

WITNESSING CHANGE

Christopher Colm Morrin

GALERIE
MUTTER
FOURAGE



WITNESSING CHANGE

Christopher Colm Morrin

kuratiert von | curated by
Nicola E. Petek

GALERIE
MUTTER
FOURAGE

SHAPES SPEAK

Wells Fray-Smith

Wie viele der Gemälde von Christopher Colm Morrin so stellt auch *Blindspot* (S. 17) eine abstrakte Szene mit fließenden Formen dar. Eine Landschaft? Vielleicht. Es gibt einen Horizont, eine Trennung zwischen zwei verschiedenfarbigen Bereichen; in diesem Fall ein blasses, an einen schimmernden Himmel erinnerndes Blau sowie ein kräftiges kreidiges Weiß, das an einen darunter liegenden Grund denken lässt. Eigenartig? Mit Sicherheit. Geschwungene rote Spuren züngeln hinauf, verjüngen sich von unten nach oben und lösen sich auf, sobald sie aus der weißen Zone in die blaue Zone übergehen. Die Spuren transmutieren in texturierte ockerfarbene Fluchtpunkte, Blindstellen. Es scheint, als wohnten wir einer letzten ekstatischen Energieentladung bei, bevor die roten Spuren verlöschen und der Vergessenheit anheimfallen.

Blindspot scheint ein Gemälde über das zu sein, was wir sehen und was wir nicht sehen, weil wir es entweder nicht können oder nicht wollen. Wir sehen etwas, was Himmel und Land sein könnten. Dann sehen wir unerklärliche rote Spuren und goldene Formen – nur was stellen sie dar? Pfade,

Like many of Christopher Colm Morrin's paintings, *Blindspot* (p. 17), is an abstract scene with floating forms. A landscape? Maybe. There's a horizon, a division between two registers in different colours, in this case, a pale blue as though a glimmering sky, and a chalky, sturdy white suggesting ground beneath. Curious? Definitely. Curved red marks lick upwards, their thick bases tapering then disappearing as the lines cross from the white zone to the blue zone. The lines transform and mutate into textured ochre vanishing points, blind spots. It is as though we are witnessing final ecstatic bursts of energy before the red marks burn out, vanishing into oblivion.

Blindspot seems to be a painting about what we see and what we do not, either because we cannot or we will not. We see what could be sky and land. Then we see unexplainable red marks and golden forms- what are those? Pathways, guiding lines? Pure abstractions? Who knows. We are blind. There are so many things we cannot see, cannot grasp, cannot know.

Führungslinien? Pure Abstraktionen? Wer weiß. Wir sind blind. Es gibt so vieles, was wir nicht sehen, begreifen, wissen können.

Morrin hat in den letzten sieben Jahren rätselhafte, philosophische Gemälde und Arbeiten auf Papier angefertigt, die wie *Blindspot* die häufig verborgenen, zugrunde liegenden Muster des Lebens und der sich wandelnden Natur der Realität heraufbeschwören und behandeln; Zustände wie Veränderlichkeit, Unbeständigkeit und Mehrdeutigkeit. Geschult in Philosophie und Psychoanalyse, nimmt Morrin in seinen Arbeiten eine tiefgründige, ernsthafte und respektlose Hinterfragung der Wirklichkeit vor, in dem Versuch, mit dem klarzukommen, was zu jeder Zeit, in jedem Moment, in jeder Erfahrung oder Empfindung vor sich geht.

Im Zuge seiner Suche hat er ein breit gefächertes Werk erschaffen, das sich spielerisch weigert, sich auf irgendeine Ausdrucksform oder einen bestimmten Stil festlegen zu lassen. Seine Kreativität ist ständig in Bewegung, bringt geometrische Formen hervor, angedeutete Linien, matte Farbflächen, Leerräume und Öffnungen, strukturierte Gesten, feine und direkte Farbaufträge. Stellt sich eine Vertrautheit der Gesten oder Empfindungen ein, verlegt sich Morrin sofort auf etwas anderes. Wie schon der Titel dieser Ausstellung nahelegt, geht es darum, Zeugnis vom Wandel abzulegen. Diese Gemälde sind alle Lektionen in Verschiedenheit sowie ein Aufruf, sich nicht zu sehr an ein Bild zu klammern, sich nicht zu sehr darauf zu verlassen, dass die Dinge feststehen.

Nehmen wir *Untitled* (S. 31): Ein Bündel farblicher Bewegungen trifft in der Leinwandmitte aufeinander. Blau, Rot, Rosa, Gelb und Braun schmierern und wischen ineinander, gleiten in einen Rausch der Energie. Ein schwarzer Bogen zieht sich über die untere rechte Seite der Bildfläche, teilt die Leinwand in hell und dunkel und lenkt den Blick zurück in die bunte Welt. Ist das dahinter eine Straße und die Ansicht einer Stadt? Dann gibt es Arbeiten wie *Catalyst* (S. 26), die vollkommen anders erscheinen. Es gibt Ähnlichkeiten – flächige Farbgebungen, Texturen – aber die Palette ist verhaltener, die Formen direkter, oberflächlicher, einfacher, reiner, verwirrender. Wir sind mit drei Leinwandbereichen konfrontiert, die symmetrisch durch zwei rot-schwarz gepunktete Linien geteilt sind, welche einem

For the past 7 years, Morrin has been making enigmatic and philosophical paintings and works on paper that, like *Blindspot*, evoke and embrace the often hidden, underlying patterns of life and shifting nature of reality; states like mutability, impermanence and ambiguity. Initially trained in philosophy and psychoanalysis, his work has been driven by a deep, serious and irreverent questioning of reality in an attempt to get to grips with what is going on at any time, in any moment, any experience or sensation.

In his search, Morrin has created a widely eclectic body of work that playfully refuses to settle into any single register or signature style. His regenerating creativity leads to geometric shapes, suggestive lines, flat expanses of colour, voids and portals, textured gestures, delicate and direct applications of paint. As soon as a gesture or feeling starts to feel familiar, Morrin shifts gears and changes things. Witnessing change - as the show's title suggests - is key: taken together, these paintings are lessons in difference and rallying cries against getting too clingy to an image, too attached to things being fixed.

Take *Untitled* (p. 31). Here, a cluster of colourful gestures congregates at the centre of the canvas. Blue, red, pink, yellow and brown smear and smudge into each other, slipping and sliding into a frenzy of energy. A black curve sweeps across the bottom right of the surface, dividing the canvas into light and dark and directing our eye back into the colourful world. Is this a street and a cityscape behind? Then there are works like *Catalyst* (p. 26), which feel radically different. There are similarities - instances of flat colour, instances of texture - but now the palette is restrained, the forms more direct, more superficial, more simple, more pure, more confounding. We are confronted with three sections of the canvas, divided symmetrically by two lines of red and black dots that look like they have been unzipped to reveal a central section with a dangling orb-like form. Seemingly clear and simple at first, the work collapses under our gaze.

As I notice (or project) recognisable elements, like a cityscape, street or zipper, I am reminded of the American painter Thomas Nozkowski, who draws a connection between familiarity and

Reißverschluss gleich den Blick freigeben auf den zentralen Bildbereich und eine herabhängende gestirnartige Form. Auf den ersten Blick scheint es ein klares, zugängliches Werk zu sein, bis es unter unserem Blick zusammenbricht.

Sowie ich erkennbare Elemente wie ein Stadtbild, eine Straße oder einen Reißverschluss ausmache (oder projiziere), werde ich an den amerikanischen Maler Thomas Nozkowski erinnert, der eine Verbindung zwischen Vertrautheit und Bedeutung herstellt: ‚Es gibt einen nachweislichen Unterschied zwischen einem Zeichen, das etwas bedeutet, und einem Zeichen, das nichts bedeutet. Es liegt uns im Blut, ein Überbleibsel aus den Jahrtausenden vor den Worten, als wir die Welt noch „lasen“. Wir erkennen Zeichen, die eine Bedeutung tragen, Formen sprechen.¹ Ungeachtet ihrer abstrakten Form stehen die Gemälde und Arbeiten auf Papier in enger Beziehung zur wahrnehmbaren Welt, auch wenn Morrin die eigentliche Herkunft der Formen im Unklaren belässt. In letzter Zeit fotografiert Morrin Formen und Linien, die er in der Welt vorfindet, und benutzt dazu eine analoge Kamera, die es ihm ermöglicht, zu sehen, zu fotografieren und weiterzugehen, ohne Form, Komposition oder Qualität beurteilen zu müssen. Morrin ist ‚von allem inspiriert‘ und ein Meister darin, den verborgenen Geometrien des Lebens – von drei winzigen Punkten in der Natur bis zum Dreieck eines Lampenschirms – als Quelle zur Erzeugung von Bedeutungen und Empfindungen nachzuspüren.²

Morrins Formen haben ihre ganz eigene Sprache, und er ist der Bote, der sie ins Leben ruft, kein Autor, der ihr Drehbuch schreibt, kein Maler, der uns erklärt, was die Dinge zu bedeuten haben oder darstellen, als könnte eine Spur, ein Zeichen, eine Farbe nur ein Ding bedeuten und nichts anderes. Diese Bedeutungsoffenheit rührt auch daher, dass Morrin selbst nicht immer weiß, was die Formen darstellen oder bedeuten könnten. In seinen Gemälden wie auch den Arbeiten auf Papier agiert er aus einer ‚unbekannten Position‘, wie er es beschreibt, ‚in einer Wechselbeziehung zwischen mir und dem Werk,³ die ihn empfänglich macht für die vielen Möglichkeiten, was ein Bild sein kann und was Formen über die Erfahrung des Lebens aussagen können:

significance: ‘there is a demonstrable difference between a mark that means something and a mark that doesn’t mean anything. It’s in our DNA, left over from the millennia before words, when we “read” the world. We recognize marks that have meaning, shapes speak.’¹ Despite being abstract in form, the paintings and works on paper have a close connection to the perceptible world, though Morrin leaves the exact sources of forms ambiguous. Recently, Morrin has been taking photographs of shapes and lines he observes in the world, capturing them with a film camera which allows him to see, photograph and move on without judging and scrutinizing form, composition, quality. Morrin is ‘inspired by everything,’ and he is a master of noticing the underlying geometries of life - ranging from three minute dots in nature to the triangle of a lampshade - as generative for creating meaning and feeling.²

Morrin’s shapes speak on their own terms and he is the messenger that brings them into being, rather than the author that writes their script, or the painter that tells us what things mean and what they are, as though a mark, a sign, a colour could mean one thing and one thing only. Part of the openness of signification is that Morrin himself does not always know what the forms are or what they may mean. For both paintings and works on paper, he proceeds with what he describes as an ‘unknown position, a co-relationship between myself and the work’³ that keeps him ever responsive to accept the many possibilities of what a picture may be, and the many ways shapes might speak to the experience of life:

The biggest kick that I get out of this process is when I’m getting caught out all the time and the material is talking back to me. It’s probably the most exciting feeling to not know what is coming towards you. It teaches you to breathe, to calm down, to forget who you think you are, to accept mistakes, accept that mistakes are not mistakes after all, to fail, to love your failures, how beautiful and fragile one is, how fragile an image can be how with one movement everything can be lost or gained.⁴

Like Morrin, we have to navigate not knowing what is coming toward us. Looking at these paintings is a lesson in confronting ambiguity, uncertainty, awkwardness, and impermanence, such,

Den größten Kick verschafft mir dieser Prozess, wenn ich immer wieder überrascht werde und das Material zu mir spricht. Am aufregendsten ist dabei, nicht zu wissen, was auf einen zukommt. Es lehrt einen zu atmen, sich zu beruhigen, zu vergessen, wer man zu sein glaubt, Fehler zu akzeptieren, zu akzeptieren, dass Fehler gar keine Fehler sind, zu scheitern, das eigene Scheitern zu lieben, wie schön und schwach man selbst ist, wie schwach ein Bild sein kann, wie man mit einer Bewegung alles verlieren oder gewinnen kann.⁴

Wie Morrin müssen wir damit zurechtkommen, nicht zu wissen, was auf uns zukommt. Die Betrachtung seiner Arbeiten lehrt uns, mit Mehrdeutigkeit, Ungewissheit, Unbeholfenheit und Unbeständigkeit umzugehen, bis es kaum mehr eine Trennung zwischen dem Werk und uns selbst gibt. Wenn der Gegenstand dieser Gemälde die rätselhaften Formen, Farben und Gesten sind, dann scheinen wir ihr Inhalt zu sein, unsere eigenen Zustände des Seins und der Erfahrung, der Wahrnehmung. Wie in der Malerei, so auch im Leben: Wir sind aufmerksam, wir fragen: „Was geht da vor sich?“

Darin liegt die Freude und das Vergnügen bei der Betrachtung von Morrins Arbeiten. Sie sind offen, überraschend, eigenartig und seltsam, und sie scheinen mit einer Reihe anderer Maler und Malerinnen verwandt, die in ähnlicher Weise die Weiten der Malerei erkundet haben, und nicht ihre Kategorien, und die ebenso interessiert sind an dem, wozu Malerei imstande ist, und weniger an dem, was sie bedeutet oder darstellt. Der visionäre Maler Forrest Bess kommt einem in den Sinn, ebenso wie Raoul de Keyser, Ilse D’Hollander und Nozkowski oder lebende Künstlerinnen wie Amy Sillman. Wie die Werke dieser Künstler so können auch Morrins Arbeiten Erfahrungen wie Erkenntnis, Unglauben, Befreiung, Zweifel, Überraschung, Unbehagen und Staunen auslösen.

Es ist nicht leicht, die Funktionsweise dieser Bilder zu beschreiben oder, um Nozkowski zu zitieren, zu erklären, wie eine Form zu unserem Innersten sprechen kann, aber sie tun es. Mir kommt der amerikanisch-britische Schriftsteller Henry James in den Sinn, der einmal sagte: „Wir malen, weil es Dinge gibt, die wir nicht sagen können.“ Die Malerei vermag etwas, was Worte häufig nicht

that there is very little separation between the work and ourselves. If the subject matter of these paintings is the mysterious forms, colours, and gestures, then the content seems to be us, our own states of being and experience, of noticing. As in painting, so too in life: we pay attention, we ask ‘what is going on?’

This is the joy and pleasure of looking at Morrin’s work. They are open, surprising, curious and strange, and, in that way, feel closely connected to a lineage of other painters who similarly have explored painting’s expanse rather than its categories, and who are likewise interested in what painting might be able to do, rather than what it is, means or represents. The visionary painter Forrest Bess comes to mind, as do Raoul de Keyser, Ilse D’Hollander and Nozkowski or living artists like Amy Sillman. Like the work of these artists, looking at Morrin’s work can be an experience of recognition, disbelief, relief, doubt, surprise, squirmishness and wonder all at once.

It is not easy to describe the workings of these paintings, or to use Nozkowski’s words, to explain how a shape might speak to our innermost lives, but they do. I am reminded of the American-British author Henry James, who once said that ‘we paint because there are things we cannot say.’ Painting gets at what words often cannot. Not being able to understand or explain these pictures - if you can even call them that - is useful, because it prompts a line of inquiry that leads us to their success: what happens when language and mental faculties fail? The key to these paintings is not to think about what they are of - to see them as images that can be read - but to witness their rich complexity as an attempt to get closer to the ineffable: things, feeling, states, energies, realities that cannot be reached but only approached.

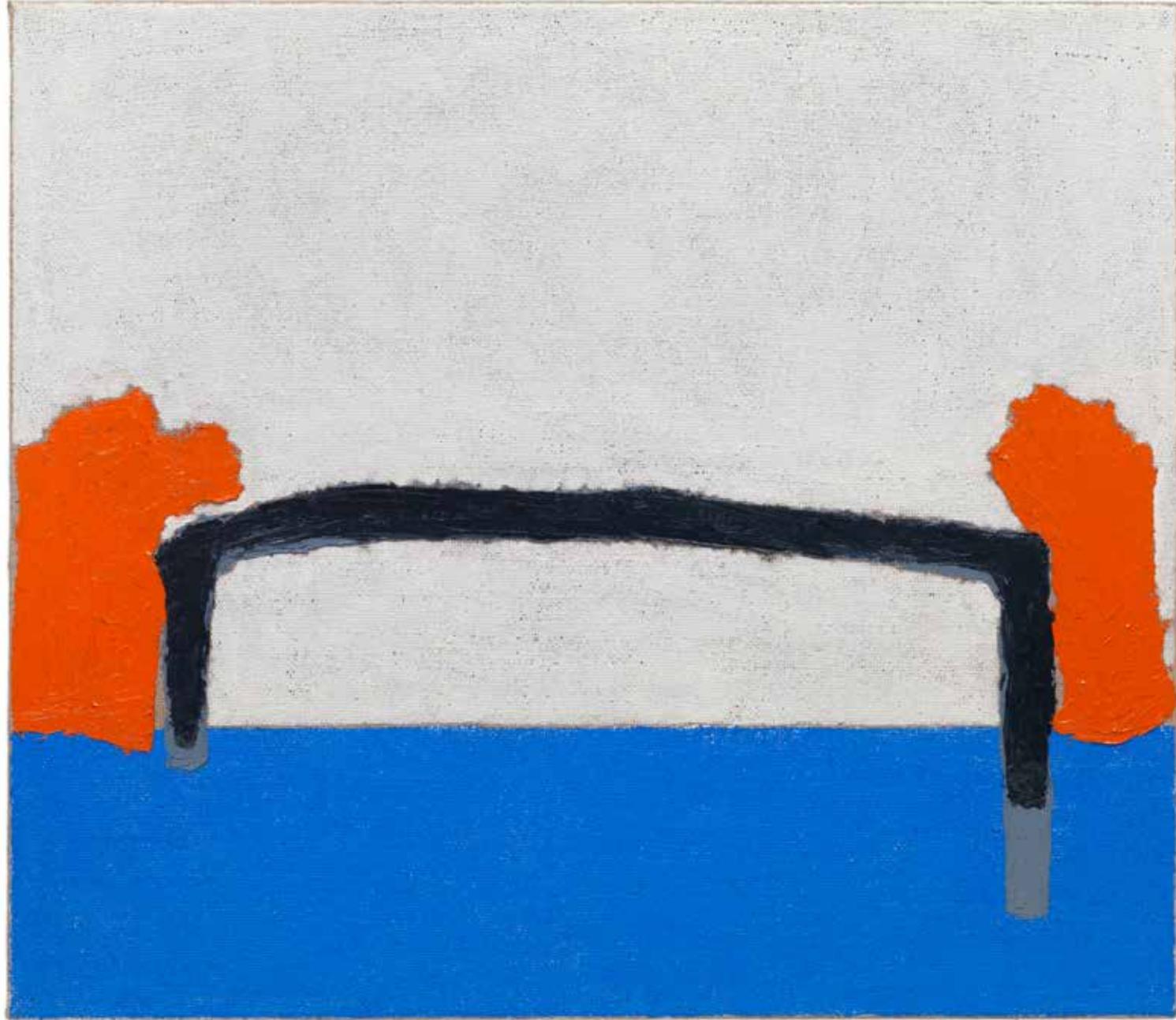
If Morrin’s paintings teach anything, it is that the unknowability of painting can be the ultimate metaphor for the unknowability of life, and that paintings can be teachers if we let the shapes speak and are willing to listen.

können. Diese Bilder – wenn man sie überhaupt so nennen kann – nicht verstehen oder erklären zu können, ist hilfreich, denn es führt uns zu einer Reihe von Fragen, die uns zum Erfolg der Bilder bringen: Was geschieht, wenn Sprache und geistige Fähigkeiten versagen? Der Schlüssel zu diesen Bildern liegt nicht darin, darüber nachzudenken, was sie darstellen – sie als Bilder zu sehen, die zu entschlüsseln sind –, sondern darin, ihre vielseitige Komplexität als den Versuch anzusehen, sich dem Unbeschreiblichen zu nähern: Dinge, Gefühle, Zustände, Energien, Realitäten, die nicht zu erreichen sind, sondern denen man sich nur annähern kann.

Wenn Morrins Bilder uns etwas lehren, dann, dass die Unbegreiflichkeit der Malerei die ultimative Metapher für die Unbegreiflichkeit des Lebens sein kann, und dass Bilder uns etwas beibringen können, wenn wir nur die Formen sprechen lassen und bereit sind zuzuhören.

- 1** Thomas Nozkowski mit John Yau, Brooklyn Rail, November 2010, zuletzt online abgerufen am 12.02.2023: <https://brooklynrail.org/2010/11/art/thomas-nozkowski-with-john-yau>
- 2** Zoom-Gespräch mit dem Autor, 24. November 2022.
- 3** Zoom-Anruf mit dem Autor, 24. November 2022.
- 4** Gespräch mit der Autorin, 8. Februar 2023.

- 1** Thomas Nozkowski with John Yau, Brooklyn Rail, November 2010, last accessed online 12.02.2023: <https://brooklynrail.org/2010/11/art/thomas-nozkowski-with-john-yau>
- 2** Zoom call with the author, 24 November 2022.
- 3** Zoom call with the author, 24 November 2022.
- 4** Conversation with the author, 8 February 2023.

**Safe**

2023

Öl auf Jute | Oil on jute

70 x 80 cm



Descent

2023

Öl auf Jute | Oil on jute

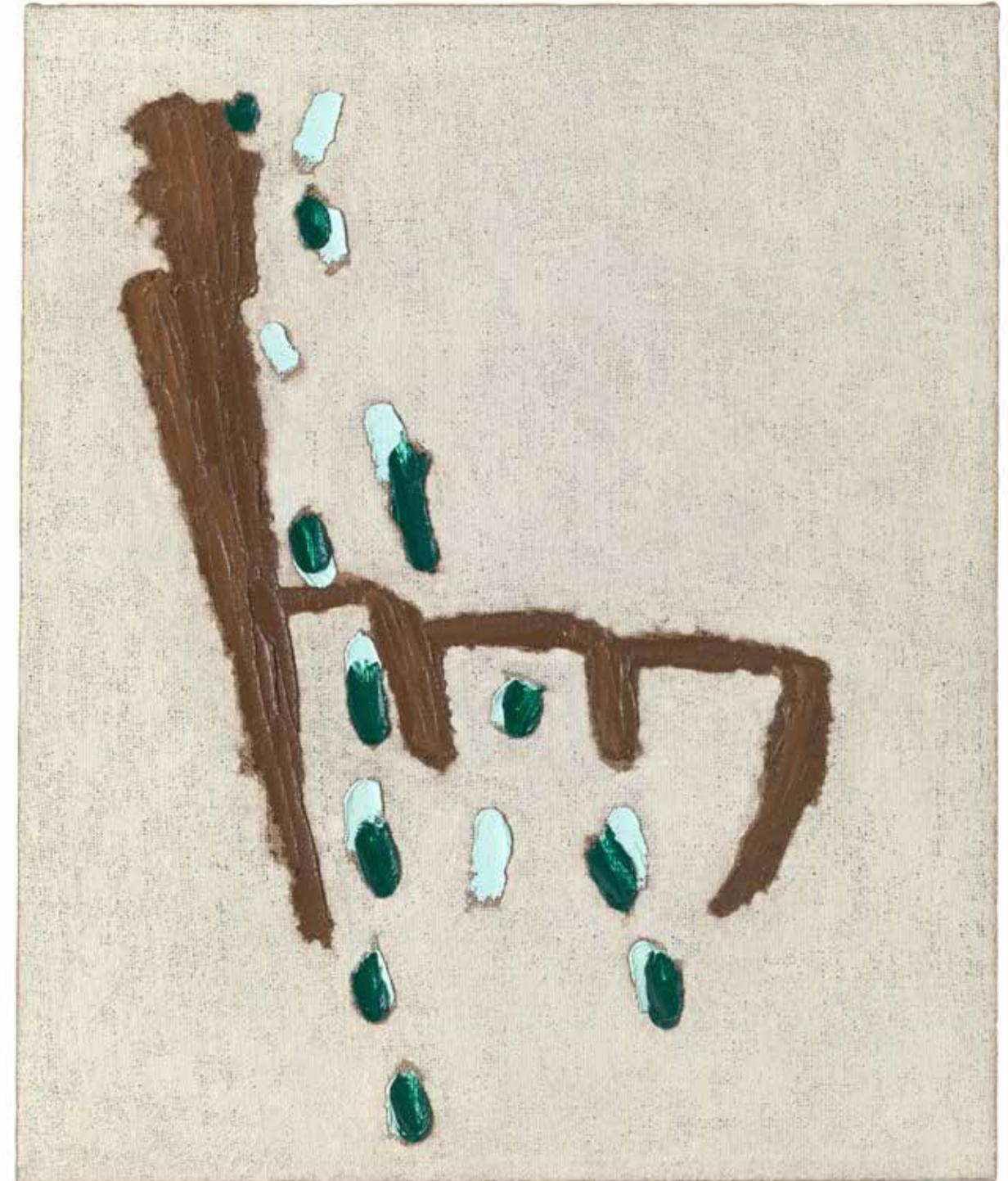
45 x 40 cm

Waves

2022

Öl auf Jute | Oil on jute

73 x 60 cm

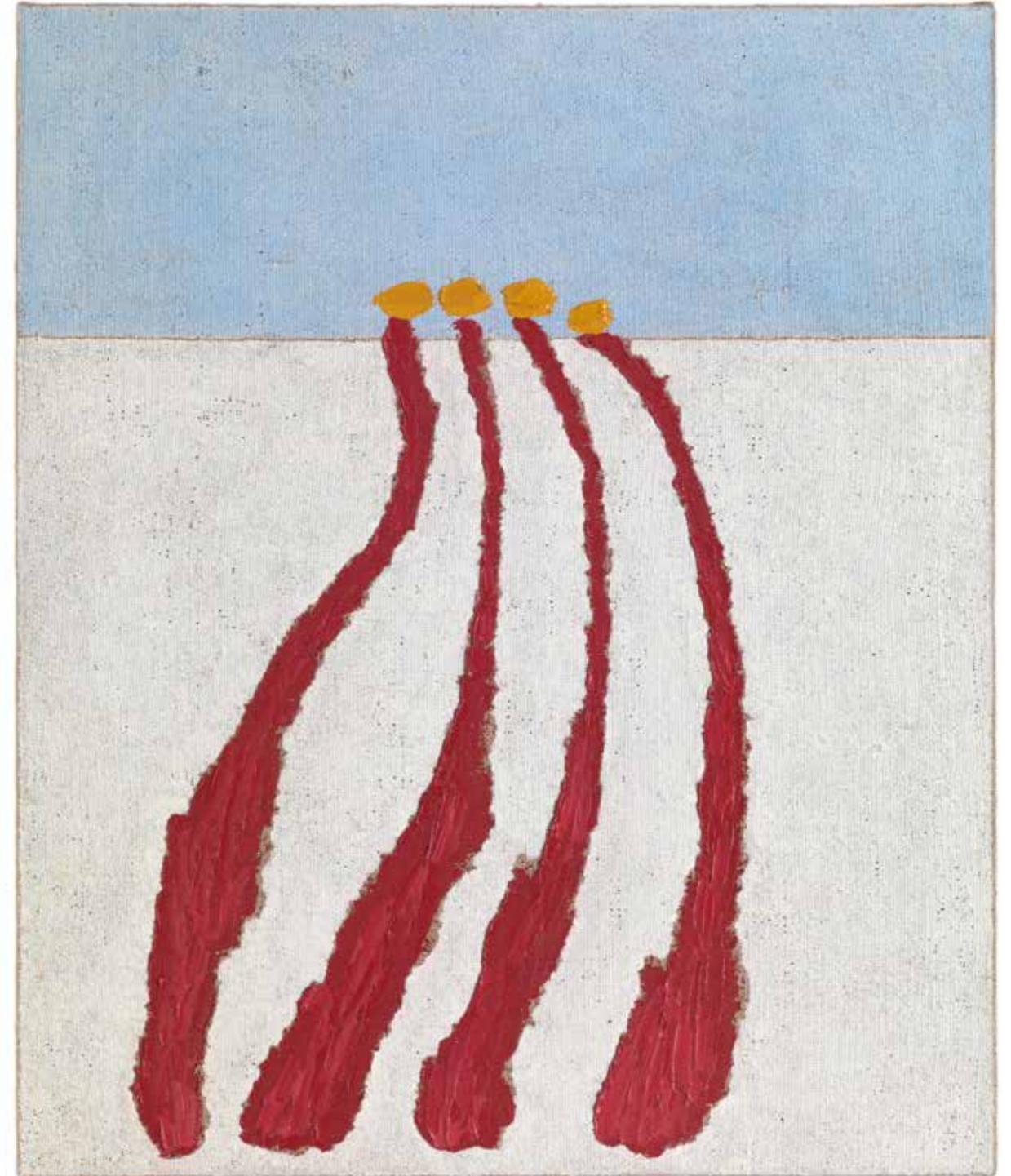


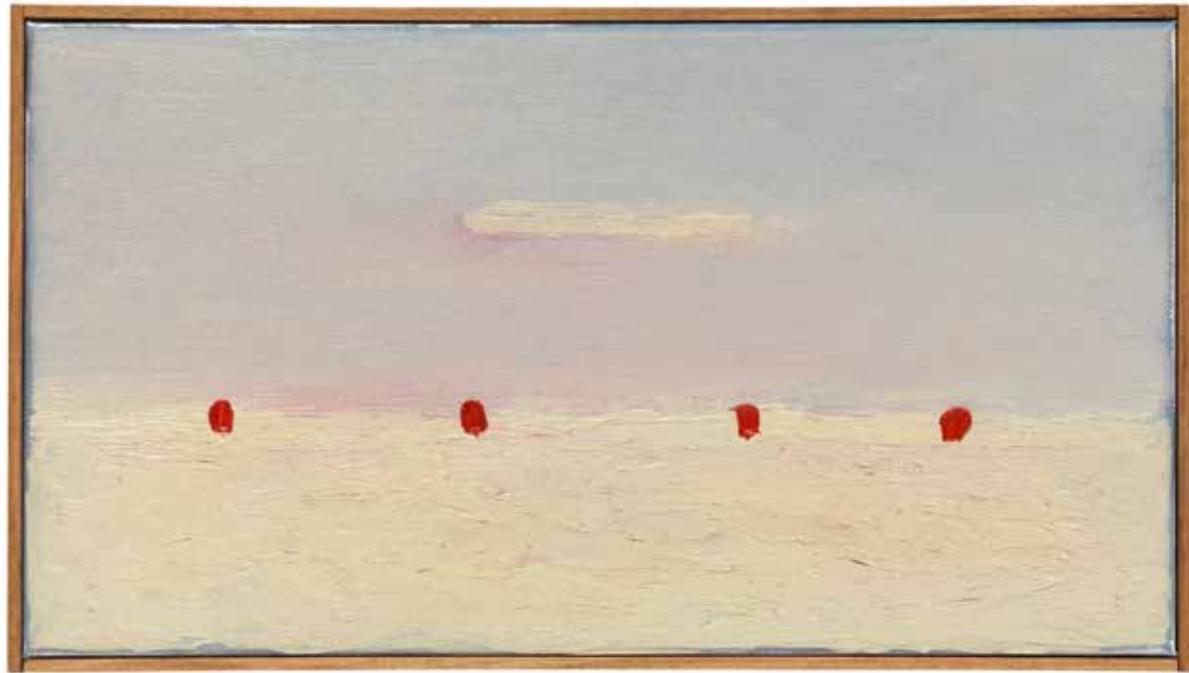
Blindspot

2022

Öl auf Jute | Oil on jute

73 x 60 cm





Newborn

2023

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

20 x 35 cm



WITNESSING CHANGE

Nicola E. Petek

Welcher Moment stößt die Suche nach dem Bild an? Der Beginn des Malprozesses wird für Christopher Colm Morrin durch eine archäologische Unbefangenheit gekennzeichnet. Bei der beharrlichen Freilegung seines Innenlebens wird er von jeder Entdeckung überrascht. In der Betrachtung hat man bisweilen den Eindruck, dass seine Bilder schon lange existieren, jedoch erst jetzt gefunden wurden.

Die Ausstellung *Witnessing Change* stellt Werke von Christopher Colm Morrin (* 1980 in Dublin, Irland) ausgewählten Gemälden aus dem Bestand der Galerie gegen. Dieser umfasst unter anderem Arbeiten von Lou Albert-Lasard, Franz Heckendorf, Philipp Franck und Ernst Johan Zeuthen. Der Kreislauf der Darstellungen wiederholt sich durch den Duktus des Künstlers, dank des Dialogs der Bilder untereinander wird das Vergehen der Zeit spürbar. Spannend ist dabei besonders die Beobachtung, wie ähnlich sie sich sind, obwohl sie in einem anderen Geist entstanden sind. In Anlehnung an den Titel der Ausstellung stellt die neuste Werkgruppe des irischen Malers die Fähigkeit in den Mittelpunkt, die Bedeutung von Veränderungen

Which moment triggers the search for an image? In the beginning, the painting process of Christopher Colm Morrin seems to be marked by what we may call an archaeological-like approach. In the persistent excavation of his inner life, he is surprised by every discovery. His paintings, one may get the impression, have been around for a long time yet they have only been found.

In the exhibition *Witnessing Change*, the work of Christopher Colm Morrin (* 1980 in Dublin, Ireland) is presented in contrast to selected paintings from the gallery's archive, which includes pieces by Lou Albert-Lasard, Franz Heckendorf, Philipp Franck and Ernst Johan Zeuthen. Through the dialogue between images, the passing of time becomes perceptible. Although created in a different spirit, it is particularly exciting to encounter the bridges between these works separated by time. Following the exhibition's title, Morrin's paintings attempt to focus on the ability to perceive the significance of change. His images seem of no concern for the observable reality while his practice focuses on allowing the visions that come to him through the pursuit of accepting the impermanent. The works stand like witnesses to the artist's

wahrzunehmen und zu erlauben. Während Morrins ‚Landschaften‘ generell nicht danach streben die Wirklichkeit wiederzugeben, konzentriert sich seine Praxis vielmehr darauf, die Visionen zuzulassen, die sich ihm durch das Streben nach der Akzeptanz des Unbeständigen offenbaren. Die Bilder bezeugen den Versuch des Künstlers, die unerreichbare Qualität des Lebens anzunehmen.

So unterschiedlich sich die Werke von damals und heute in ihrem Findungsprozess auch sind, die Gegenüberstellung von Morrins Bildern mit denen der Berliner Secession deckt vor allem eine signifikante Gemeinsamkeit auf: Bereits vor 100 Jahren, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, fanden sich Kunstschaaffende an einem Punkt in der Geschichte, in dem es nicht nur wichtig war, sich gegen den Akademismus zu stellen, sondern auch durch ihre Arbeit in den Wandel ihres Ortes und ihrer Zeit zu investieren und ihn voranzutreiben. Der Berliner Maler Franz Heckendorf (1888 in Schöneberg – 1962 in München) ist hier als beeindruckendes Beispiel zu nennen. Er wurde während des Nationalsozialismus zu zehn Jahren Zuchthaus verurteilt, nachdem er von der Deportation in Vernichtungslager bedrohten Berliner Juden zur Flucht in die Schweiz verholfen hatte.¹ 1937 wurden seine Werke in der von den Nazis initiierten Beschlagnahmeaktion als „Entartete Kunst“ bewertet und aus zahlreichen deutschen Museen entfernt.² Philipp Franck (1860 in Frankfurt am Main – 1944 in Berlin) war 1989 gemeinsam mit Lovis Corinth und Max Liebermann Gründungsmitglied der Berliner Secession³, die sich als Gegenpol zum bis dahin dominierenden akademischen Wertesystem verstand. Der Däne Ernst Johan Zeuthen (1880 in Täfvälsås, Schweden – 1937 in Gentofte, Dänemark) erlernte trotz früher künstlerischer Neigungen 1903 den Beruf des Schiffingenieurs. Erst Jahre später fasste er den Entschluss, dem Schiffsbau den Rücken zu kehren und eine zweite Karriere als Maler anzustreben.

Die Personen und auch die Bilder, die sie erschufen, stellten damals wie heute die Betrachtenden vor (visuelle) Herausforderungen, spielten mit neuen Ideen und provozierten bis dato nicht erlebte Gefühle. Auf subtile und feinfühlig Weise begibt sich auch Morrin auf diesen Pfad, während seine Werke

venture into capturing the unattainable quality of life.

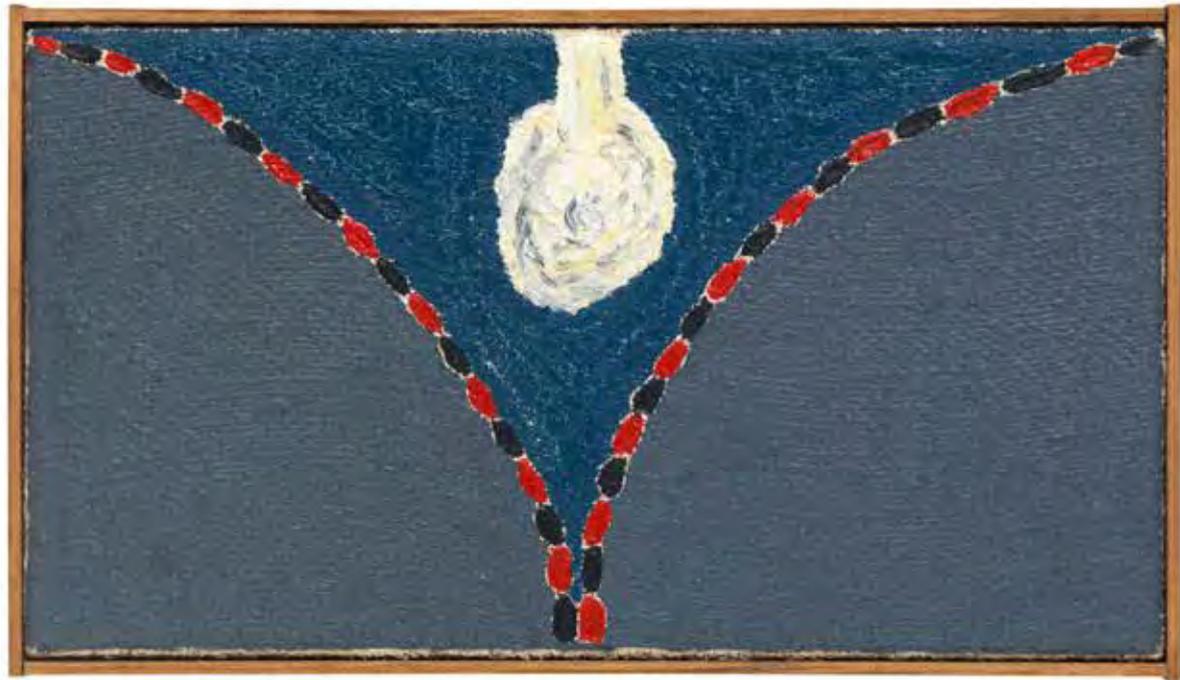
The juxtaposition of Morrins paintings with those from times past reveals a significant commonality: Already 100 years ago, at the beginning of the 20th century, artists found themselves at a point in history where it was not only urgent to oppose academism, but also to invest and impel, through their work, in the changing of their place and times. Berlin painter Franz Heckendorf (1888 Schöneberg – 1962 München) is a striking example. He was sentenced to ten years in prison during National Socialism after he helped Berlin Jews threatened with deportation to extermination camps to escape to Switzerland.¹ In 1937 his works were assessed as “degenerate art” in the confiscation campaign initiated by the Nazis and removed from numerous German museums.² Philipp Franck (1860 Frankfurt am Main - 1944 Berlin) was a founding member of the Berlin Secession in 1898³, together with Lovis Corinth and Max Liebermann, which saw himself as the antithesis of the academic value system that had dominated until then. Danish artist Ernst Johan Zeuthen (1880 Täfvälsås, Sweden – 1937 Gentofte, Denmark) learned the profession of ship engineering in 1903 despite his early artistic inclinations. It was only years later that he decided to turn his back on shipbuilding and pursued a second career as a painter.

The people and the images they created posed challenges to the viewer, played with new ideas, and provoked hitherto unexperienced feelings. Subtly and sensitively, Morrin also embarks on this path; his artwork already paving the path for new ways of expression. Raised in a working-class Irish household and one of the first in his family to have a university education (philosophy/psychoanalysis), he found in painting a suitable form of expression. The artist draws inspiration from a daily meditation routine and the analysis of his dreams and the unconscious. To understand the underlying narratives of his paintings, one has to look closely behind the first layer of the image, which often only serves as an opening to what lies behind. By encountering works from another era, this exhibition not only highlights the contemporary relevance of Morrins oeuvre but also brings forward and honors the groundbreaking quality of the work of colleagues who came before.

den Weg für neue Ausdrucksformen ebnen. Aufgewachsen im irischen Arbeitermilieu und als einer der ersten seiner Familie mit einer Universitätsausbildung (Philosophie/Psychoanalyse) fand er die Malerei als adäquate Form des Ausdrucks. Der Künstler lässt sich von einer täglichen Meditations-Routine und der Analyse seiner Träume und des Unbewussten inspirieren. Um die ihnen innewohnenden Erzählungen verstehen zu können, muss man genau hinsehen, hinter die erste Bildebene blicken, die oftmals lediglich dazu dient, den Vorhang zu öffnen zu dem was dahinter liegt. Durch die Begegnung mit Werken aus einer anderen Epoche wird in dieser Ausstellung nicht nur die zeitgemäße Relevanz von Morrins Malerei deutlich, sondern auch die wegweisende Qualität der Arbeit vorheriger KünstlerkollegInnen wertgeschätzt und verdeutlicht.

- 1** Winfried Meyer: NS-Justiz gegen Judenhelfer: „Vernichtung durch Arbeit“ statt Todesstrafe. Das Urteil des Sondergerichts Freiburg i. Br. gegen den Berliner Maler Franz Heckendorf und seine Vollstreckung. In: Wolfgang Benz (Hrsg.): Jahrbuch für Antisemitismusforschung 19. Metropol Verlag, Berlin 2010, S. 31.
- 2** Datenbank zum Beschlagnahmeverzeichnis der Aktion "Entartete Kunst", Forschungsstelle "Entartete Kunst", FU Berlin.
- 3** Werner Doede: Die Berliner Secession – Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Propyläen, Berlin 1981, S. 86–89.

- 1** Winfried Meyer: NS-Justiz gegen Judenhelfer: „Vernichtung durch Arbeit“ statt Todesstrafe. Das Urteil des Sondergerichts Freiburg i. Br. gegen den Berliner Maler Franz Heckendorf und seine Vollstreckung. In: Wolfgang Benz (Hrsg.): Jahrbuch für Antisemitismusforschung 19. Metropol Verlag, Berlin 2010, p. 31.
- 2** Database on the confiscation inventory of the 'Entartete Kunst' campaign, Research Centre 'Entartete Kunst', FU Berlin.
- 3** Werner Doede: Die Berliner Secession – Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Propyläen, Berlin 1981, p. 86–89.



Catalyst

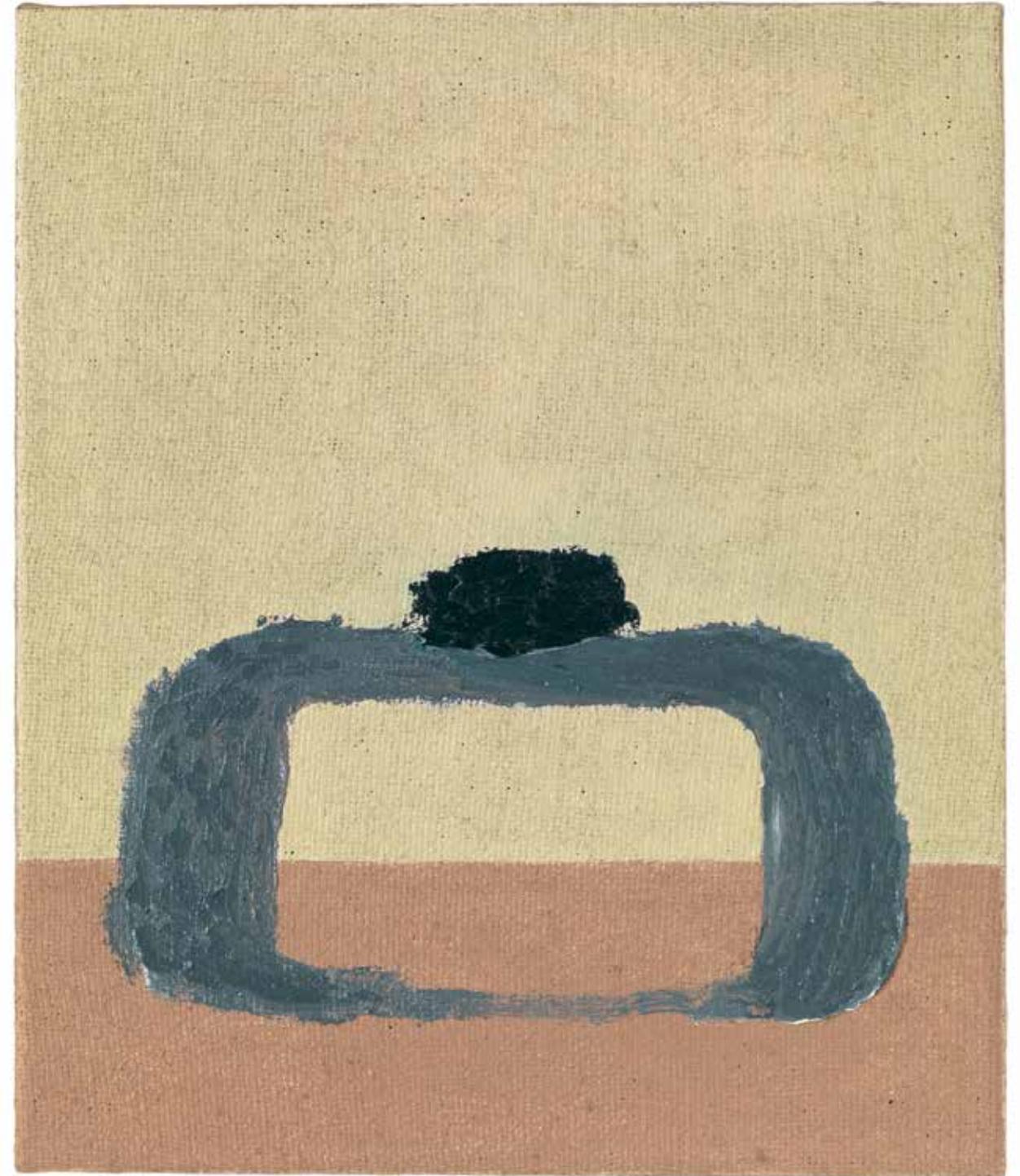
2022
Öl auf Jute | Oil on jute
20 x 35 cm

Road

2022

Öl auf Jute | Oil on jute

50 x 40 cm





Untitled

2021

Öl auf Jute | Oil on jute

32 x 42 cm



Witnessing Change

2022

Öl auf Jute | Oil on jute

20 x 35 cm



Recover

2022

Öl auf Jute | Oil on jute

34 x 42 cm





Grace

2022

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

20 x 35 cm



Untitled

2022

Öl auf Leinen | Oil on linen

42 x 40 cm

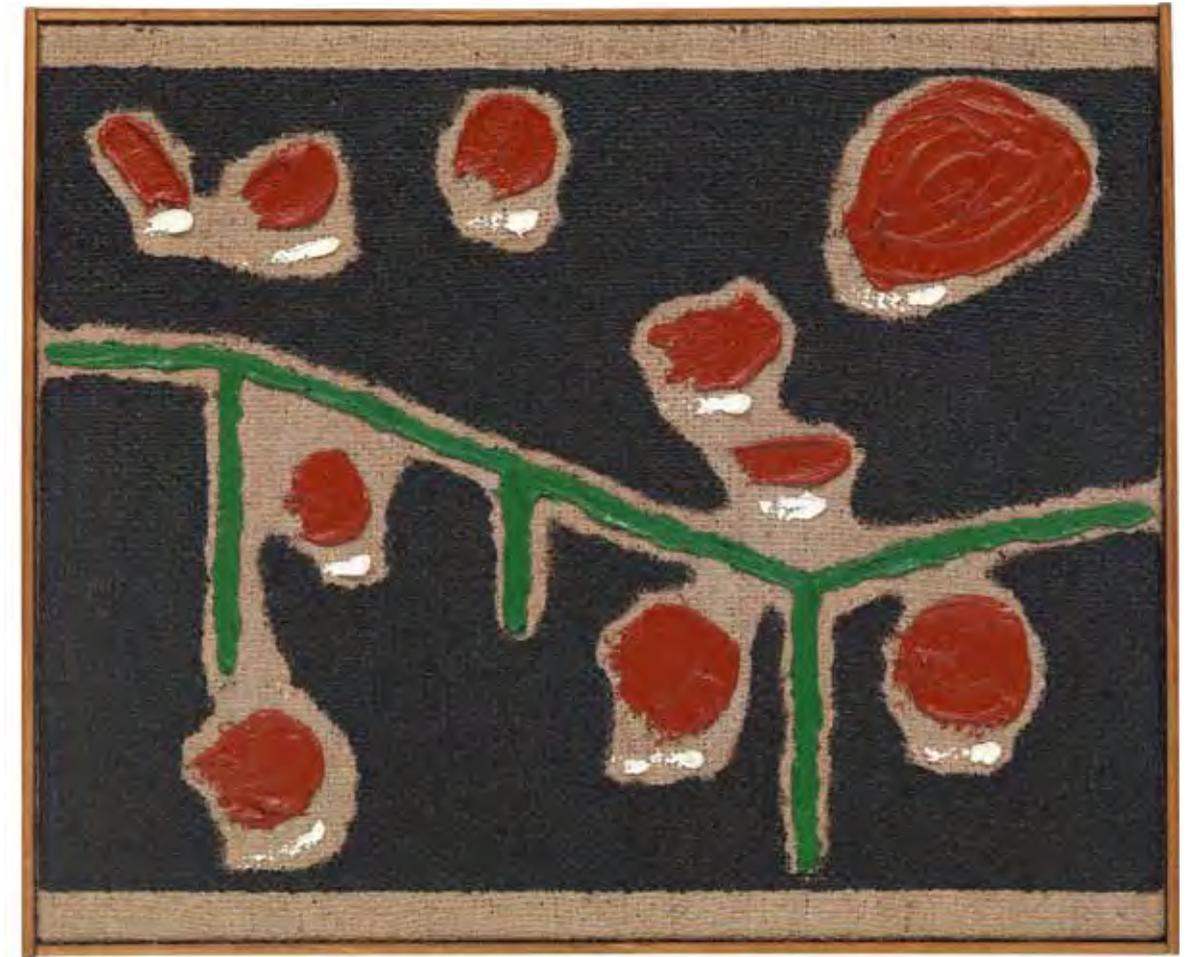
Approach

2022

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

45 x 42 cm





Way Out

2022

Öl auf Jute | Oil on jute

34 x 40 cm



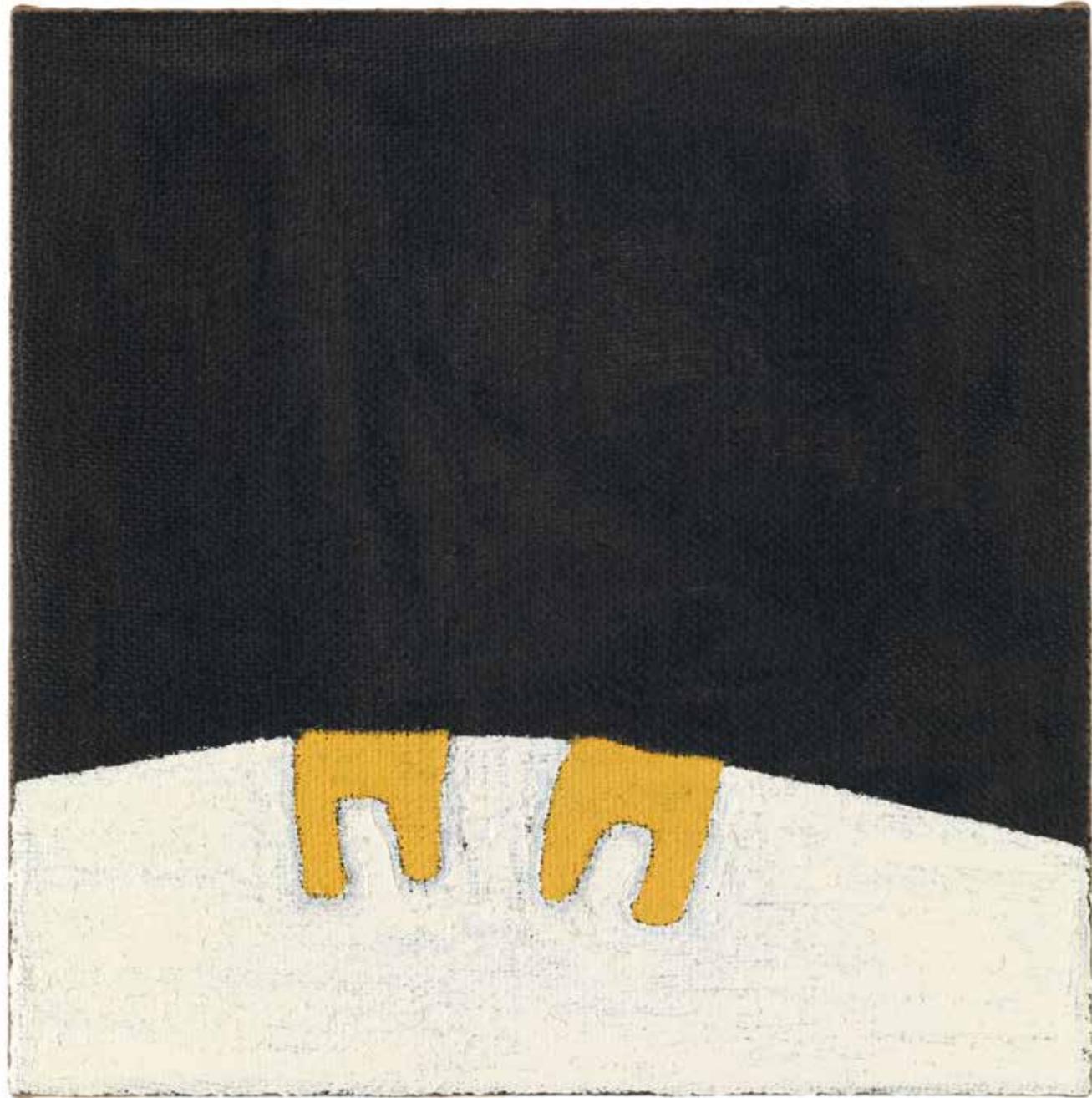
Untitled

2022

Öl und Karton auf Leinwand | Oil and cardboard on canvas

15 x 15 cm





riverrun

2022

Öl und Acryl auf Jute | Oil and acrylic on jute

42 x 40 cm

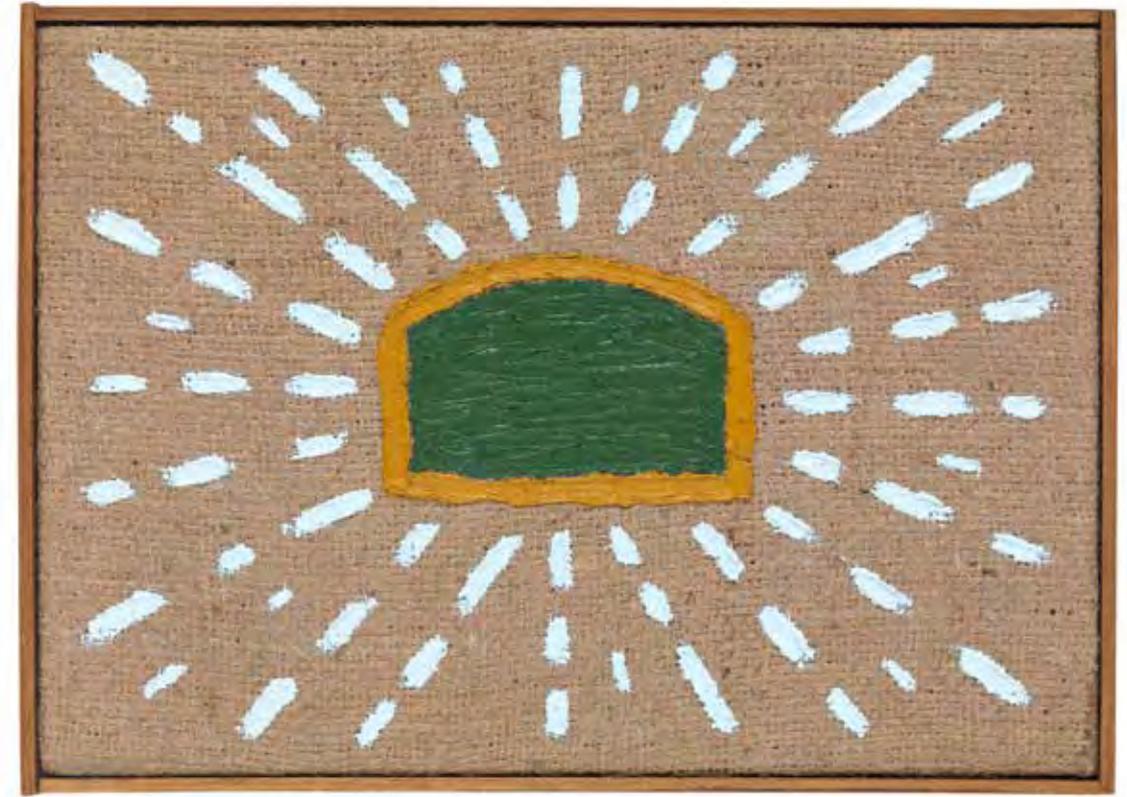


One Plant

2022

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

44 x 44 cm



Hope

2022

Öl auf Jute | Oil on jute

22 x 30 cm



Two Bottles

2023

Öl auf Leinen | Oil on linen

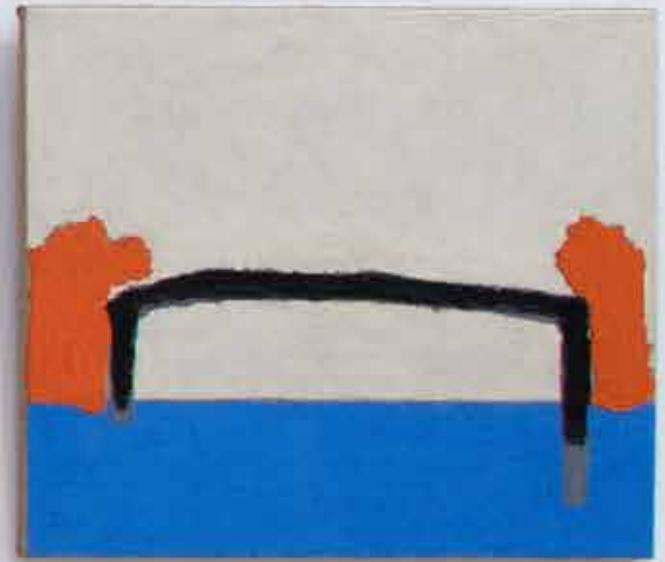
35 x 40 cm

**Lock**

2022

Öl auf Leinwand | Oil on canvas

40 x 40 cm





Giving Something From Nothing Towards Everything

2021

Öl auf ungrundiertem Leinen | Oil on unprimed linen

20 x 25 cm

Untitled

2021

Öl und Acryl auf Jute | Oil and acrylic on jute

42 x 32 cm

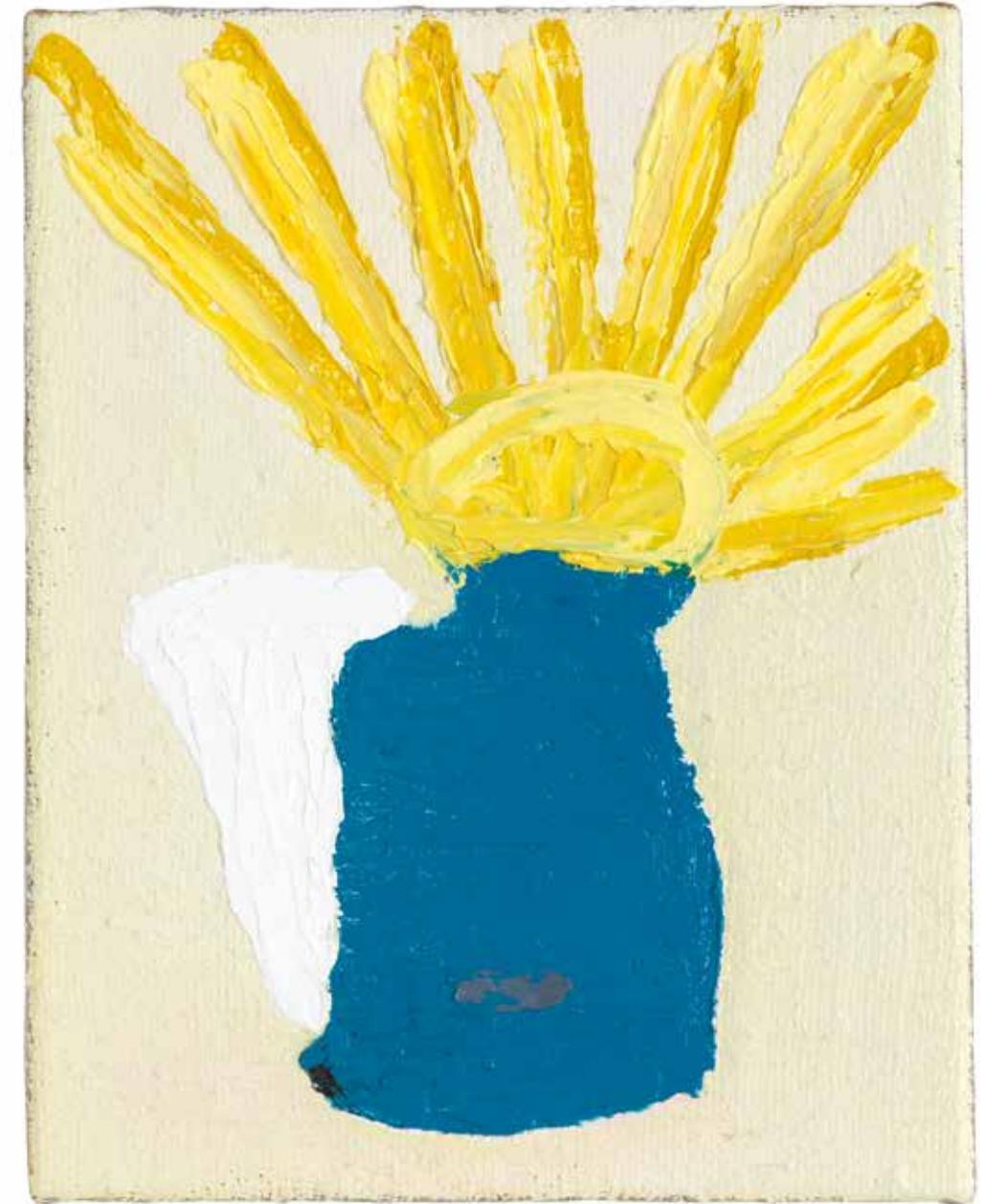


Endless

2022

Öl auf Jute | Oil on jute

40 x 30 cm





Untitled

2021

Acryl auf ungrundierter Jute | Acrylic on unprimed jute

20 x 15 cm



Untitled (White, Black, Pink and Ochre)

2021

Acryl auf ungrundiertem Leinen | Acrylic on unprimed linen

25 x 15 cm





Untitled

2023

Aquarell auf handgeschöpftem Papier | Watercolor on handmade paper

20 x 20 cm



Untitled

2022

Aquarell auf handgeschöpftem Papier | Watercolor on handmade paper

20 x 20 cm



All Gone

2023

Aquarell auf handgeschöpftem Papier | Watercolor on handmade paper

20 x 20 cm



Untitled

2023

Aquarell auf handgeschöpftem Papier | Watercolor on handmade paper

20 x 20 cm



All The Time

2023

Aquarell auf Büttenpapier | Watercolor on ingres paper

31 x 24 cm



More

2023

Aquarell auf Büttenpapier | Watercolor on ingres paper

31 x 24 cm



Untitled

2023

Aquarell auf Büttenpapier | Watercolor on ingres paper

31 x 24 cm



Untitled

2023

Aquarell auf Büttenpapier | Watercolor on ingres paper

31 x 24 cm



Untitled

2023

Aquarell auf Büttenpapier | Watercolor on ingres paper

31 x 24 cm



Christopher Colm MORRIN

* 1980 in Dublin, Irland | Ireland

Lebt und arbeitet in Berlin | lives and works in Berlin

Ausgewählte Ausstellungen | Selected exhibitions

2023 *Witnessing Change*, Galerie Mutter Fourage, Berlin (s)

Real Life, Galerie Sofie Van de Velde, Antwerpen, Belgien | Antwerp, Belgium (g)

2022 *Uferhallen*, Berlin Art Week, Berlin (g)

Sonyaschnik Auction, online (g)

Unknown Landscapes, Köthener Str. 28, Berlin (s)

2021 *Different Shades Of Abstraction*, Althuis Hofland Fine Arts @BÜRO KIF, Amsterdam, Niederlande | Netherlands (g)

Selected Works, Wilson Stephens & Jones Gallery, London, England (g)

Days of Heartbreak, Pony Royal, Berlin (g)

Lusus Naturae, Bcma Gallery, Berlin (g)

2019 *Rare*, Anomalie Art Club, Berlin (g)

2018 *Craw*, Kultstätte Keller, Berlin (g)

2017 *Riso*, curated by Vetro Editions, Urban Spree, Berlin (g)

Der vorliegende Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung | This catalogue is published on the occasion of the exhibition

Christopher Colm Morrin

Witnessing Change

kuratiert von | curated by Nicola E. Petek

19. Februar – 10. April 2023 | 19 February – 10 April 2023

Galerie Mutter Fourage

Chausseestraße 15A

14109 Berlin – Wannsee

galerie@mutter-fourage.de

www.galeriemutterfourage.de

Design

Eli Freitag

Umschlag | Cover

Untitled, 2022

Öl auf Leinen | oil on linen

42 x 40 cm

Texte | Texts

Wells Fray-Smith

Nicola E. Petek

Übersetzung | Translation

Ralf Chudoba

Nicola E. Petek

Redaktion | Copyediting

Jens Kunath

Nicola E. Petek

Fotografie | Photography

Lea Gryze (Seite 10–82)

Druck | Printing

Druckerei Heenemann, Berlin

© 2023 Artist, author, photographers

