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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 99: Collaborations Cao Fei, Omer Fast, Adrian Ghenie, Lynette Yiadom-Boakye

Artikel: Aural traditions : the art of Jason Moran = Hörtraditionen : die Kunst des Jason Moran

Autor: Beckwith, Naomi / Rehkopf, Kurt

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-817156

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.07.2025

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

LORNA SIMPSON, CHESS, 2013, 3-channel video installation, 10 min. / SCHACH, 3-Kanal-Videoinstallation. (COURTESY OF THE ARTIST)

AURAL TRADITIONS: THE ART OF JASON MORAN

NAOMI BECKWITH

When Lorna Simpson invited Jason Moran to improvise a musical accompaniment to CHESS (2013), a three-channel video installation, neither artist nor musician had any idea what the result would be. Such is the nature of improvisation—you just riff. Simpson's work makes use of a hinged mirror to create a five-way portrait, a popular technique in early twentieth-century studio photography employed, most famously, by Marcel Duchamp in 1917. Countless others sat for similar portraits during the same period, to much less fanfare, including a handsome, anonymous black man in a light-colored hat, in a photograph now archived in the collection of the Museum of Modern Art, New York. Given the black subject and the strange Duchampian connections to both the studio and to the game of chess, Simpson reconstructed the trick mirror for her video set. By fortuitous coincidence, Moran showed up at the video shoot, nearly a century later, wearing a similar hat. Reflecting on Simpson's mirror motif, Moran played a tune in which his two hands mirrored each other's movements across the keyboard. His performance is responsive, intuitive, and graceful, beginning before his hands even touch the keys: Moran's head starts to nod as he finds his internal melody. The music is in his body before we can even hear it.

This is how Moran first became known in the art world: as a virtuoso pianist and champion of the jazz tradition—one of the few to make ragtime sound contemporary rather than nostalgic—and a frequent collaborator with visual artists, who have often called upon his improvisatory skills for inspiration or sonic counterpart. Moran thinks of music in spatial terms: He can make mirrors of notes for Simpson, or play pulses of musical phrases that expand like downy feathers bursting into the air for Joan Jonas (her 2005 THE SHAPE, THE SCENT, THE FEEL OF THINGS was performed in an acoustically unkind parking lot). Then, quite suddenly, he appeared in Okwui Enwezor's exhibition "All the World's Futures," at the 56th Venice Biennale—as a visual artist himself.

Moran was a fixture in the central Arena, playing and collaborating in the performance space built especially within Enwezor's exhibition. But he also appeared in the Arsenale with two sculptural installations titled STAGED (both 2015), based on significant sites in the history of jazz. One work is a small platform backed by a curving wall and ceiling that is ornately gilded and scalloped, loosely based on the stage of Harlem's Savoy Ballroom. This is where, in the 1940s, big-band swing was immortalized, the Lindy Hop perfected, and racial integration was the norm. Imagine Malcolm X, né Little, tossing a girl above his head and then wrapping her around his lithe frame, all in rhythm to a frenetic, up-tempo beat and blaring horns; World War II seemed far from uptown.

The other sculpture is a spare box-like room, open on two sides; padded in drab vinyl upholstery, it features a Steinway grand player piano, an upright bass (on its side), and a drum set. This is a depiction of the stage of the Three Deuces club in midtown, where the more cerebral bebop jazz tradition was born in the 1950s—think of café tables, muted trumpets, hushed voices, and a smoky atmosphere swaddled in postwar sobriety. Both set-like works have audio components: Although jubilant in appearance, the Savoy space emits the sound of work songs, sounds emanating from laboring, yet absent black bodies—spare, vocal, and percussive tones counting time for hard forced labor—which act as a counterpoint to the occasional trills chiming from the player piano in the Three Deuces installation. Studies in

---

NAOMI BECKWITH is the Marilyn and Larry Fields Curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago.

contrasts—of music traditions, visual styles, and sonic textures—the two sculptures perform a haunted call-and-response duet.

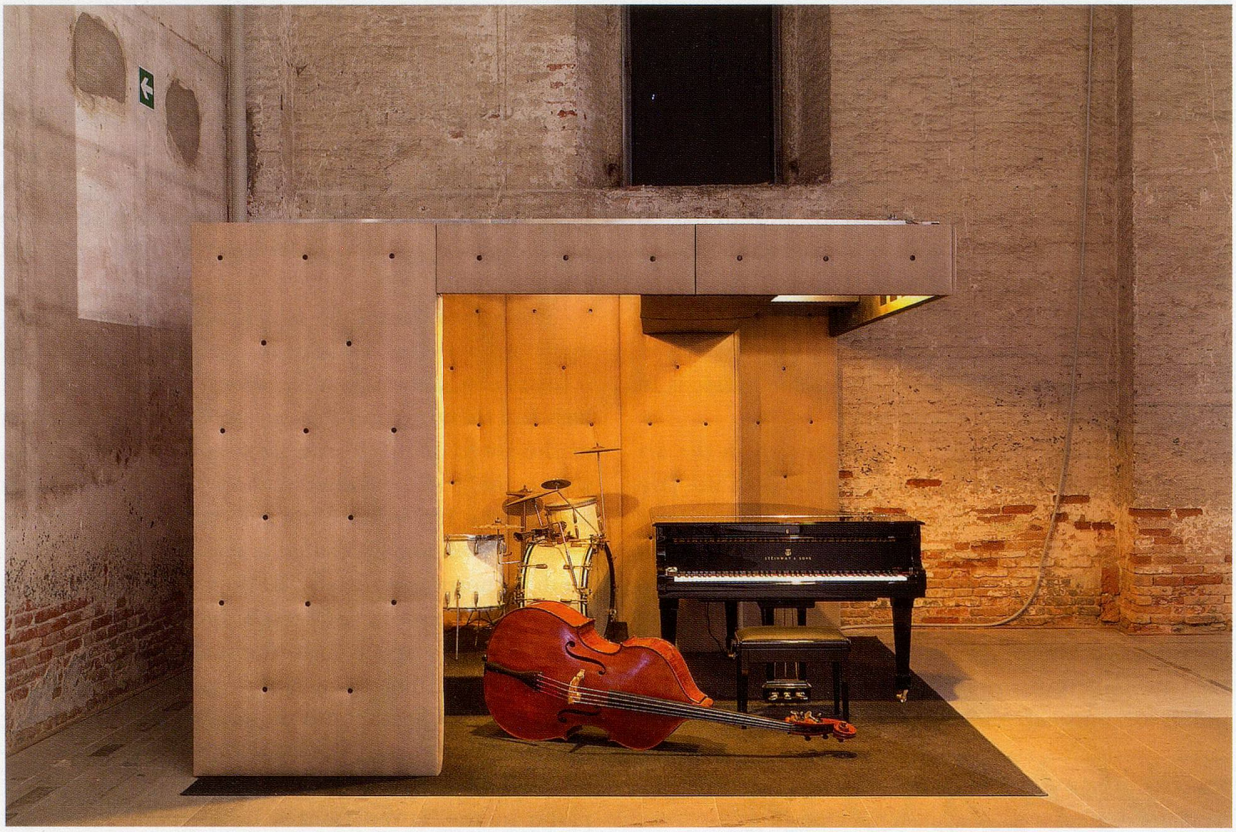
This past spring, Moran presented his first solo gallery exhibition, at Luhring Augustine in New York. In addition to the Venice pieces, Moran showed works on paper and objects rooted in the found-object tradition. For the "RUN" series (2016), Moran taped long strips of paper, including vintage player-piano rolls from his own collection, to a piano keyboard, covered his fingertips with charcoal, and improvised variations on the blues, thereby marking the paper. The results are frottage impressions that move between images of piano keys and black accretions, much as the text works of Glenn Ligon, Moran's frequent collaborator, slip from legibility to morass. The series also recalls David Hammons's basketball drawings, which register the artist's body at work.

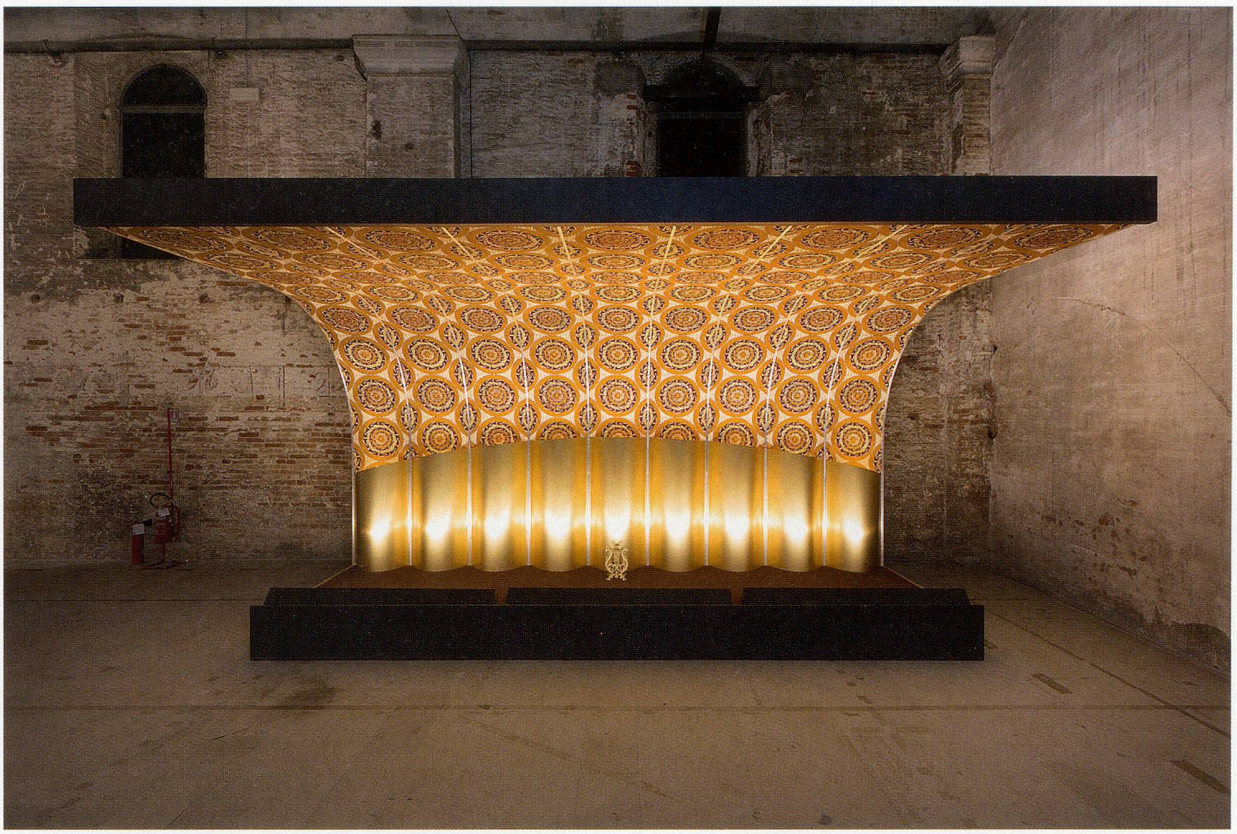
Moran's forensic impulse, to record the gestures of his body on his instrument, makes him at once performer and scribe. Jazz and the blues, like some oral traditions, have very little of their production transcribed; plenty of recordings exist, but, for the most part, the great performances can't be studied as documents. To re-create an improvised set, one must imagine and then imitate the moves of the original performer's body. Similarly, the "Run" works are less document and more index of the living, laboring body.

If Hammons is an eave under which any contemporary artist working with African American cultural material must take shelter, Terry Adkins is a spectral

JASON MORAN, STAGED: THREE DEUCES, 2015, mixed media, sound, 96 x 120 x 156", installed at Venice Biennale, 2015 / IN SZENE GESETZT: DREI TEUFEL, verschiedene Materialien, Klang, 243,8 x 304,8 x 396,2 cm.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST; AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK)



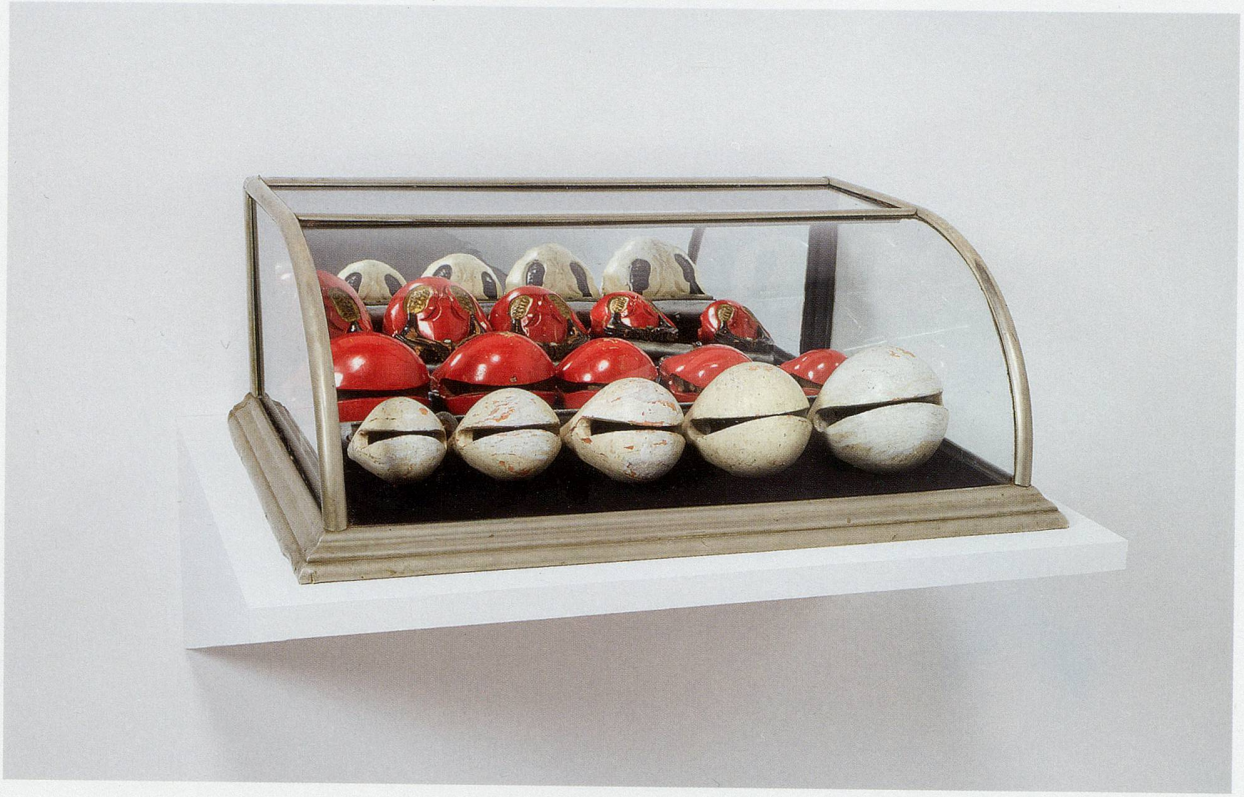


JASON MORAN, STAGED: SAVOY BALLROOM 1, 2015, mixed media, sound, 120 x 216 x 120" / IN SZENE GESETZT: SAVOY-BALLSAAL, verschiedene Materialien, Klang, 304,8 x 548,6 x 304,8 cm.

father as well. Moran's THE TEMPLE (FOR TERRY ADKINS) (2016) encases ten temple bells, arranged in two rows, in a small glass vitrine. This update on a portable, personal altarpiece pays homage to an artist who reworked found materials, often instruments, to create abstract monuments to black cultural production. A great deal of what Adkins and Hammons create is either derived from their own performative gestures, so that the final object retains the traces of bodily movements, or made from found materials previously activated by black bodies—such as discarded wine bottles in Harlem or musical instruments from historically black colleges in the United States.

Like Hammons's work, Adkins's sculptures imply the body as an active, if absent, participant. These artists resist making a figurative representation of black bodies, choosing instead to play with time and ghostliness. When their works appear in institutions, the art reconstitutes the black body into historical spaces where it was largely misshapen, misnamed, and its competencies broadly misremembered. For students of Marx, this reification is thought of as an act of bad faith but, then again, Adorno never could be trusted around jazz, anyway.

If Moran's "fathers" centralize the body as a productive agent, then we must turn toward the key women artists who have helped Moran to articulate a conceptual practice in which the body and the mind are inextricably coupled in creative practice and life. Consider the lure of keeping body and mind on equal footing for an improvising musician: Non-transcribed and improvised music is devalued in the academy vis-à-vis Western music because the body is not considered capable of possessing any real



JASON MORAN, THE TEMPLE (FOR TERRY ADKINS), 2016, glass case, temple blocks, 13 x 32 $^{1}/_{2}$ x 24" / DER TEMPEL (FÜR TERRY ADKINS), Glasgehäuse, Tempelblocks, 33 x 82,5 x 61 cm.

intelligence—mind over matter, culture (literate, that is) over nature. These prejudices are countered, however, by the artists who form Moran's matrilineal lineage.

An unabashed admirer of Adrian Piper, Moran studies the way in which this pioneering conceptualist never separates the cerebral from the somatic, wrapping meditation, music, dance, and drag into a play with logical and linguistic systems. Recently, Moran told me that one of his favorite works by Piper is BACH WHISTLED (1970), in which she does precisely what the title implies, accompanying recordings of three concertos. The point is not the "success" of Piper's rendition but rather, as Moran explained, the demonstration that the music is "in her body," as Piper takes ownership of the material as a black woman. It's an understated but powerful moment of private virtuosity and possession of a European cultural artifact that is perceived as distant from black life. If you listen closely to Moran's music for Simpson's CHESS, you'll realize he's improvising on a Robert Schumann piano étude, although many listeners assume he is playing jazz.

Moran's work clearly also owes a debt to Joan Jonas, another improvisatory performer with whom he has frequently collaborated. From Jonas, Moran has gained a new understanding of spatial dynamics, such as the relationship between performer and audience and the mannered distinctions that traditionally restrict the theatrical space. In FATS WALLER DANCE PARTY (2013–15), Moran donned a mask of the legendary stride pianist for a series of tribute concerts, nodding to Jonas's use of masquerade and alter egos. Jonas's performative drawings, which reflect

the artist's own internal dialogue and also act as narrative tools for the viewer, undoubtedly serve as an additional inspiration for Moran's "Run" drawings.

In no way are the maternal and paternal lines of Moran's forays into visual art at odds with each other; if anything, his training as a musician allows him to pull these multiple strands together in a happy simultaneity. Moran describes himself as coming from the "rhythm class" of jazz musicians—those who are dedicated to syncopated time, the "mother" of ragtime stride piano; it is a meeting of multiple time registers and multiple tones in one space. His best sculptural example of this consists of a pocket watch sutured onto a meter, entitled ATOMIC COUNT BASIE (2016). Human and geological time here meet in one object—one part science fiction, one part syncopation. Such is the mode of Moran's creative career thus far: He has made a transition from musical performer to sculptor and draftsman. Or, more accurately, he has found a way to move between these different modes with a deftness that allows each to inform the others. Moran's synthesis of the objet-trouvé mysticism of Hammons and Adkins with the bodily immediacy and spatial intelligence of Piper and Jonas results in the syncopated, polyphonic register within which his brilliance resides.

JASON MORAN, ATOMIC COUNT BASIE, 2016,
meteorite, watch, 2 1/4 x 3 1/2 x 3" /
COUNT BASIE ATOMAR, Meteorit, Uhr, 5,7 x 8,9 x 7,6 cm.

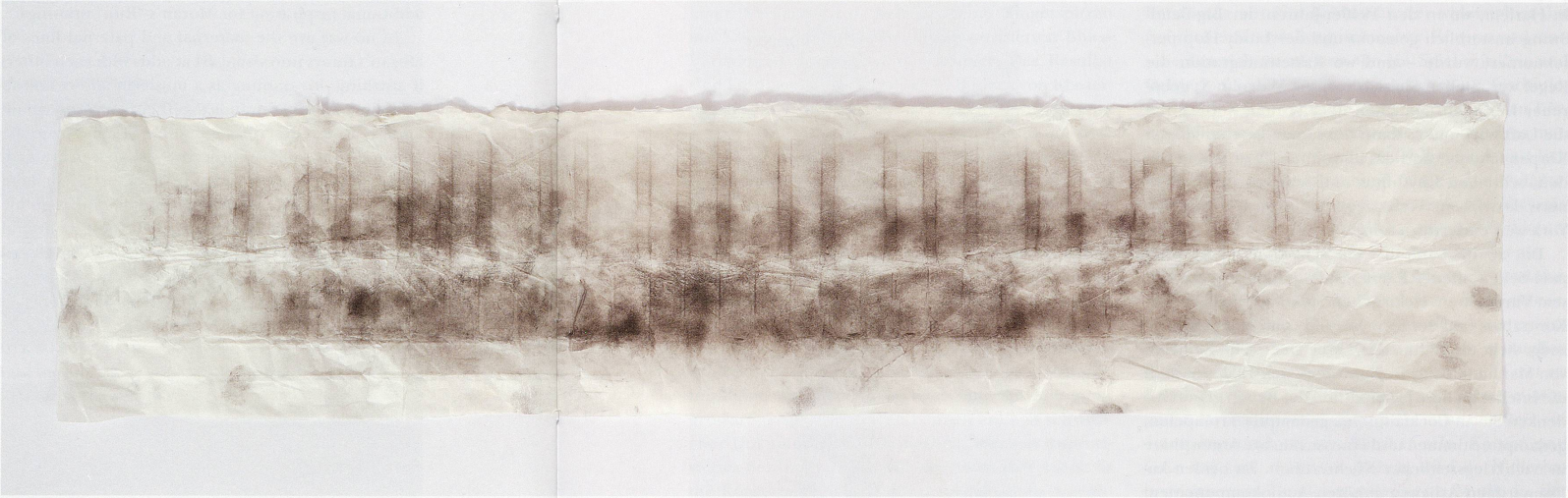
NAOMI BECKWITH

HÖR-TRADITIONEN: DIE KUNST DES JASON MORAN

Als Jason Moran von Lorna Simpson gebeten wurde, eine musikalische Begleitung für ihre 3-Kanal-Videoinstallation CHESS (Schach, 2013) zu improvisieren, hatten weder die Künstlerin noch der Musiker eine Vorstellung von dem Ergebnis. Letztlich macht das die Improvisation aus – man spielt einfach drauflos. Für ihre Installation verwendet Simpson klappbare Spiegel, um ein Fünffachporträt zu erzeugen – im frühen 20. Jahrhundert eine beliebte Technik in der Studiophotographie, mit der insbesondere Marcel Duchamp 1917 berühmt wurde. Unzählige andere sassen damals mit weniger Trara für ähnliche Porträts Modell, darunter auch ein hübscher unbekannter Schwarzer mit hellem Hut, dessen Photo heute in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York archiviert ist. Mit der Vorgabe des Schwarzen als Figur und den seltsamen Duchamp'schen Verbindungen sowohl zum Photostudio als auch zum Schachspiel rekonstruierte Simpson den Trickspiegel für ihre Videokulisse. Durch einen glücklichen Zufall erschien Moran zum Dreh – fast ein Jahrhundert später – mit einem ähnlichen Hut. Über Simpsons Spiegelmotiv reflektierend, spielte er eine Melodie, bei der sich seine Hände wie spiegelbildlich über die Tasten bewegen. Sein Klavierspiel ist einfühlsam, intuitiv und würdevoll und beginnt bereits, bevor seine Hände die Tasten berühren: Noch ehe Moran den ersten Ton erzeugt, beginnt er mit dem Kopf zu nicken, während er seine innere Melodie findet. Die Musik ist in seinem Körper, bevor wir sie überhaupt hören können.

NAOMI BECKWITH ist Marilyn und Larry Fields Kuratorin am Museum of Contemporary Art in Chicago.

JASON MORAN, RUN 3, 2016, charcoal on paper, 8 1/2 x 38 1/4" / LAUF 3 / Kohle auf Papier, 21,6 x 97,2 cm.



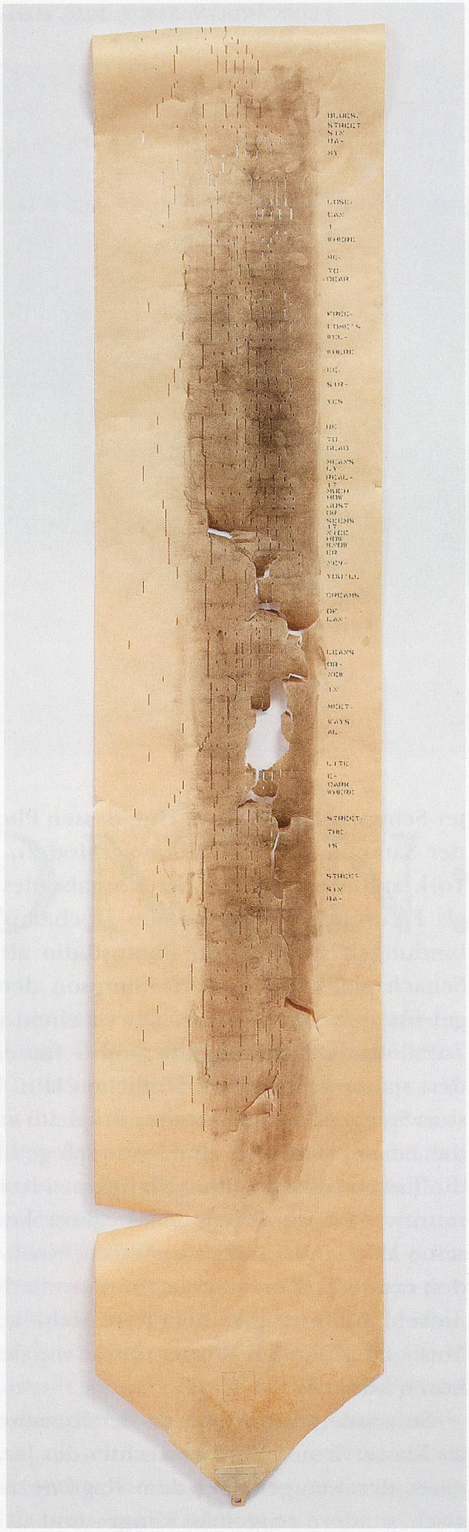
So wurde Jason Moran in der Kunstwelt bekannt: als Klaviervirtuose und Verfechter der Jazztradition – einer der wenigen, bei dem Ragtime nicht nostalgisch, sondern zeitgemäss klingt – und als Mitarbeiter von bildenden Künstlern, die sein Improvisationstalent oft als Inspirationsquelle oder akustisches Gegenüber in Anspruch nehmen. Moran denkt Musik in räumlichen Dimensionen: Er kann für Simpson Spiegel aus Noten erschaffen oder für Joan Jonas – deren THE SHAPE, THE SCENT, THE FEEL OF THINGS (Die Form, der Duft, das Gefühl der Dinge, 2005) in einem Parkhaus mit lausiger Akustik aufgeführt wurde – pulsierende musikalische Phrasen spielen, die wie eine Daunenexplosion den Raum erfüllen. Dann, urplötzlich, tauchte er in Okwui Enwezors Ausstellung «All the World's Futures» auf der 56. Biennale von Venedig selbst als bildender Künstler auf.

Moran gehörte zum Inventar der zentralen «Arena», spielte und arbeitete mit anderen in dem Aufführungsraum zusammen, der eigens in Enwezors Ausstellung hineingebaut wurde. Gleichzeitig präsentierte er im Arsenal unter dem Titel STAGED (In Szene gesetzt, 2015) zwei skulpturale Installationen, die bedeutenden Schauplätzen der Jazzgeschichte nachempfunden waren. Die erste, ein kleines Podest mit ausgekehlter Rückwand, die in grossem Schwung

in eine reich verzierte und vergoldete Decke überging, basierte lose auf der Bühne des Savoy Ballroom in Harlem, wo in den 1940er-Jahren der Big-Band-Swing unsterblich gemacht und der Lindy Hop perfektioniert wurde – und wo Rassenintegration die Regel war. Stellen Sie sich vor, wie Malcolm X, geborener Little, ein Mädchen über seinem Kopf durch die Luft warf und es dann um seinen geschmeidigen Körper schlang, und das alles im Takt zu einem wilden, schnellen Rhythmus und schmetternden Hörnern. Der Zweite Weltkrieg schien von Uptown New York weit entfernt zu sein.

Die zweite Skulptur, ein schachtelartiger, nach zwei Seiten offener Raum mit Wandpolstern aus tristem Vinyl, einem elektrischen Steinway-Flügel, einem Kontrabass (auf der Seite liegend) und einem Schlagzeug, stellt die Bühne des Three Deuces im Zentrum von Manhattan dar. Dort wurde in den 1950er-Jahren die intellektuellere Jazztradition des Bebop geboren – denken Sie an Cocktailtische, gedämpfte Trompeten, gedämpfte Stimmen und eine verrauchte Atmosphäre in nachkriegszeitlicher Nüchternheit. Zu beiden kulissenartigen Arbeiten gehören Audiokomponenten: Der Savoy-Raum sendet im Widerspruch zu seiner triumphalen Erscheinung Arbeitslieder aus, Klänge, die von sich plagenden, aber abwesenden schwarzen Körpern stammen – kärgliche, rhythmische Gesänge, die der harten Zwangsarbeit den Takt vorgeben. Sie bilden einen Kontrapunkt zu den gelegentlichen Trillern, die aus dem elektrischen Flügel der Three-Deuces-Installation erklingen. Als Studien der Gegensätze – von Musiktraditionen, optischen Stilen und Klangstrukturen – führen die beiden Skulpturen ein gespenstisches Call-and-Response-Duett auf.

Im vergangenen Frühjahr hatte Moran seine erste Einzelausstellung in einer Galerie bei Luhring Augustine in New York. Neben seinen Werken aus Venedig zeigte er Arbeiten auf Papier und Objekte, die in der Tradition des Objet trouvé verwurzelt sind. Für die Serie RUN (Lauf, 2016) befestigte Moran



JASON MORAN, BASIN STREET RUN 1, 2016, charcoal on paper, 57 x 11 $^{1}/_{4}$" / BASIN STREET LAUF 1, Kohle auf Papier, 144, 8 x 28,6 cm.

lange Papierstreifen, darunter auch alte Notenrollen aus seiner eigenen Sammlung, mit Klebeband auf einer Klaviertastatur, bestrich seine Fingerspitzen mit Kohle und hinterliess mit improvisierten Blues-Variationen Spuren auf dem Papier. Das Resultat sind Frottagen, die sich zwischen Bildern von Klaviertasten und schwarzen Ablagerungen bewegen, etwa so, wie die Textarbeiten von Glenn Ligon, mit dem Moran häufig zusammenarbeitet, von der Lesbarkeit in den Morast abgleiten. Die Serie erinnert auch an David Hammons' Basketballzeichnungen, die den Körper des Künstlers bei der Arbeit erfassen.

Morans forensischer Impuls, die Gesten aufzuzeichnen, die sein Körper auf seinem Instrument vollführt, macht ihn zum Künstler und Schreiber zugleich. Wie bei manchen mündlichen Überlieferungen wird nur ein winziger Teil der Jazz- und Blues-produktion überhaupt transkribiert; es existieren unzählige Aufnahmen, ja, doch nur die wenigsten grossartigen Darbietungen können anhand schriftlicher Dokumente studiert werden. Wer ein improvisiertes Set nachspielen will, der muss sich zuerst in die Körperbewegungen des ursprünglichen Ausführenden hineinversetzen und sie dann imitieren. Genauso sind die «Lauf»-Werke weniger Dokumente als vielmehr Indizes des lebenden, arbeitenden Körpers.

Wenn Hammons die Traufe ist, unter der jeder zeitgenössische Künstler, der mit Materialien afroamerikanischer Kultur arbeitet, Schutz suchen muss, dann ist auch Terry Adkins ein geistiger Vater. Morans THE TEMPLE (FOR TERRY ADKINS) (Der Tempel [für Terry Adkins], 2016) vereint zehn Tempelschellen, angeordnet in zwei Reihen, in einer kleinen Glasvitrine. Diese Fortschreibung eines tragbaren, persönlichen Altarbilds erweist einem Künstler die Ehre, der gefundene Materialien, oft Instrumente, umgearbeitet hat, um der schwarzen Kulturproduktion abstrakte Denkmäler zu setzen. Ein Grossteil der Werke von Adkins und Hammons ergibt sich entweder aus deren eigenen performativen Gesten, sodass das fertige Objekt die Spuren der körperlichen Bewegung bewahrt, oder besteht aus gefundenen Materialien, die zuvor von schwarzen Körpern benutzt und belebt wurden – wie weggeworfene Weinflaschen in Harlem oder Musikinstrumente aus ehemals schwarzen Colleges in den USA.

Wie Hammons' Werk beziehen auch Adkins' Skulpturen den Körper als aktiven, wenngleich abwesenden Beteiligten mit ein. Beide Künstler widerstehen der figürlichen Darstellung schwarzer Körper und entscheiden sich stattdessen für ein Spiel mit Zeit und Geisterhaftigkeit. Wenn ihre Arbeiten in Institutionen auftauchen, stellt die Kunst den schwarzen Körper in historischen Räumen wieder her, in denen man ihn hauptsächlich deformiert, fehlbenannt und sich seiner Fähigkeiten weitgehend falsch erinnert hatte. Schüler von Marx sehen in dieser Verdinglichung einen Akt der Unaufrichtigkeit, andererseits konnte man Adorno in Sachen Jazz ohnehin nie trauen.

Wenn Morans «Väter» den Körper als produktives Agens in den Mittelpunkt stellen, dann müssen wir uns auch den zentralen Künstlerinnen zuwenden, die Moran zur Artikulation einer konzeptuellen Praxis verholfen haben, in der Körper und Geist im kreativen Handeln und Leben untrennbar miteinander verbunden sind. Wie gross muss der Reiz für einen improvisierenden Musiker sein, Körper und Geist auf einer Ebene zu halten, wird doch die improvisierte und nicht transkribierte Musik in der Akademie gegenüber westlicher Musik abgewertet, weil man dem Körper jegliches Vermögen abspricht, echte Intelligenz zu besitzen – Geist über Materie, Kultur (das heisst Schriftkultur) über Natur. Genau diesen Vorurteilen treten die Künstlerinnen entgegen, die Morans matrilineare Erblinie bilden.

Als unerschrockener Bewunderer von Adrian Piper analysiert Moran die Art und Weise, wie diese bahnbrechende Konzeptkünstlerin das Intellektuelle niemals vom Körperlichen trennt, wenn sie Meditation, Musik, Tanz und Drag in ein Spiel mit logischen und sprachlichen Systemen verpackt. Kürzlich erzählte mir Moran, eines seiner Lieblingswerke von Piper sei BACH WHISTLED (Bach gepfiffen, 1970), in dem sie genau das tut, was der Titel besagt, und pfeifend Aufnahmen von drei Bach-Konzerten begleitet. Worauf es ankommt, ist nicht der «Erfolg» von Pipers Interpretation, sondern, wie Moran erklärt, die Demonstration, dass die Musik «in ihrem Körper» ist, wenn Piper als schwarze Frau sich des Materials bemächtigt. Das Werk ist ein unaufdringlicher, aber kraftvoller Moment privater Virtuosität und Inbesitznahme eines europäischen Kulturguts, das von

JASON MORAN, FATS WALLER DANCE PARTY, 2011, Harlem Stage, New York / FATS-WALLER-TANZPARTY. (PHOTO: JOHN ROGERS)

JASON MORAN & ALICIA HALL MORAN, WORKSONGS, 2015, Arena Theatre, Central Pavilion, Giardini, Venice Biennale / ARBEITSLIEDER. (PHOTO: ISABELLA BALENA)

schwarzem Leben vermeintlich weit entfernt ist. Wer Morans Musik für Lorna Simpsons CHESS genau zuhört, wird erkennen, dass er eine Klavieretüde von Robert Schumann improvisiert, obwohl viele Zuhörer glauben, er würde Jazz spielen.

Auch Joan Jonas, einer weiteren Improvisationskünstlerin, mit der er regelmässig zusammenarbeitet, ist Morans Werk zu Dank verpflichtet. Von Jonas erwarb Moran ein neues räumliches Dynamikverständnis, etwa für die Beziehung zwischen Ausführendem und Publikum und für die manierlichen Unterscheidungen, die den Theaterraum klassischerweise einengen. In FATS WALLER DANCE PARTY (Fats-Waller-Tanzparty, 2013–2015) setzte Moran für eine Reihe von Gedächtniskonzerten eine Maske des legendären Stride-Pianisten auf und spielte so auf Jonas' Einsatz von Maskeraden und Alter Egos an. Jonas' performative Zeichnungen, die den inneren Dialog der Künstlerin widerspiegeln und den Betrachter als erzählerische Hilfsmittel begleiten, dienen Morans «Lauf»-Zeichnungen zweifellos als zusätzliche Inspiration.

In keiner Weise stehen die mütterliche und die väterliche Linie der Ausflüge Morans in die bildende Kunst im Widerspruch zueinander; im Gegenteil, seine musikalische Ausbildung macht es Moran möglich, diese mannigfaltigen Stränge in fröhlicher Gleichzeitigkeit zusammenzuführen. Nach eigenem Bekunden stammt er aus der «Rhythmusklasse» der Jazzmusik – einer Gruppe, die sich dem synkopischen Rhythmus verschrieben hat, der «Mutter» von Ragtime und Stride-Piano; hier begegnen sich mehrere Zeitregister und multiple Klänge in einem Raum. Morans bestes skulpturales Beispiel in dieser Hinsicht heisst ATOMIC COUNT BASIE (Count Basie atomar, 2016) und besteht aus einem Meteoriten mit aufgesetzter Taschenuhr. Menschliche und geologische Zeit begegnen sich hier in einem Objekt – teils Science-Fiction, teils Synkopierung. So verlief bis dato Morans schöpferische Laufbahn: Er hat sich vom Musikkünstler zum Bildhauer und Zeichner gewandelt. Oder, genauer gesagt, er hat einen Weg gefunden, sich zwischen diesen unterschiedlichen Modi mit einer Gewandtheit zu bewegen, die es jedem einzelnen Modus gestattet, die anderen zu durchdringen. Morans Synthese aus der Objet-trouvé-Mystik von Hammons und Adkins und der körperlichen Direktheit und räumlichen Intelligenz von Piper und Jonas ergibt das synkopische, vielstimmige Register, in dem seine Brillanz zu Hause ist.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)