the light which cast her as its shadow. The anomalies

2. Margaret Iversen 'Susan Morris: Marking Time' in *Sun Dial: Night Watch _ Tapestry Dossier*, 2015, unpaginated.

3. Susan Morris in conversation with the author, August 2016.

Eine Flut von Informationen über die Bedingungen, die sich im Zeitraum eines Jahres auf die Künstlerin in ihrer Umgebung auswirken, wird in einem komplexen Raster aufgezeichnet bzw. versteckt, welches viele weisse Stellen aufweist – so als würde der Versuch so viele Daten zu erfassen, zwangsläufig immer Unvollständigkeit und Lücken einschliessen. Vielleicht findet sich eben in diesem frenetischen Muster der Lücken ein genaueres Bild des somatischen Erlebens – des seiner Um- bzw. Aussenwelt ausgesetzten Körpers.

In gewisser Weise vermitteln alle Arbeiten von Susan Morris den Eindruck, dass es schlichtweg nicht möglich ist, Unterscheidungen zwischen innen und aussen aufrechtzuerhalten. Ihre „Anweisungen an das Selbst“ – es handelt sich häufig um ausgesprochen ausführliche und mühselige Formen der Selbstdokumentation – erzeugen einen inneren Monolog, jedoch einen, der der Unbeständigkeit der äusseren Bedingungen unterworfen ist, also ein seiner Aussenwelt ausgesetztes Leben. Margaret Iversen hat dies als Morris' „diaristische Methode“ bezeichnet.² Aber es ist eine, die keine Geheimnisse offenbart. Vielmehr zeichnet sie mit grösster Präzision die unzähligen Berührungspunkte auf, das Ausgesetztsein, die Bedingtheit des Innen vom Aussen und umgekehrt. Eine Datenmenge kann vielleicht ausgesprochen persönlich sein, letztlich verbirgt sich jedoch dahinter nichts. Es sei eher, wie Morris sagt, eine Frage des

2. Margaret Iversen Susan Morris: „Marking Time“ in: *Sun Dial: Night Watch _ Tapestry Dossier*, 2015, ohne Seitenangaben.

dans son environnement sur une période d'un an, est à la fois enregistrée et enfouie dans une grille complexe, qui laisse également de nombreux blancs – comme si les tentatives d'enregistrer autant de données devaient toujours s'avérer incomplètes et parsemées de lacunes. Peut-être un répertoire plus fiable de l'expérience somatique – l'exposition d'un corps à son contexte extérieur – réside-t-il précisément dans le schéma frénétique de ces vides.

On a l'impression, dans toute l'œuvre de Susan Morris, qu'il n'est simplement pas possible de maintenir des distinctions entre intérieur et extérieur. Ses « instructions à elle-même » – souvent des formes d'auto-documentation élaborée et ardue – instaurent un monologue intérieur, mais qui n'en reste pas moins exposé aux vicissitudes des conditions extérieures, une vie exposée à son extérieur. C'est ce que Margaret Iversen a appelé la « méthode du journal intime ».² Mais cette méthode ne révèle aucun secret. Elle relate plutôt avec une précision minutieuse les points de contact, d'exposition, de contingence entre un intérieur et un extérieur, et vice-versa. Une masse de données peut être extrêmement personnelle, mais en fin de compte, il n'existe rien derrière. C'est plutôt, comme l'a déclaré Susan Morris, une question de symptôme, une trace sans cause; où la cause est « introuvable ».³ Tout art, en ce sens, est hypochondriaque.

2. Margaret Iversen « Susan Morris: Marking time » in : *Sun Dial: Night Watch _ Tapestry Dossier*, 2015, s. p.

3. Entretien de Susan Morris avec l'auteur, août 2016.

are hers, such as the shift of time zone that creates a sudden deviation, a radical veering of a horizontal to the right.

But there is also more to a tapestry, or a print, than there is to a diagram. The schematic abstraction of information, embedded in the diagrammatic form, is made palpable material. The temporal rhythms of a corporeal subject are transformed into another, haptic register that is both schematic and somatic. As *Sunshine* hangs on a wall, it becomes exposed to new conditions. Susan Morris has often talked about the impact that Duchamp's *Unhappy Readymade* (1919) had on her when she first encountered it. Duchamp's lost work exists only as a photograph of a page of a geometry textbook left out on a balcony and exposed to wind and rain, creased and weathered in the process. The image denotes not so much a thing (the picture of a book) so much as calibrates that process of breakdown through exposure. Likewise, as with all her tapestries, *Binary Tapestry (Sunshine)* retains the diagrammatic idiom only to subject it to another technology: the Jacquard loom. It falls vertically in a long drop, as if the woven light – using yellow and natural linen yarns – had itself become exposed to a frenetic field of interference.

I think it is important to note both the strangeness of Susan Morris's decision to work with a factory in Flanders to make the tapestries, and her distinctive understanding of the weaving process. As an artist who works

Symptoms, eine Spur ohne Grund, eine nicht zu „verortende“ Ursache.³ In diesem Sinne ist alle Kunst hypochondrisch.

Ihre Arbeiten haben oft die Form von grafischen Darstellungen bzw. Diagrammen – aber auch diese erzählen uns nicht zwangsläufig, was in den zugrundeliegenden Daten zu finden ist. Oder zumindest kann das Kunstwerk mehr oder weniger sein als die Daten, die sie dafür zusammengetragen hat, zum Beispiel wenn sie eine Actiwatch verwendet, ein Gerät mit dem Chronobiologinnen und -biologen Schlafmuster untersuchen. Indem sie die Uhr über lange Zeiträume trägt, wird Morris selbst zu einem Aufzeichnungsinstrument. Die kürzlich entstandene Wandteppicharbeit *Binary Tapestry (Sunshine)* beruht beispielsweise auf Informationen, die sie im Verlauf des Jahres 2012 auf der Grundlage des Gesamtvolumens an Tageslicht gesammelt hat, dem sie ausgesetzt war. Es ist also nicht etwa die Aufzeichnung einer objektiven Information, sondern eine intime Nachverfolgung ihres Lichts, das heisst des Lichts, welches ihren Schatten wirft. Die Unregelmässigkeiten dabei stammen von ihrer eigenen Person, wie die Verschiebung der Zeitzone, die eine plötzliche Abweichung bewirkt, die radikale Verschiebung einer Horizontale nach rechts.

Aber ein Wandteppich oder ein Druck ist doch mehr als ein Diagramm. Die schematische Abstraktion von Information, die in die diagrammatische Form

3. Susan Morris im Gespräch mit der Autorin, August 2016.

Son travail prend souvent la forme d'un graphique ou d'un diagramme – mais là encore, ce que nous dit ce graphique ou diagramme, n'est pas nécessairement la même chose que les données qui le sous-tendent. Ou encore l'œuvre d'art peut tout au moins se situer à la fois en deçà ou au-delà des données que l'artiste a collectées en recourant par exemple à un actimètre, un dispositif dont se servent les chronobiologistes pour étudier les rythmes du sommeil. En portant cette montre sur de longues périodes, Susan Morris est elle-même devenue un instrument d'enregistrement. *Binary Tapestry (Sunshine)* par exemple, l'une de ses tapisseries récentes, repose sur des informations collectées tout au long de l'année 2012 sur la lumière du jour à laquelle l'artiste était exposée. En d'autres termes, il ne s'agit pas de l'enregistrement d'une information objective, mais d'un suivi intime de sa lumière à elle, la lumière dont elle est l'ombre. Les anomalies qui apparaissent sont les siennes, tel qu'en témoigne le changement de fuseau horaire qui a brusquement provoqué un déplacement radical d'une des horizontales vers la droite.

Mais une tapisserie ou une gravure sont plus complexes qu'un diagramme. L'abstraction schématique de l'information, intégrée sous la forme d'un diagramme est concrétisée de manière tangible. Les rythmes temporels d'un sujet corporel se transforment en un autre registre haptique, à la fois schématique et somatique. Accrochée au mur, la tapisserie *Binary Tapestry (Sunshine)* est exposée



26

eingebettet ist, wird zu greifbarem Material. Die zeitlichen Rhythmen eines leiblichen Subjekts werden in eine andere, eine haptische Kategorie überführt, die sowohl schematisch als auch somatisch ist. Wenn *Binary Tapestry (Sunshine)* an einer Wand hängt, wird die Arbeit neuen Bedingungen ausgesetzt. Susan Morris spricht häufig über die Wirkung, die Duchamps *Unhappy Readymade* (1919) beim ersten Anblick auf sie gehabt hat. Duchamps Arbeit existiert lediglich als Fotografie einer Seite eines Geometrielehrbuchs, welches auf einem Balkon Wind und Wetter ausgesetzt wurde und dadurch entsprechend verknittert und verwittert war. Das Bild stellt nicht so sehr einen Gegenstand dar (das Bild eines Buches), vielmehr ist es eine Art Dokumentation des durch die Witterung bedingten Zerfalls. Zugleich bewahrt *Binary Tapestry (Sunshine)*, wie alle Tapisserien von Susan Morris, die diagrammatische Ausdrucksform lediglich, um sie einer anderen Technologie zu unterwerfen: dem Jacquardwebstuhl. Sie verläuft langsam abfallend vertikal, als ob das gewebte Licht – aus gelbem und naturfarbenem Leinengarn – selbst frenetischen Interferenzen ausgesetzt gewesen wäre.

Die ungewöhnliche Entscheidung von Morris, die Tapisserien bei einer Fabrik in Flandern herstellen zu lassen, und ihre spezielle Vorstellung vom Prozess des Webens, sind meines Erachtens von wesentlicher Bedeutung. Als Künstlerin, die mit verschiedenen Medien arbeitet, ist ihre Vorgehensweise von Präzision und Konstanz geprägt, aber die Wandteppiche

à de nouvelles conditions. Susan Morris a souvent mentionné l'impact que les *Unhappy Ready-made* de Duchamp (1919) avaient exercé sur elle, lorsqu'elle s'était trouvée confrontée à eux pour la première fois. L'œuvre perdue de Duchamp n'existe que sous la forme d'une photographie représentant une page d'un manuel de géométrie abandonné sur un balcon. Exposé aux vents et à la pluie, l'ouvrage s'est froissé puis a subi certaines altérations. L'image ne désigne pas tant une chose (la photographie d'un manuel), qu'elle ne calibre ce processus de détérioration dû à l'exposition aux intempéries. De même dans *Binary Tapestry (Sunshine)*, comme d'ailleurs dans toutes ses tapisseries, Susan Morris ne retient l'idiome du diagramme que pour mieux le soumettre à une autre technologie : le métier à tisser Jacquard. L'œuvre donne à voir une longue chute verticale, comme si la lumière tissée – utilisant le jaune et les fils de lin naturels – avait été elle-même exposée à un champ frénétique d'interférences.

Pour réaliser ses tapisseries, Susan Morris a pris le parti de travailler avec une usine en Flandres. Or il est important, selon moi, de noter l'étrangeté de cette décision et aussi sa remarquable compréhension du processus de tissage. En tant qu'artiste travaillant dans de nombreux médias différents, sa méthode sous-jacente est rigoureuse et constante, mais les tapisseries déclenchent de nouvelles connexions. Ayant depuis longtemps marqué un vif intérêt pour la métaphore de tissage que Walter Benjamin avait mise

in many different media, her underlying method is exacting and constant, but the tapestries trigger new connections. She has noted a longstanding interest in the weaving metaphor that Walter Benjamin had brought to bear in his essay *The Image of Proust*, intrigued by his argument that Proust's involuntary memory was more like forgetting (i.e. 'blinking') than remembering.⁴ Benjamin's elegant phrase, 'the looming of forgetting', suggests precisely the kind of complex double structure – one that is always in the process of undoing itself – that has fuelled her work from the outset.

More salient still is the artist's engagement with the writing of W. G. Sebald, and especially with his book *The Rings of Saturn* in which the loom functions as a key trope. In a vital passage, parts of which Susan Morris has underlined in her own copy of the book, Sebald described the way vast numbers of people 'spent their lives with their wretched bodies strapped to looms made of wooden frames and rails, hung with weights, and reminiscent of instruments of torture or cages.'⁵ The loom, an extension of the body, is not only one of the first inventions to mechanise human labour but a paradigmatic 3D structure (which is different from the singular modernist grid). The weavers themselves 'tended to suffer

4. This has been discussed by Margaret Iversen, op. cit.

5. W. G. Sebald, *Rings of Saturn*, p. 282. Pages 282–283 are reproduced in *Sun Dial: Night Watch_Tapestry Dossier*, 2015.

27

provozieren neue Assoziationen. Morris interessiert sich schon lange für die Metapher des Webens, wie sie Walter Benjamin in seinem Essay *Zum Bilde Prousts* ins Spiel bringt, wobei sie vor allem seine Behauptung faszinierte, dass Prousts zufälliges Erinnern eigentlich mehr einem Vergessen (d.h. Unterdrücken) entspräche als tatsächlichem Erinnern.⁴ Benjamins elegante Formulierung des „Webens der Erinnerung“ suggeriert genau diese Form von komplexer Doppelstruktur – die immer im Begriff ist, sich selbst aufzulösen – wie sie das Werk von Morris von Anfang an kennzeichnet.

Noch bemerkenswerter ist die Beschäftigung der Künstlerin mit den Texten von W. G. Sebald und insbesondere mit seinem Buch *Die Ringe des Saturn*, in dem der Webstuhl ein bestimmendes Bild ist. An einer entscheidenden Stelle, die Susan Morris in ihrer Ausgabe des Buches auch unterstrichen hat, beschreibt Sebald wie unzählige Menschen „mit ihren armen Körpern fast ein Leben lang in die aus hölzernen Rahmen und Leisten zusammengesetzten, mit Gewichten behangenen und an Foltergestelle oder Käfige erinnernden Webstühle eingeschrirrt gewesen sind“.⁵ Der Webstuhl ist, als Erweiterung des Körpers, nicht nur eine der ersten Erfindungen, um die menschliche Arbeit zu mechanisieren, sondern auch eine paradigmatische dreidimensionale Konstruktion

4. Dies wird bei Margaret Iversen, a.a.O. erörtert.

5. W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, S. 334, die Seiten 334–335 sind in *Sun Dial: Night Watch_Tapestry Dossier*, 2015 abgedruckt.

en évidence dans son essai *Pour l'image de Proust*, elle avait été intriguée par son argument selon lequel la mémoire involontaire de Proust était plus proche de l'oubli (en d'autres termes « des blancs ») que de la remémoration.⁴ L'élégante expression de Benjamin, « la mémoire tissée de souvenirs et d'oubli », suggère précisément le genre de double structure complexe – toujours dans un processus d'auto-annulation – qui a nourri d'emblée le travail de l'artiste.

Susan Morris témoigne d'un engagement encore plus prononcé pour les écrits de W.G. Sebald, notamment pour son ouvrage *Les anneaux de Saturne*, où le métier à tisser opère comme un maître mot. Au cœur d'un passage essentiel, dont Susan Morris a souligné certaines parties dans l'exemplaire du livre qu'elle possède, Sebald s'étonnait « du grand nombre d'hommes dont les pauvres corps étaient déjà accrochés pratiquement leur vie durant, du moins en certains lieux, dans des métiers à tisser faits de cadres et de tringles en bois assemblés et munis de poids, semblables à des instruments de torture ou à des cages ».⁵ Le métier à tisser, une extension du corps, n'est pas seulement l'une des premières inventions destinées à mécaniser le travail humain, mais une structure en 3D paradigmatique (qui diffère de la singulière grille moderniste). Les tisserands eux-mêmes « étaient exposés à la mélancolie et à

4. Cette question a été débattue par Margaret Iversen, op cit.

5. George W. G. Sebald, *Les Anneaux de Saturne*. Les pages 282–283 de la version anglaise sont reproduites dans *Sun Dial: Night Watch_Tapestry Dossier*, 2015

from melancholy and all the evils associated with it' which was 'understandable given the nature of their work, which forced them to sit, bent over, day after day, straining to keep their eye on the complex patterns they created.'⁶ The arduousness of the work, and of seeing the work make itself in long hours of looking, has a clear correspondence with the artist's own methods: the work of the loom has become paradigmatic for her. Sebald wrote that the loom is a 'particular symbiosis' which demonstrates more vividly than any other the degree to which 'we are harnessed to the machines we have invented.'⁷ And given that the Jacquard loom, invented in 1800, utilised cards with holes punched in them, a binary system considered as precursor to the zeros and ones of computer technology, then the expanded sense of being held in the grip of a digitised world gives it even more urgency.

Two recent tapestries, *Binary* and *Binary (Reversal)*, are based on her own sleep-wake patterns over a year, with every day represented by a single thread. Again their orientation is vertical, suggesting, as the artist has described, falling rain. The second version is simply a mirror of the first, switching the black for white and white for black silk yarn. The schematic reduction to black and white is an experience very far from a reduction. Darkness, like sleep, is never empty or inactive, but everywhere

6. Ibid. p. 283.
7. Ibid. p. 283.

(die sich vom eindimensionalen Raster der Moderne unterscheidet). Die am Webstuhl Arbeitenden selbst „leiden samt und sonders unter Melancholie, weil die Stellung bei der Arbeit sie zu beständigem krummem Sitzen, zu andauernd scharfem Nachdenken und zu endlosem Überrechnen weitläufiger künstlicher Muster“ zwingt.⁶ Die Beschwerlichkeit der Arbeit und das über viele Stunden währende Betrachten des Entstehungsprozesses der Arbeit ist eine deutliche Entsprechung zur Vorgehensweise von Morris: Die Arbeit des Webstuhls ist paradigmatisch für sie. Sebald schrieb, dass der Webstuhl eine „eigenartige Symbiose“ darstelle und mehr als alles andere das Mass veranschauliche „mit dem wir in die Maschinen eingespannt sind, die wir erfunden haben.“⁷ Und die Tatsache, dass der 1800 erfundene Jacquardwebstuhl auf Lochkarten beruhte, einem binären System, welches als Vorläufer zu den Nullen und Einsen der Computertechnologie zu betrachten ist, verleiht dem Gefühl des Gefangenseins in einer digitalisierten Welt eine noch grössere Eindringlichkeit.

Binary und *Binary (Reversal)*, zwei kürzlich entstandene Wandteppiche, beruhen auf den Schlaf-Wach-Zyklen eines ganzen Jahres, wobei jeder Tag durch einen einzelnen Faden dargestellt wird. Auch in diesem Fall sind sie vertikal ausgerichtet und erinnern, wie die Künstlerin es beschrieben hat, an fallenden Regen. Die zweite Version ist lediglich eine

6. Ebd. S. 334.
7. Ebd. S. 334.

tous les maux qui en découlent », ce qui se comprend aisément, « s'agissant de gens attelés à un travail qui les contraint en permanence à une position assise peu confortable, à une attention de tous les instants et à d'interminables calculs en rapport avec les modèles à réaliser ».⁶ La pénibilité du travail, qui exige d'avoir les yeux rivés sur le métier durant de longues heures, correspond clairement aux propres méthodes de l'artiste : pour elle, le travail du métier à tisser est devenu véritablement paradigmatique. Sebald a écrit que le métier à tisser était une « bien étrange symbiose », qui démontre avec la plus grande acuité à quel point nous sommes « entravés dans les machines inventées par nous ».⁷ Et comme le métier à tisser Jacquard, inventé en 1800, utilisait des cartes perforées – un système binaire considéré comme le précurseur des zéros et des uns dans la technologie de l'ordinateur – la sensation plus profonde d'être en proie à un monde numérisé lui confère d'autant plus un caractère d'urgence.

Deux tapisseries récentes, *Binary* et *Binary (Reversal)*, sont basées sur les phases de sommeil et de réveil de Susan Morris durant une année, chaque jour étant représenté par un fil. De nouveau, leur orientation verticale suggère, selon les termes mêmes de l'artiste, la pluie qui tombe. La seconde pièce n'est que l'inversion en miroir de la première, changeant le noir en blanc, et le blanc en fil de soie noire. La

6. *ibid.*
7. *ibid.*

flecked with a fine drizzle of white threads. Again, as in all of her *Sun Dial: Night Watch* series, a field of interference is paramount – between the graphic and the chromatic, the optic and the haptic, the analogue and the digital.

The same falling movement is repeated in *Expenditure*, the most recent work in the exhibition, which consists of all the artist's till receipts over the course of a year. The sixty columns cascade down in streamers of fading purple ink that are reminiscent of her earlier *Plumb Line Drawings* or the vertical columns of the verb lists in her *Concordances*. The length and number of the columns is entirely contingent upon uneven habits and rhythms of spending, mainly on eating, drinking, social interaction and travel. Reading across the rows, chance meetings of another kind occur in the coincidences of language and movement. An almost hallucinatory geography emerges, suggesting the association with 'Purple Rain' is never far away, invoking the drug but also a sense of restlessness, the need to escape. As you scan the tiny encoded lists, your eye moves between, and circles around, local haunts like the café near the artist's studio, or hotels and restaurants in Bruges (Brugge) from her regular trips to the factory in Belgium where the tapestries were made. *Expenditure* is another kind of exposure, now threaded together by cups of hot chocolate and mint tea (*L'eau à La Bouche*, Broadway Market) and the abstraction of the monetary transaction (in various currencies).

Umkehrung der ersten Version, wobei Weiss an die Stelle von Schwarz tritt und schwarzes durch weisses Seidengarn ersetzt wird. Die schematische Reduktion auf Schwarz und Weiss entfaltet eine Wirkung, die so viel mehr ist als reine Reduktion. Dunkelheit ist wie der Schlaf niemals leer und inaktiv, sondern mit einem feinen Nieseln weisser Fäden durchsetzt. Und wieder steht wie in allen Arbeiten ihrer Serie *Sun Dial: Night Watch* ein Spannungsfeld im Vordergrund – zwischen dem Grafischen und dem Chromatischen, dem Optischen und dem Haptischen, dem Analogen und dem Digitalen.

Die gleiche fallende Bewegung wird in *Expenditure*, der jüngsten Arbeit in der Ausstellung, wiederholt. Sie besteht aus den im Laufe eines Jahres gesammelten Kassenbelegen der Künstlerin. Sechzig Säulen weisen kaskadenförmig in luftschlangenartigen Farbverläufen von verblassender violetter Tinte nach unten. Das erinnert an ihre früheren *Plumb Line Drawings* oder die vertikalen Spalten der Verblisten in ihren *Concordances*. Die Länge und Anzahl der Spalten wird ganz und gar durch die Unregelmässigkeit ihrer Angewohnheiten und ihrer Ausgaben bedingt, die meisten davon für Essen, Trinken, soziale Interaktionen und Reisen. Lässt man den Blick lesend über die Reihen schweifen, eröffnen sich im Zusammentreffen von Sprache und Bewegung zufällige Begegnungen einer anderen Art. Es entsteht eine geradezu halluzinatorische Geografie, die Assoziation mit „Purple Rain“ bleibt ständig präsent, die Droge wird heraufbeschworen,

réduction schématique au noir et au blanc est tout sauf réductrice. Le sombre, comme le sommeil, n'est jamais vide ni inactif, mais saupoudré partout d'une fine bruine de fils blancs. Une fois encore, comme dans toute sa série des *Sun Dial: Night Watch*, le champ d'interférences reste essentiel – entre le graphique et le chromatique, l'optique et l'haptique, l'analogue et le numérique.

Le même mouvement de chute se retrouve dans *Expenditure*, l'œuvre la plus récente de l'exposition, composée de tous les tickets de caisse de Susan Morris au cours d'une année. Les soixante colonnes tombent en cascade, telles des banderoles imprimées d'une encre violette pâissante, qui ne sont pas sans rappeler les précédents *Plumb Line Drawings* de l'artiste, ou encore les colonnes verticales des listes de verbes dans sa série des *Concordances*. La longueur et le nombre des colonnes dépendent entièrement des habitudes et du rythme des dépenses, qui ne sont pas toujours les mêmes, mais qui concernent essentiellement la nourriture, la boisson, l'interaction sociale et les voyages. Si nous lisons horizontalement l'ensemble des colonnes, les coïncidences du langage et des déplacements provoquent des rencontres fortuites d'un autre type. Nous voyons alors émerger une géographie quasiment hallucinatoire, qui n'est pas sans évoquer la drogue – « Purple Rain » n'est jamais très loin – mais aussi un sentiment d'agitation fébrile, un besoin d'évasion. En scrutant ces petites listes cryptées, notre regard

In Robert Burton's medical textbook *The Anatomy of Melancholy*, melancholy was the lens through which to dissect human emotions. Susan Morris's anatomy of data and information is concerned with that same arena – with perturbations of mood, depression, elation, excitement, exhaustion, lassitude, anticipation, hope. The precise causes for the various ups and downs or ins and outs of the collated patterns of data may be, as she insists, 'unlocatable', but that is surely the point. As subjects inserted into that agitated field, we, as viewers, inevitably get lost in the process of trying to figure out the mountains of visual information surrounding us. Familiar formats that proliferate under the sign of digitisation are transformed and made strange, often by being revealed in their most archaic form (for instance, the loom as a proto-computer, the concordance as an early search engine). At least one of the questions the work seems to ask is: if supposedly everything can be translated into data then what gets lost in the process? It becomes hard to distinguish the work of art from the work of life, but the exposure of one to the other takes on a vital if volatile energy.

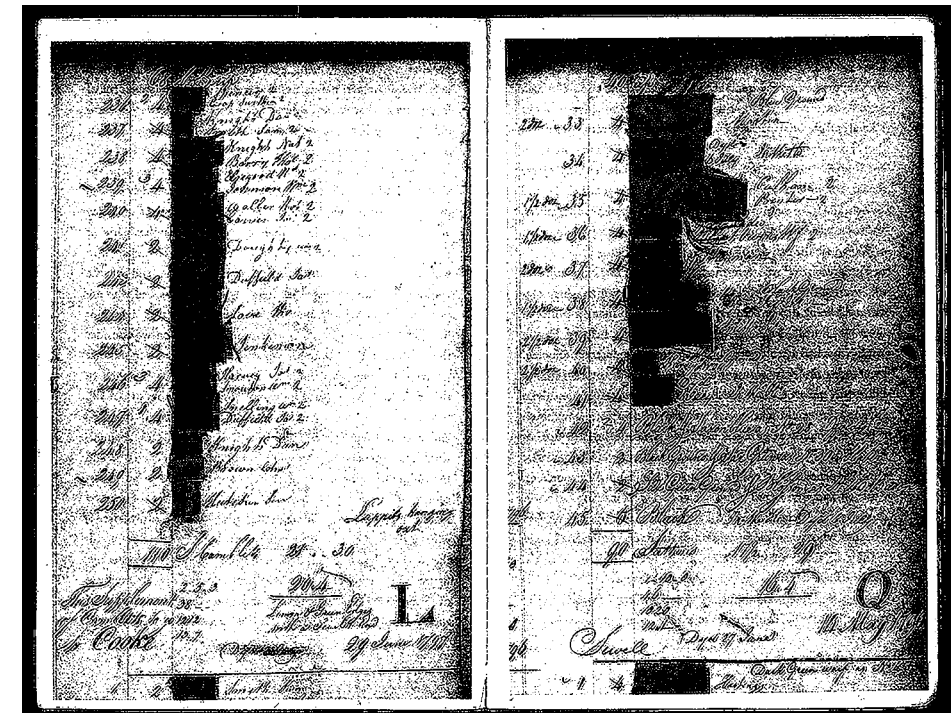
30

aber auch ein Gefühl von Rastlosigkeit, das Bedürfnis zu fliehen. Während man die winzigen verschlüsselten Listen überfliegt, wandern die Augen umher oder bewegen sich zwischen bestimmten Örtlichkeiten wie dem Café in der Nähe des Ateliers der Künstlerin oder Hotels und Restaurants in Brügge, die sie während ihrer regelmässigen Reisen zur Fabrik in Belgien, wo die Wandteppiche hergestellt wurden, aufgesucht hat. *Expenditure* ist eine andere Form des Sich-selbster-Aussenwelt Aussetzens, die nun durch Tassen mit heisser Schokolade und Minztee (*L'eau à la Bouche*, Broadway Market) und die Abstraktion des Zahlungsverkehrs (in verschiedenen Währungen) verwoben ist.

In Robert Burtons medizinischem Lehrbuch *Die Anatomie der Melancholie* ist die Melancholie das Objektiv, durch das die menschlichen Emotionen analysiert werden. Die Anatomie der Daten und Informationen von Susan Morris bezieht sich auf den gleichen Bereich – Stimmungsschwankungen, Depression, Hochgefühl, Aufregung, Erschöpfung, Trägheit, Erwartung, Hoffnung. Die genauen Gründe für die verschiedenen Höhen und Tiefen, die verschiedenen Einzelheiten der zusammengetragenen Datenmuster sind vielleicht, wie sie nachdrücklich behauptet, „nicht verortbar“, doch das ist sicherlich der Punkt. Wir als Betrachtende und Subjekte, die in diesen bewegten Bereich eingelassen werden, gehen unvermeidlich in dem Versuch verloren, die Berge der uns umgebenden visuellen Information sondieren zu wollen. Vertraute Formate, die sich im Zeichen der Digitalisierung

vagabonde autour de repaires locaux, comme le café près de l'atelier de l'artiste, ou des hôtels et restaurants qu'elle fréquentait à Bruges lorsqu'elle se rendait régulièrement à l'usine belge pour réaliser ses tapisseries. *Expenditure* est un autre type de révélation, ponctuée de tasses de chocolat chaud et de thé à la menthe (*L'eau à la bouche*, Broadway Market, Londres) et marquée par l'abstraction des transactions monétaires (en devises diverses).

Dans l'ouvrage médical de Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (*Anatomie de la mélancolie*), la mélancolie est un prisme à travers lequel sont disséquées les émotions humaines. L'anatomie des données et informations de Susan Morris évolue dans cette même arène – perturbations de l'humeur, dépression, allégresse, excitation, épuisement, lassitude, anticipation, espoir. Les causes précises des différents hauts et bas ou tenants et aboutissants des modèles de données recueillies risquent bien d'être « impossibles à situer », comme elle le souligne elle-même, mais c'est sûrement là tout l'enjeu. En tant que sujets insérés dans ce champ agité, nous autres spectateurs, nous nous égarons inévitablement lorsque nous tentons de comprendre les montagnes d'informations visuelles qui nous entourent. Les formats familiers qui prolifèrent sous le signe de la numérisation sont métamorphosés et devenus étranges, en apparaissant souvent dans leur forme la plus archaïque (par exemple, le métier à tisser comme proto-ordinateur, ou la concordance comme ancien



31

vervielfachen, werden verändert und verfremdet, werden häufig in ihrer archaischesten Form (beispielsweise der Webstuhl als Proto-Computer, das Wortregister als frühe Suchmaschine) offengelegt. Zumindest eine der Fragen, die ihre Arbeiten aufzuwerfen scheinen, lautet: Wenn angeblich alles in Daten übertragen werden kann, was geht dann eigentlich während dieses Prozesses verloren? Es wird schwierig, das Kunstwerk vom Lebenswerk zu unterscheiden, aber die Offenlegung des einen im anderen erzeugt eine lebhaftere, wenn auch unstete Energie.

moteur de recherche). Mais ce travail semble au moins poser une question : si tout est censé pouvoir être traduit en données, qu'est-ce qui se perd dans ce processus ? Il devient difficile de distinguer entre l'œuvre d'art et l'œuvre de vie, mais cette proximité génère une énergie vitale même si elle s'avère volatile.