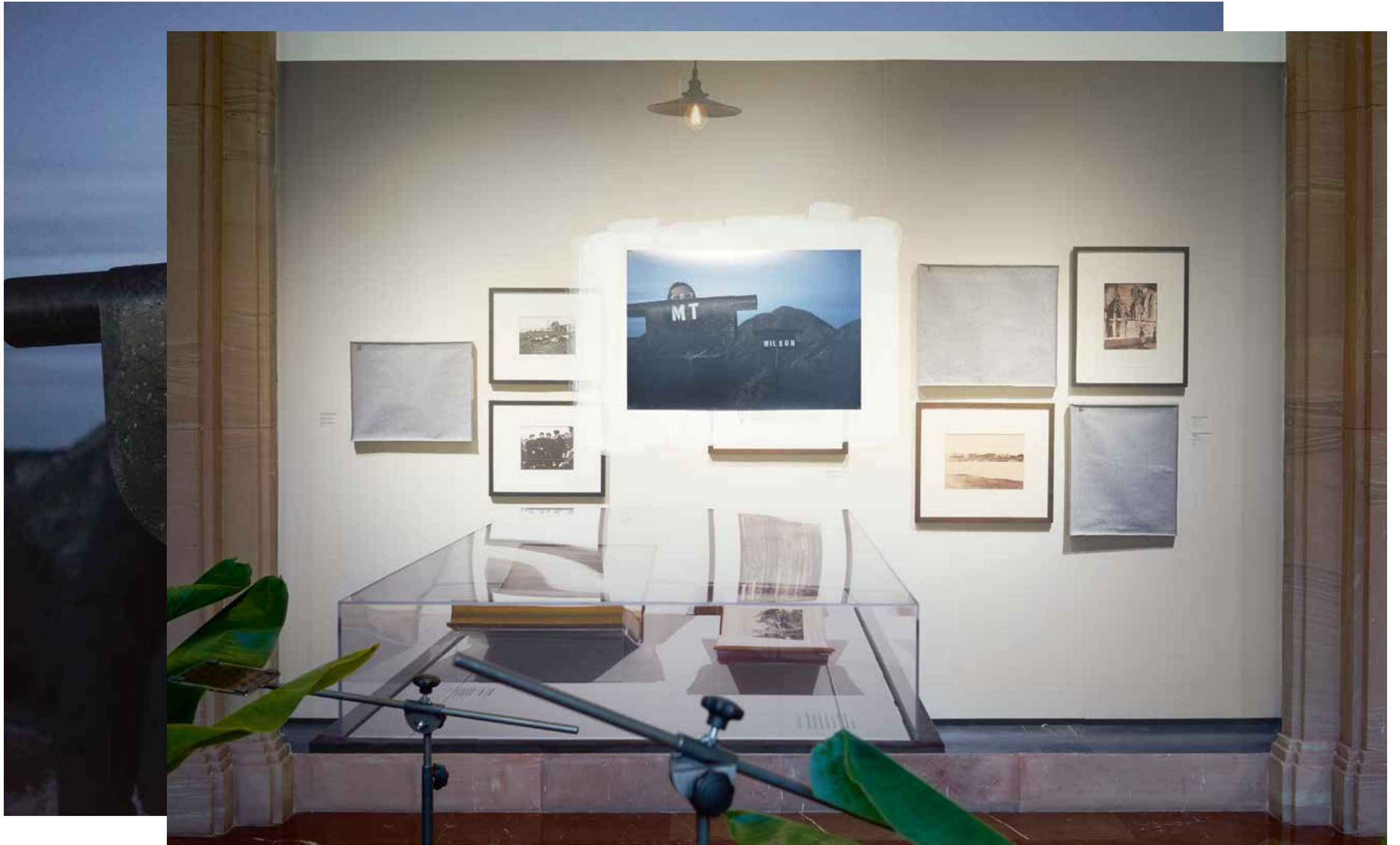
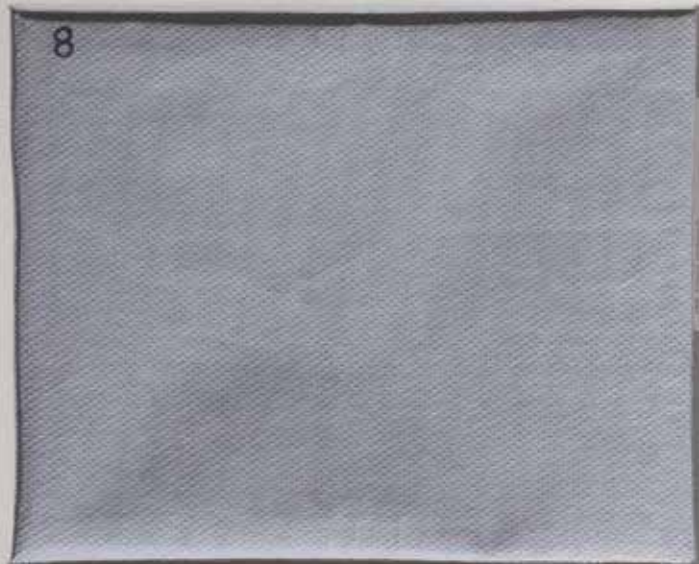




CHRISTIAN MAYER
THRESHOLD AND INERTIA







David Octavious Hill
c.1860-1865
Robert Adamson
c.1860-1865
Birmingham, England, UK
c.1860-1865



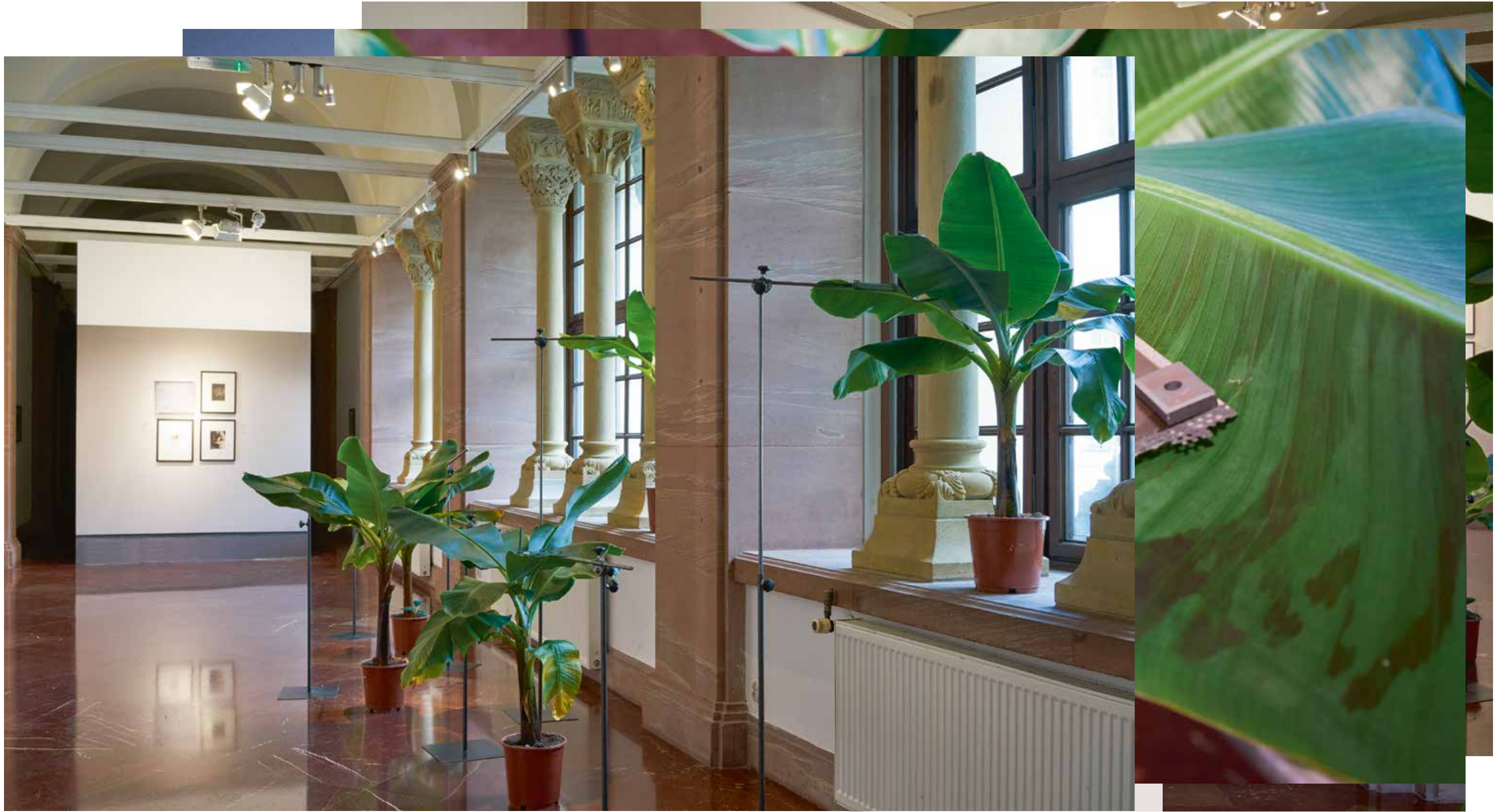
Peter Henry Jones
c.1860-1865
Young and Middle-aged Men
c.1860-1865
c.1860-1865
c.1860-1865

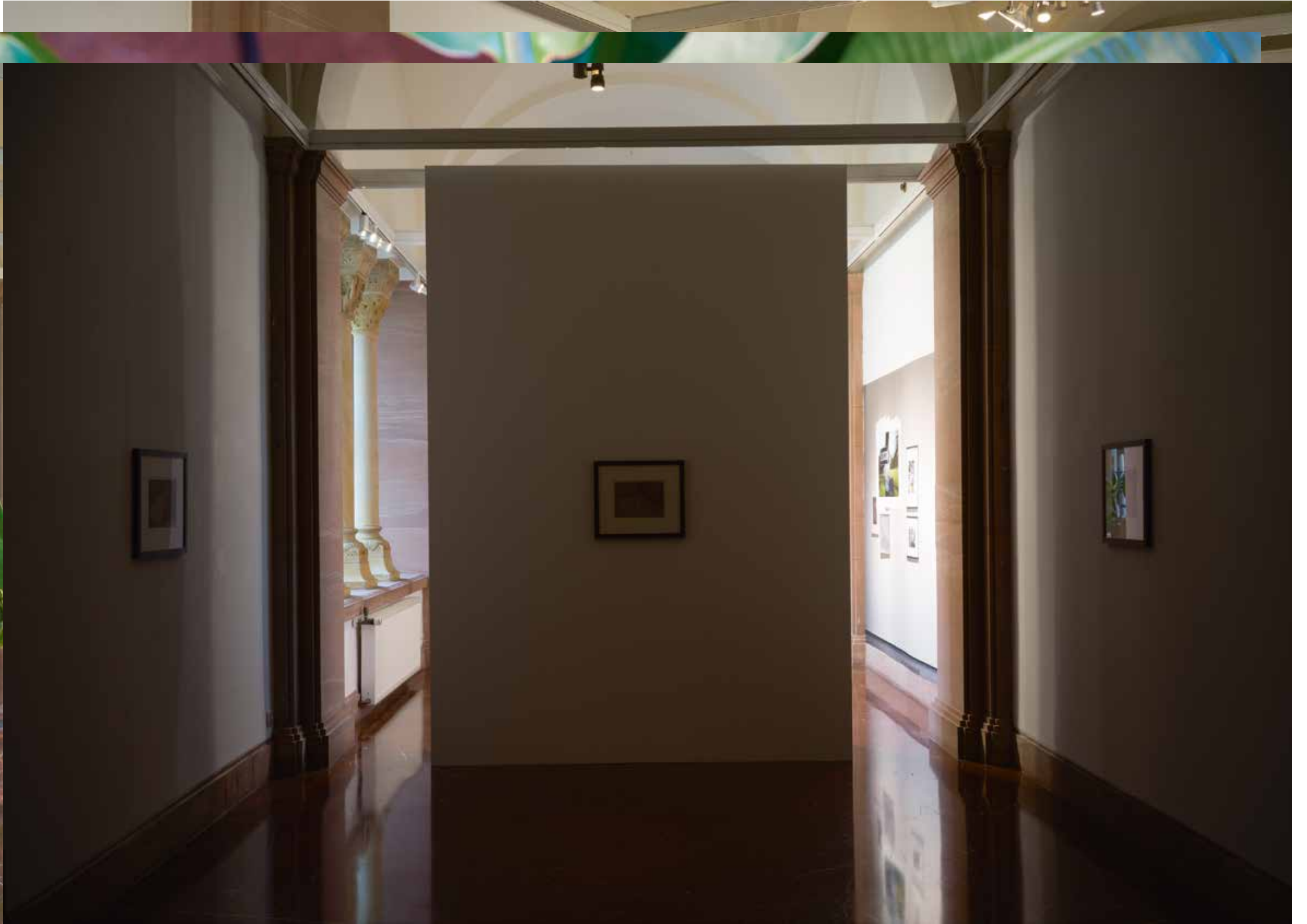
William Hall
c.1860-1865
c.1860-1865
c.1860-1865
c.1860-1865







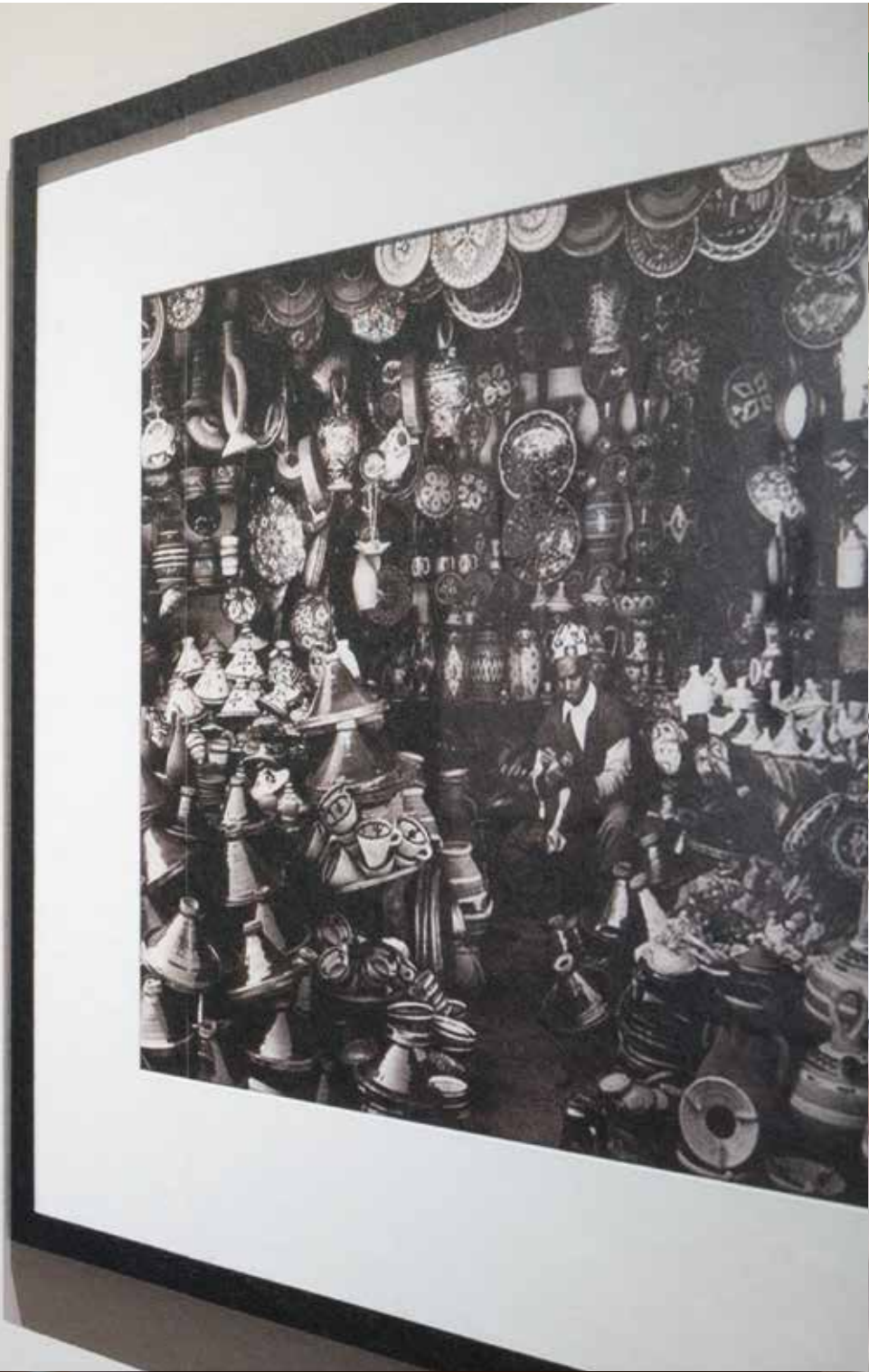






At Home
1971 (oil on canvas)
Collection: Museum of Modern Art, New York
1971.10.1
1971.10.1
1971.10.1

Still Life with Books
1971 (oil on canvas)
Collection: Museum of Modern Art, New York
1971.10.1
1971.10.1
1971.10.1





Rozmowa Heinricha Dunsta z Christianem Mayerem

H.D. Poddajesz pomieszczenie całkiem świadomemu rozgraniczeniu, stawiając ścianę, która do tej przestrzeni nie przynależy. Co dokładnie chcesz w ten sposób rozdzielić?

C.M. Oddzielam światło od ciemności. Po wejściu do galerii najpierw znajdujemy się w oświetlonej przestrzeni, w której źródłami światła są okna i liczne lampy punktowe. Natomiast po przejściu do drugiego pomieszczenia oddzielnego ścianą znajdziemy się we wnętrzu całkowicie zaciemnionym, do którego docierają jedynie niktłe promienie światła z poprzedniego pomieszczenia. Ta ściana jest niczym próg.

H.D. W tym oświetlonym pomieszczeniu pokrywasz ściany fototapetą. O co w niej chodzi?

C.M. Ta fototapeta wprowadza inną wystawę w obszar mojej, przenosi inne pomieszczenie w tę przestrzeń. Widzimy tutaj wnętrza wystawowe Los Angeles County Museum of Art (LACMA), sfotografowane w marcu 2014 r. W tym czasie odbywała się wystawa zbiorów Marjorie i Leonarda Vernonów, czyli jedna z najważniejszych kolekcji fotografii historycznej na świecie. Część ze ścian muzeum wraz z zawieszoną na nich ekspozycją przedstawiłem na fototapecie w naturalnej wielkości.

H.D. Jest jednak coś, co zwraca naszą uwagę – niektóre z fotografii wystawionych w LACMA zakryte są pokrowcami z materiału...

C.M. Właśnie to skłoniło mnie do tego, by te obiekty sfotografować. Podczas mojej pierwszej wizyty na wystawie przypadkiem zauważyłem, że kiedy godziny zwiedzania dobiegły końca, niektóre z fotografii zawsze zakrywano, aby chronić je przed światłem. Fascynowało mnie to, jak ów zaawansowany technologicznie, nowoczesny materiał spowijał historyczne obrazy, chciałem więc sfotografować ściany muzeum dokładnie w takim stanie. Obraz chroniony jest przed atakiem, broni się go przed agresorem, który zagraża jego istnieniu. Atakowana jest historia w postaci obrazów, agresorem jest zaś światło.

H.D. Światło, które pada na fototapetę, ustawiasz również w taki sposób, aby akcentowało te same elementy, które wydobywa z ekspozycji oświetlenie w LACMA. Światło powiela się w formie, w której się objawia, tak jak i obraz zostaje podwojony w swoim przedstawieniu. Zasadniczo rzecz biorąc, jest to swoista scena, na której zaczynają pojawiać się kolejni protagoniści: pierwszy plan, tło, światło, obraz, cień, obszary zaciemnione, widoczność, niewidoczność. Dlaczego w to, co się tu dzieje wpisane są dodatkowo twoje własne fotografie?

C.M. Interesowało mnie to, do jakiego stopnia działanie w obrębie określonego kontekstu może wyrzecć nieuświadomiony wpływ na obrazy, które tworzę, oraz na moje spojrzenie na świat. Dlatego nieco później przejrzałem zdjęcia zrobione na szybko w ciągu paru dni po sesji w LACMA, starając się znaleźć w nich pokrewieństwa z fotografiami z kolekcji. Chodziło mi o podobieństwa kompozycji, struktury obrazu, a także narracji. Przede wszystkim szukałem zdjęć, w których ujawniał się jakiś istotny motyw: człowiek, którego plecy rozświetliło światło słońca odbite w znaku, mewy odpoczywające na rzeźbi w ciepłym blasku porannego słońca, człowiek na szczycie góry, uchwycony w ostatnich promieniach dziennego światła, na chwilę przed zapadnięciem nocy. Za pomocą tych zdjęć napisałem pewne treści na tapecie, która w tych miejscach została uprzednio pokryta białą farbą. Zatem pomiędzy moimi zdjęciami a historycznymi obrazami nie zachodzi żaden bezpośredni związek...

H.D. ...poza przypuszczeniem czy ambiwalentnym przeświadczeniem, które przemawia poprzez ciebie. To właściwie ty jesteś aparatem fotograficznym. Ty jesteś medium transkrypcji, prafotografia.

C.M. Co sprawia, że jako podmiot jestem tu bardziej zaangażowany niż we wcześniejszych moich realizacjach. W tym przypadku chciałem, aby doszło do tego w sposób świadomy. Jest to próba stworzenia takiego układu, w którym „ja” jako podmiot mogę zaznaczyć swoją obecność, nie sprawiając jednocześnie, że całość stanie się nadto subiektywna.

H.D. Fotografie zamieszczono na białych płaszczyznach, które gestem impulsu namalowałeś na tapecie. Czy chodzi tu o gest malarski, czy jest to raczej swoiste oznaczenie?

Wiedeń, 19 listopada 2014

C.M. Dla mnie to przede wszystkim ściana, która przenika ku powierzchni. Jest co prawda oklejona tapetą, ale w zamalowanych miejscach znowu wychodzi na zewnątrz.

H.D. Podoba mi się następujące zdanie: „Malarstwo to plama, która przykrywa inną plamę”. O ile się nie mylę powiedział to Boris Groys. A twój gest tworczy jest w jakiś sposób bliski tej plamie.

C.M. Z tego względu nie powiedziałbym, że stanowi ona jakąś granicę. Ta warstwa co prawda z grubsza coś skrywa, ale to, co znajduje się pod nią, wciąż przebija. To nie jest wyraźna i kategoryczna granica. To raczej mglista zasłona niż zupełna eliminacja tego, co znajduje się pod spodem.

H.D. Jak z tego przykładu wynika, rozłożenie warstw ma tu charakter przestrzenny. Warstwy przesuwają się równocześnie w przód i w tył, a płaszczyzny obrazu, mimo swego historycznego zakotwiczenia, są w rzeczywistości podłożem stratyfikacji, która nieustannie przemieszcza się w różnych kierunkach i ulega uprzestrzennieniu. W przypadku roślin, które są częścią ekspozycji, ten ruch odbywa się w kierunku pionowym, a nie poziomym. Czy mógłbyś krótko nakreślić charakter tej pracy?

C.M. W przeciwieństwie do obrazów z tej kolekcji, które należy chronić przed światłem, roślinom jest ono niezbędne do przeprowadzenia fotosyntezy. Próbuje tworzyć obrazy zakłócając ten proces. Wielkoformatowe negatywy fotograficzne, które umieszczam bezpośrednio na liściach, filtrują światło padające na ich powierzchnię. To z kolei powoduje powstanie różnych odcieni zieleni – w tych miejscach, w których do powierzchni liścia dociera więcej światła, zieleń jest ciemniejsza niż tam, gdzie światło zostaje wychwycone przez negatyw. Jest to zatem podobne do analogowego wywoływania zdjęć w ciemni. Niemniej ten naturalny proces jest czasochłonny. Miną tygodnie zanim na powierzchni liścia powstanie rozpoznawalny obraz. A kiedy negatyw zostanie zdjęty, w przeciągu kilku dni obraz zostanie wymazany przez światło docierające teraz bez przeszkód do całej powierzchni liścia. Również w tym przypadku obraz nie jest trwały, nigdy nie osiąga swego punktu końcowego. Zawsze będzie postrzegany w kategoriach powstawania lub przemijania.

H.D. Obraz na roślinach powstaje dzięki metalowym ramkom z negatywami, poprzez sztuczny konstrukt, który dzięki swojej ramopodobnej, zredukowanej do określonych granic strukturze, stanowi analogię dla ujętych w ramy kształtów fotografii na ścianie.

C.M. Jednocześnie obraz na negatywach, który odbity zostanie na powierzchni liści, to z kolei zarys sześciianów. Tym samym prostokątny kształt jest motywem, który przenika wszystkie warstwy.

H.D. Obrazy ujawniają fragment tego co widzialne, nadając mu materialny wymiar. Ramki nałożone na rośliny przekształcają fragment płaszczyzny liścia w odmienny widzialny obraz.

C.M. Obraz ten powstaje przez zestawienie obu tych obiektów w jednym punkcie, przy czym penetrujące je światło jest wyzwalaczem twórczego procesu. Dopiero dzięki niemu to spotkanie ma sens.

H.D. Tak jak w fotografii. A roślina jest rekwizytem. Roślina jako medium, jako element twórczy i siła sprawcza stanowi analogię dla fotograficznego procesu stawania się obrazów zawieszonych na ścianie. A gdzieś w tle funkcjonuje światło jako wielki modulator. Skąd wzięły się sześciiany, które sfotografowałeś i które materializują się na liściach?

C.M. Sześciian jest świetnie znanym motywem – często wykorzystywany jest jako ornament w architekturze czy meblarstwie. Emuluje trójwymiarową przestrzeń i wyraźnie oddziela od siebie trzy pola: czarne, szare i białe. W tym sensie nadaje się do prób z czarno-białym filmem, takim jaki Ansel Adams opublikował w swojej książce of fotografii polaroidowej z 1963 r. albumie ze zdjęciami polaroidowymi. Kiedy udało mi się nabyć film typu 55 z ostatniej serii produkcyjnej wypuszczonej przed zamknięciem zakładów Polaroida, chciałem ten test odtworzyć najwierniej jak się dało. Niemniej opis zdjęcia podany przez Adamsa, tzn. „ręcznie tkana makatka indiańska”, był na tyle nieprecyzyjny, że upłynęło wiele czasu zanim znalazłem podobny ręcznie wykonany dywanik u Indian Navajo w Nowym Meksyku. Negatywy na liściach są oryginalnymi negatywami polaroidowymi, które powstały podczas wykonywania zdjęć tego dywanika.

Heinrich Dunst in conversation with Christian Mayer

H.D. Quite consciously, you impose boundaries in space by erecting a wall in a particular location, a wall which normally is not a part of the room. What exactly is being divided?

C.M. Light from darkness. At first, we find ourselves in a very bright room, illuminated by daylight coming through the windows and artificial light from numerous spot lamps. Passing the wall on either side, we enter a dark room, in which there is no light apart from a little light that peeks through from the other side. The wall is like a threshold.

H.D. In the brightly lit room, you've affixed photo wallpaper on the wall. What's that about?

C.M. It transposes another exhibition into mine; a different space into the space of this exhibition. What you see are the walls of an exhibition in the Los Angeles County Museum of Art (LACMA), as I photographed them in March of 2014. At the time, they were showing the collection of Marjorie and Leonard Vernon, one of the world's most important collections of historic photography. Some walls of that exhibition have been reproduced on the wallpaper in its original dimensions.

H.D. But there's something in the wallpaper that draws attention; some of the photographs on the LACMA walls are hidden under cloth covers...

C.M. This is exactly what inspired me to photograph these walls in the first place. During my first visit to the exhibition, I happened to notice that at closing time, some of the photographs were covered with protective screens, to shield them from light. How that high-tech material is laid over a historic image to protect it became an immediate fascination, and I wanted to photograph the wall in that very state. The image is guarded against attack, defended against an aggressor that threatens the existence of the image. History in the form of images is under attack with light as the aggressor.

H.D. You adjust the light falling on the wallpaper in such a way that it underlines the same detail highlighted by the illumination in LACMA. The light duplicates itself in its manifested form, just as the image doubles itself in its portrayal. So basically it is a stage on which the moments of representation begin to make their appearance: foreground, background, visibility, invisibility. Why are your own photographs inscribed on top of what is happening here?

C.M. I was interested in the extent to which occupation with one particular context might unconsciously influence my own production of images and view of the world. Therefore some time later, I went through the snapshots made in the days following the LACMA shoot, examining their affinities with the historic photos from the collection. I looked for similarities not only in composition and image structure, but also in narration. Subsequently, I chiefly picked the photographs in which light seemed the major theme: a man whose back was illuminated by the reflection of sunlight from a signboard, seagulls resting on a sculpture welcoming the first warm rays of early sunshine, a person on a mountaintop in the waning daylight, just before nightfall. Using these photographs, I overwrote parts of the wallpaper in places I thinly covered with white paint. So there is no direct link between my pictures and these historic images...

H.D. ...apart from the supposition or ambivalent intuition that something spoke through you. After all, you are the instrument. You are the medium of transcription, the fore-photograph.

C.M. This makes me more involved as a subject than I have allowed myself in earlier works. Here, I consciously wanted to let this moment come about. It is an attempt to create a relationship in which my subject may leave its mark without pitching the whole too far into the subjective.

H.D. Without falling into the cliché of the expressive creator. A true medium, which entertains no false expectations as to the articulation of the expressive, but which is spoken like a genuine medium, uncontrollable and fluid. This is an interesting aspect of image creation, in which I am not the master of my own house, but a guest at an observation. Which drawers will let themselves be opened in my archive, in which inscriptions will I actually be articulated?

Vienna, November 19, 2014

C.M. That's exactly what I was occupied with.

H.D. The photographs are placed on white surfaces you painted with a gestural impulse on the wallpaper. Is this painting or rather a marking of sorts?

C.M. For me, this is primarily the wall which comes to the fore again. It had been pasted over by wallpaper, but now resurfaces where I painted over it.

H.D. What you have here is not the wall though, but a coating, a layer of paint.

C.M. That's right, but when I painted over the wallpaper with white color, it became the wall again. What was underneath returns to the fore, the planes merge into each other and it is no longer clear where the foreground ends and the background begins.

H.D. I like the following: "Painting is always a stain that covers another stain." I think it was Boris Groys who said that. And somehow your gesture resembles that stain.

C.M. Which is why I would not say that it is a boundary; the layer of paint does not blot anything out, something always shows through. There is no clear-cut boundary. It's rather like a haze, not an utter obliteration of what is behind.

H.D. This example shows clearly that the stratification becomes spatial. It moves forward and backward simultaneously, and the pictorial planes, against their historical anchoring, are subject to stratification, which continually shifts in various directions and undergoes spatialization. With the exhibited plants the direction would not be horizontal, but vertical. Could you briefly outline this work?

C.M. In contrast to the images from the collection that need to be protected against light, the plants require light to perform photosynthesis. And I interfere in that process to obtain images. The large-format negatives, which I placed directly on the leaves, filter light falling on the leaves, which generates various hues of green on their surface: Where more light comes through the negative, the green of the leaf becomes darker than in places where more light is filtered out. In fact, this is quite similar to analogue photographic development in a darkroom. But this natural process is time-consuming; it takes weeks before the images on the leaves become discernible. And when the negative is removed, the light now falling evenly on the surface will dissolve the image within days. The image here is never fixed, never reaches its final point. It's always either in the process of formation or disappearance.

H.D. The inscription on the plants is obtained using metal frames, by means of a fairly concrete, artificial construct and a delimited frame-like form, which represents an analogy to the equally framed shape of the photographs on the wall.

C.M. And the image on the negatives, which is then reproduced on the leaves, shows cubes. The shape of a rectangle is found throughout all the layers.

H.D. The images bring a partial element of visibility to light and materialize it. The form of the frame on the plants changes a section of the surface and transforms it into a different visibility.

C.M. The image is created by bringing the two entities together into one point, with the light penetrating both as the trigger. It is only through light that the conjunction is productive.

H.D. As in photography. And the plant as a prop.

C.M. Well, actually the plant is the camera.

H.D. The plant as the medium, as the generator and driving force of perception stands in analogy to the photographic process in the images on the walls. And the light is the great modulator in the background. What is the origin of the cube theme that you photographed and materializes itself on the leaves?

C.M. It is very well known as a motif, and it is often used in architecture or furniture as a decorative element. It simulates a three-dimensional space, clearly dividing three fields from one another: black, grey, and white. In this sense, it is ideally suited for tests on black-and-white film, such as the one that was published by Ansel Adams in his book about Polaroid photography from 1963. When I managed to buy Polaroid Type 55 film from the last production batch before Polaroid closed its production

H.D. Czy w obrębie tej wystawy znajduje się jeszcze jakiś element, który został przez ciebie zainscenizowany i funkcjonuje w sposób analogowy?

C.M. W zaciemnionej części pomieszczenia znajduje się inna praca - niemal całkowita antyteza instalacji wykorzystującej proces z użyciem roślin. To fotografie na organicznym nośniku, które powoli ulegają zamazaniu. Można by powiedzieć, że w tym wypadku obraz zmierza w przeciwnym kierunku.

H.D. W jaki sposób powstały te obrazy?

C.M. Zastosowałem technikę odbitki solnej, aby uzyskać obrazy na kawałkach wyprawionej skóry. W swojej istocie proces ten funkcjonuje podobnie do fotosyntezy w komórkach roślin, wystarczy jedynie nadać skórze właściwości światłoczułe, stosując azotan srebra. Tą metodą Thomas Wedgwood tworzył fotografie już pod koniec XVIII w. i to właśnie u niego znalazłem wzmiankę, że skóra również dobrze nadaje się do tego celu. Koniecznie chciałem tę metodę wypróbować. Skóra jako nośnik fotografii wydawała mi się niecodziennym rozwiązaniem i z napięciem oczekiwałem, jak będzie to wyglądać, kiedy spróbuję tego sam. Rezultat zrobił na mnie niesamowite wrażenie, bo faktura skóry wpasowała się w uzyskany obraz. Potem jednak okazało się, że utrwalenie zdjęcia na skórze jest trudne, a sam obraz bardzo powoli znika. Trzeba zaznaczyć, że zasłonięte zdjęcia wystawione w LACMA to odbitki wykonane w tej samej technice, tyle że na papierze.

H.D. A zatem światło jest główną ideą, jaką podejmujesz w ramach tej wystawy. Te materialne elementy obecności nieodmiennie odwołują się do całkowitej absencji widzialności i obecności światła. Formy przedstawienia i inscenizacji obejmują organiczne inskrypcje w postaci roślin, odbitki na skórze, materiał wizualny pochodzący z innej instytucji, jak i zdjęcia wykonane przez ciebie w Los Angeles, które dobrałeś według określonych kryteriów. Te materialne punkty obecności są zaczątkiem złożonej sieci odniesień, w której stricte materialna obecność form jest właściwie jedynie punktem wyjścia pewnego modelu, zmierzającego ku dezintegracji, niestabilności lub też ku rozległemu układowi odniesień, które nie są statyczne, lecz generują model, którego istotą jest ruch czy też nieobecność.

C.M. Ruch to ważne pojęcie tej wystawy. Jak zwiedzający porusza się po wystawie, tak i obraz przechodzi przez różne stadia swojego istnienia. Nie mam tu na myśli konkretnego przedstawienia, lecz obraz jako taki.

H.D. W tle mamy zatem teorię postrzegania obrazowości, której nie można utrwalić i uchwycić w jednym miejscu, ale która stanowi pewną formę ruchu o wielorakich wektorach. Konkretny materiał wizualny zdaje się być jedynie punktem wyjścia, który staje się impulsem dla ruchu między widzialnością i niewidzialnością, pomiędzy obecnością i nieobecnością, między „progiem [threshold]” a „inercją [inertia]”. Czy możemy w ogóle mówić jeszcze o obrazie? Gdzie sytuuje się pojęcie obrazowości?

C.M. Na tej wystawie obraz przemieszcza się między biegunami swego stawania się i rozpadu. Moim zamiarem jest wykreowanie momentu, w którym powstaje odczucie, że obraz postrzegany jest jednocześnie z perspektywy różnych wymiarów, odmiennych stanów istnienia, które wzajemnie się ze sobą splatają. Pomiedzy tymi stanami porusza się również widz, próbując usytuować obraz, choć graniczy to z niemożliwością. Obraz nie ma swojego stałego miejsca.

H.D. Dlaczego wprowadziłeś tu moment historyczny w postaci kolekcji fotograficznej przedstawionej na tapecie?

C.M. To wnętrze wystawiennicze jest do tego stopnia przeładowane historią, że element historyczny wpasowuje się tu niemal automatycznie. Zamek, w którym znajduje się galeria, jest przesycony historią, która dzięki architekturze staje się wszędzie odczuwalna. Chciałem tej historii coś przeciwstawić i przez to w pewnym stopniu zneutralizować, oblekając ją w schemat nieco innej historii.

H.D. Czy jakiegolwiek konkretne zdjęcia z tej kolekcji wzbudziły twoje zainteresowanie, czy chodzi tu raczej o model?

C.M. Nie chodziło mi o konkretne prace – zawsze fascynował mnie ten ogrom zdjęć, jakie już powstały, a których liczba rośnie każdego dnia w niewyobrażalnym tempie. Powstaje pytanie: które z tych zdjęć pozostaną, a które będą kiedyś znakiem

swoich czasów? I w tym miejscu pojawia się kolekcja i muzeum. To tam rozstrzyga się, jaką wartość ma obraz. Od momentu kiedy stanie się częścią kolekcji, musi być chroniony i podlegać konserwacji, bo każdy obraz ujęty w materialną postać jest od początku skazany na zniknięcie, które nastąpi prędzej czy później. To, że fotografie z tej kolekcji chronione są specjalnymi pokrowcami, ma dla mnie dodatkowy urok – coś zostało zasłonięte, ukryte przed naszym wzrokiem. Podoba mi się idea pokazania czegoś, poprzez ukrycie czegoś innego. W takiej sytuacji do głosu dochodzi wyobraźnia odbiorcy.

H.D. To zdaje się łączyć tę realizację z niektórymi z twoimi wcześniejszymi pracami, w których całkiem świadomie tematyzowałeś rewers obrazu jako jego awers.

C.M. Istotnie, coś takiego pojawia się wciąż w moich działaniach twórczych, choć znaczenie takiego zabiegu zmienia się w zależności od tego, czy pokazywałem czarny rewers zdjęć polaroidowych, czy wzmocniony drewnem tył średniowiecznych obrazów tablicowych. Ogólnie rzecz biorąc, podejmuję próby konceptualizowania obrazu nie jako obrazu, ale jako obiektu, któremu można się przyglądać z różnych stron. W obecnych czasach, kiedy obraz zdaje się być coraz bardziej wirtualny i pozbawiony wymiaru, zabieg taki generuje właściwe napięcie.

H.D. Obraz jako działanie percepcyjne w obrębie stałych punktów odniesienia. Czy zbliżamy się do teorii filmowości?

C.M. Nie sądzę. W odróżnieniu od instalacji przestrzennej to, co jest w swojej istocie filmowe, jest przecież o wiele bardziej związane z linearną naturą taśmy filmowej. W przypadku wystaw tego typu chciałbym, żeby kreowanie takiej linearności nie było konieczne. Nie ma tu początku i zakończenia. Nie ma punktu, gdzie wszystko się zaczyna, brak jest również jakiegokolwiek kierunku.

H.D. Zatem model, który opracowujesz, jest swoistym atakiem na sposób, w jaki przywykliśmy formułować powiązania i skojarzenia. Narusza nawarstwienia i zakłóca formy skojarzeń w przestrzeni, ponieważ narracja czy też czytelność, zorientowane są wzdłuż przekątnych, a nie w układach o charakterze sukcesywnym.

C.M. Decydującym elementem dla funkcjonowania tego modelu jest niezmiernie precyzyjna konstrukcja tych powiązań. Sznurki, za które pociągam, muszą być wytrzymałe i muszą tworzyć napięcie. Równie dobrze cały układ mógłby nie wypalić, jeśli te bieguny czy części nie weszłyby ze sobą w interakcję, gdyby się wzajemnie nie przenikały, a jedynie biegly równoległe obok siebie. Te elementy należy tak dalece zagaścić, aby to, co pozostanie, stworzyło w określonej konstelacji przestrzennej frapującą sieć, przykuwającą uwagę. To decydujący moment w tym modelu.

H.D. Kiedy patrzę na twoją realizację, mam wrażenie, jakby ktoś mówił tu o modelu archiwum i układu poprzez inny paradygmat. W pewnym momencie zdaje się, jak-bys dokonywał superimpozycji swojego modelu na istniejący, poddając schemat układu i siatkę powiązań tego ostatniego w wątpliwość. Tak jakby ten model pragnął wyrazić coś o modelowości organizacji i tym sposobem zaatakować konwencję układu poprzez spotęgowany sceptycyzm.

C.M. Może w tym sensie, że model zostaje najpierw potwierdzony, po to, by następnie poddać w wątpliwość określone momenty interferencji, scalania się czy penetracji.

H.D. Bawisz się w archiwistę, który odślania rozmaite nawarstwienia, wręcz rozkłada je na części pierwsze we wzajemnym dyskursie zawłaszczenia, widzialności i zawartości historycznej. Co więcej, problemy, które zdają się dominować we współczesnej sztuce, to znaczy nieuchronny upadek historycznych kategoryzacji czy przyporządkowań, są przez ciebie po prostu ignorowane. Stajesz wobec tego wszystkiego, proponując pozytywną formę, mówiąc: „dopiero teraz pojawia się niespotykana wcześniej szansa, aby wprowadzić nowy model w sztuce, właśnie w tej chwili, w dniu historycznego upadku, pojawia się możliwość zaktywowania nowego żywego obrazu, nowych warstw powiązań i skojarzeń”. Ze spokojem konfrontujesz się z tą nieuchronnością, która realnie dotyka wielu artystów, i stwierdzasz: „mamy właśnie sposobność ponownie rozbudzić pewną konkretną chwilę, skorzystać z lustra, z którego narodzi się coś nowego”.

plants, I wanted to reconstruct Adams' test as accurately as possible. The caption under one image that he provided, „handwoven Indian rug,” was nevertheless so imprecise that it took me a long time before I found a similar hand-crafted rug, among Navajo Indians in New Mexico. The negatives affixed to the leaves are the original Polaroid negatives produced when I photographed the rug.

H.D. Is there any other building block within this exhibition which you have staged?

C.M. In the dark part of the room, you can find another work – virtually an antithesis to my work with plants. It consists of photographs on an organic medium, which slowly become erased. You could say that here the image goes in the opposite direction.

H.D. How were those images created?

C.M. I obtained images on leather using the salt print technique. Essentially the process functions similarly to photosynthesis in plants; all you need to do is to make leather photosensitive using silver nitrate. Thomas Wedgwood used the method to produce photographs as early as the late 18th century, and among his notes I found the observation that leather is well suited for the task. I felt I had to try this out. To use leather as carrier for photography seemed very unusual, so I couldn't wait to see how it would look when I tried it myself. And I was totally taken with the outcome, because the texture of the leather was melded with the image. However, later on I noted that fixing it on leather is quite difficult, and the image slowly disappeared. Since I developed those pictures 5 years ago, a substantial part of their visibility has been lost. By the way, the photographs covered for protection in LACMA were also salt prints, albeit on paper.

H.D. So in fact, in this exhibition you are working with the idea of light, and the material elements of presence are a continual reference to the complete absence of visibility and presence of light. The forms of representation and staging include organic inscription on plants, prints on leather, photographic material found in another museum, and the photographs you took in LA, which were then selected according to specific criteria. From those material elements of presence, there extends a manifold network of references, in which the direct material quality of the presence of forms is more or less only a baseline for a model, which leads into a dissolution, an instability or a larger form of references, which are not static but activate a paradigm of motion or absence.

C.M. Motion is an important term in this exhibition. Just as the viewer moves through the exhibition, so the image moves through its various states of being, by which I do not mean a particular picture but the image as such.

H.D. So in the background there lies a theory or notion of the pictorial which cannot be firmly anchored anywhere, but represents a form of motion with multiple vectors. The concrete visual material seems to be a starting point that induces movement between visibility and invisibility, between presence and absence, between threshold and inertia. Can one actually still speak of image? Where is that notion of the pictorial really situated?

C.M. In my exhibition the image moves between the extremes of image formation and image dissolution, and what I hope to engender is a moment in which one has the impression that an image is simultaneously perceived in various dimensions, in different states of being, that collapse into one another. The viewer moves between those states and attempts to situate the image, which proves virtually impossible. The image has no fixed location.

H.D. Why would you resort to the historical moment in the form of the photographic collection on the wallpaper?

C.M. This exhibition space is so loaded with history that the historic element will automatically find its way in. The castle that accommodates the gallery is brimming with history, and the architecture makes it palpable everywhere. I wanted to set something against that history, to cancel it out by covering it with a model of a different history.

H.D. Were you interested in any of the photographs from the collection, or was it all about the model?

C.M. Not specifically, but I have always been fascinated with the multitude of images that have already been made, to which an inconceivable volume of new ones is added each day. But which of those will remain one day, which will later speak of a particular point in time? This is where the collection and the museum come into play. That is where the value of an image is decided. Once it is included in the collection, it must be protected and preserved, as every materialized image is doomed to disappear from the very outset. The fact that for this reason the photographs have to be covered with special screens has additional appeal for me: something is obscured, something is hidden from our eyes. I like the thought of showing something by concealing something. This is where the imagination of the viewer comes into play.

H.D. This seems to link this work with some of your previous works, in that you quite deliberately thematize the reverse of the image as its obverse side.

C.M. This is indeed something which continuously recurs in my practice, even though the significance of that step has varied depending on whether I exposed the black back of a Polaroid picture or the wood-reinforced rear of a medieval panel painting e.g. What interests me in general is the attempt to contemplate the image not only as an image, but also as an object – to perceive it from more than one side. In current times when images seem more and more virtual and therefore dimensionless, such a device creates some good tension.

H.D. The image as a perceptional activity within material fixed points. Are we getting closer to a theory of the cinematic?

C.M. I don't think so. Unlike spatial installation, the cinematic is much more bound to the linearity of film, while in the case of such exhibitions I prefer not to generate this linearity. There is no beginning and no end. There is no starting point and no direction.

H.D. So the model you are working on begins with assaulting the referential framework to which we are accustomed. It actively disrupts the spatial stratifications and associative forms because the narrative, or readability is aligned diagonally, instead of in successive arrangements.

C.M. In order for that to function, it is crucial that those links are constructed with maximum precision. The strings I pull must hold and be capable of creating certain amount of tension. This may just as well come to nothing, when those extremes or parts fail to achieve reciprocal interaction, when they do not penetrate one another but run in parallel. In this model, the decisive moment comes when those elements are condensed to such an extent that what is left, given a specific spatial constellation, creates an intriguing, viscous network.

H.D. When I look at your work, I feel as if someone speaks here about a model of archive and arrangement through another model. In a particular moment it appears as if you cut into another model with your own, which in fact subverts the form of ordering or the form of linking those parameters. As if your model articulated something about the model-like nature of the organization, and thus, through enhanced skepticism, assails the convention of arrangement.

C.M. Perhaps in the sense that the model is first affirmed only to be put into question through superimposition, consolidation, or interpenetration.

H.D. You play the game of an archivist who uncovers various layers and strata, even skeletonizes those in the relation of appropriation, visibility, and historical stratification. And regarding the seemingly dominant problem of the contemporary art scene, whereby the decline of historical categorizations or assignments is experienced as inevitable, you simply choose to ignore it. You confront it all with a positive form, saying instead, “At this juncture, there arises an unprecedented opportunity to introduce a new model, it is only at this point of historical collapse that the possibility to activate a new tableau appears; a new layering or new associative form.” You face this inevitability, which many colleagues experience, completely unperturbed and say, “What we have here is the possibility of reactivating a particular moment, to draw up a mirror that will bring forth something new.”

