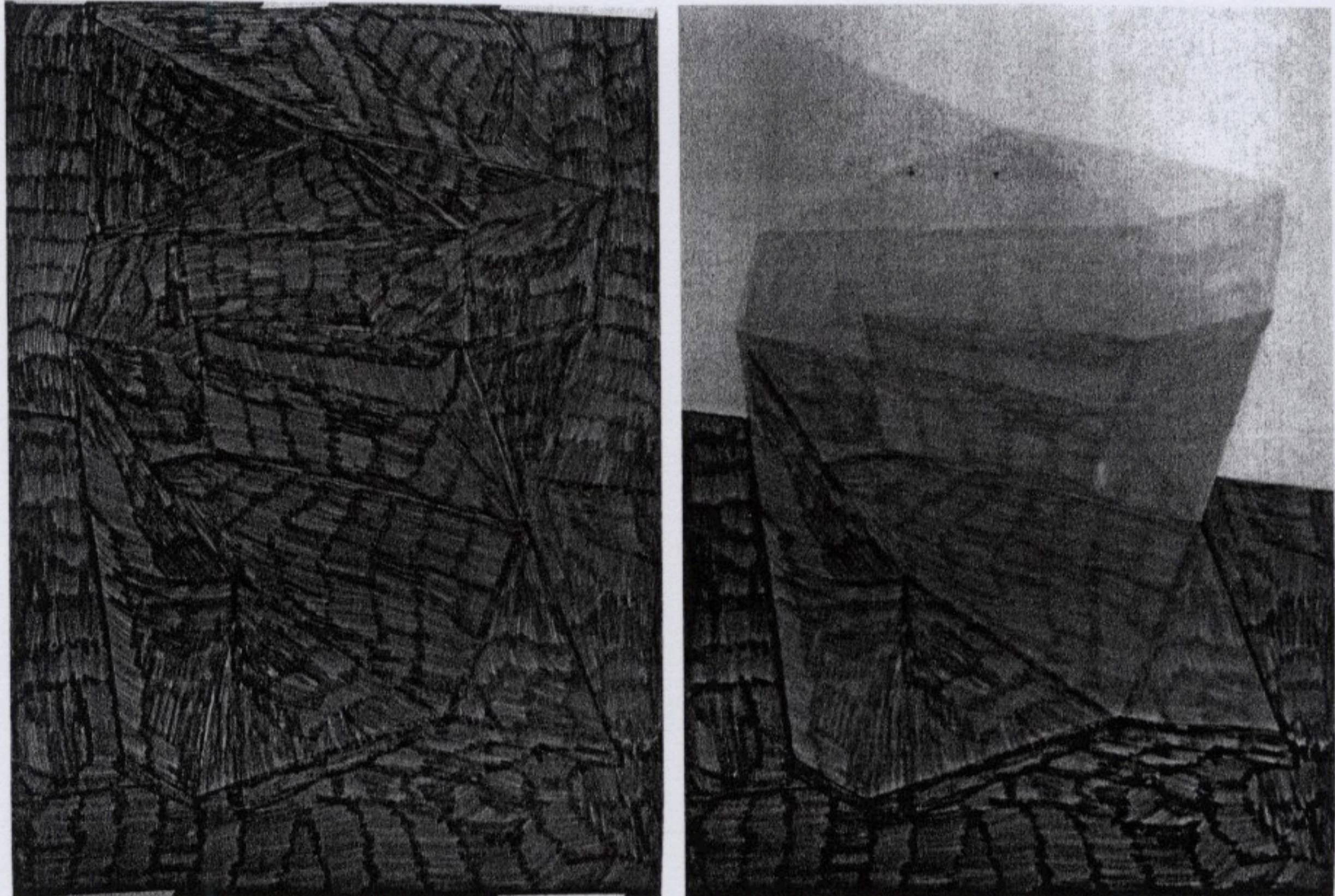


FOTOGRAFIE
+
X
+
TEKENKUNST

KATJA MATER

wat ik gezien zou kunnen hebben



Katja Mater, Density Drawing 25, The Marker Drawing & Multiple Moments During The Making Of The Marker Drawing, 2010, blauwe marker op wit papier, 70 x 50 cm en kleurentoto, 70 x 50 cm, courtesy de kunstenaar en Galerie Martin van Zomeren, Amsterdam

Het is de kunst van de geabsorbeerde tijd. Door de fases van het maken van een tekening met de camera te volgen, biedt het werk van Katja Mater meer dan wat fotografie en tekenkunst normaal gesproken van zichzelf vrijgeven.

door Maxine Kopsa

special
KATJA MATER

Gaat het ook wel eens mis?, vroeg ik Katja Mater (1979), toen ze me vertelde welke regels ze zichzelf oplegt bij het maken van een van haar recente series. Op de muur van een tentoonstellingsruimte maakt ze een schildering en op verschillende momenten tijdens dit proces neemt ze polaroidfoto's met een technische camera. Zes om precies te zijn. Eén foto markeert het moment halverwege, wanneer de schildering helemaal zwart is, vlak voor de omslag en de teruggang naar het wit. Als de polaroids (even uniek als de schildering) tentoongesteld worden in dezelfde ruimte hangen er vijf, op de plek van de verdwenen schildering. Als ze apart worden tentoongesteld, bij een andere gelegenheid in een andere ruimte, dan hangen er zes. Bij deze serie zit dan namelijk ook een foto van het einde: de witte muur.

'Dat gebeurt weleens. Zeker... Soms gaat het mis. Daarom maak ik werken vaak opnieuw. Telkens weer.'

Waarom?

'Omdat er inderdaad ook weleens iets mislukt. Maar hoe dan ook, het is altijd een spel tussen enerzijds een gecontroleerd proces en anderzijds een chemische reactie. Ik kan het resultaat niet exact voorspellen. Het licht dat verandert, een weerspiegeling, een papiersoort die reageert op vocht of op de combinatie met verf... Ik houd van die onvoorspelbare elementen, omdat ze verwijzen naar het moment zelf, toen ik daar was, toen het driedimensionaal was in plaats van tweedimensionaal. Ze verwijzen naar het materiaal zelf.'

De nog steeds lopende reeks bestaat uit genummerde werken met als titel *Density Drawings* (gestart in 2010) die gekoppeld zijn aan de *Site Specific Density Drawings* die hierboven zijn beschreven, maar die op een enigszins andere manier tot stand komen – tijdens het tekenen (of schilderen) worden er meerdere foto's gemaakt op hetzelfde negatief om ook op die manier het maakproces te 'documenteren'. Dit keer wordt de tekening helemaal opgevuld (een monochroom) en op de uiteindelijke kleurenafdruk is een werk te zien dat verwijst naar wat was, maar eigenlijk nooit echt heeft bestaan. Het is alsof de foto de kunst

van het *impliceren* heeft geleerd. 'De camera kan ons laten zien wat er echt is, maar wat wij met alleen onze ogen niet kunnen zien', zegt Mater.

Wie in de jaren negentig in Nederland kunstgeschiedenis studeerde, heeft waarschijnlijk *Kunstgeschiedenis: verschijnen en verdwijnen* (1984) van Frank Reijnders gelezen. Ik herinner me nog goed hoe er een deurtje openging, op een kier naar een vergelijkbare gedachte: het idee dat iets tegelijkertijd kon zijn en niet zijn, was

Het is alsof de foto de kunst van het impliceren heeft geleerd.

een stimulerend, nieuw gezichtspunt ten aanzien van de veranderlijkheid van de wereld en de dingen. Natuurlijk hangt hun verdwijning en verschijning – neem je aan – af van het perspectief van de beschouwer. Maar het was veel spannender om te denken dat de dingen misschien zelf wilden verdwijnen. Net als delen van een acrylschildering die er niet meer is, blijven voortbestaan omdat ze via de lens van een camera worden doorgegeven naar een ander medium, namelijk fotopapier.

Net als andere werken speelt *Parallel Planes* (2011) met het registreren of het getuige zijn van echte 'gebeurtenissen' door de daadwerkelijke stappen in een proces op foto vast te leggen. Echter door meerdere foto's over elkaar heen te maken en het perspectief te veranderen, horen deze zogenaamde concrete elementen plotseling tot het domein van het immateriële, en het resultaat – een serie van twee of drie kleurenfoto's en een volledig verzadigde acrylschildering – houdt het middelen tussen informatie en interpretatie.

Mater beschouwt haar fascinatie voor de technische aspecten van de fotografie als noodzakelijk onderdeel van het kunstwerk zelf, want aan de ene kant zijn er gegevens nodig om het verhaal te vertellen (vandaar de verklarende titels), maar aan de andere kant moet het verhaal visueel voor zichzelf spreken – de relatie tussen de verschillende

onderdelen van een werkstuk moet duidelijk zijn, al weet je niet hoe het precies in elkaar steekt. Voor haar is het 'een evenwicht tussen wat je laat zien (als maker) en wat je voor jezelf houdt', dat de spanning oproept tussen wat je ziet (als toeschouwer) en wat je niet of niet meer ziet.

Bij *Time Passing Objects* (2011) blijven we achter met de geesten van voorbije zaken, of zoets. Het zijn foto's waarop geometrische vormen (tot nu toe gebruikt Mater altijd geometrische vormen) in een abstracte ruimte hangen of misschien wel zitten, terwijl daarnaast de echte driedimensionale restanten liggen (objecten van gevouwen papier) van wat ze waren toen ze gefotografeerd werden. Ze zijn erbij geplaatst in de werkelijke ruimte en tijd. Het oog dwaalt van beeld naar object en weer terug op zoek naar de gelijkenissen, naar een die bij de ander past, maar dat lukt niet. Wederom wordt de toeschouwer de suggestie van empirisch bewijs geboden – hierbij de echte objecten, bij *Density Drawings* en *Parallel Planes* de kleurenfoto's. Maar hun getuigenis blijft iets dubbelzinnigs uitstralen.

De Britse estheticus Edward Bullough heeft in 1912 een artikel geschreven met de titel '*Psychische afstand* als factor in de kunst en als esthetisch principe', waarin hij de door hem bedachte term uitlegt. Volgens Bullough is het diepste verlangen van de toeschouwer, zowel bij het maken van een kunstwerk als bij het aanschouwen ervan: 'Het zoveel mogelijk wegvalen van afstand zonder dat deze helemaal verdwijnt.' Met andere woorden, we willen dat iets verdwijnt, maar niet dat het helemaal weg is. Zoals bij het idee van het gelijktijdig verdwijnen en verschijnen, laat 'psychische afstand' twee tegengestelde verlangens samensmelten tot één. Dat komt misschien in de buurt van Maters manier van werken waarbij ze strenge en goed doordachte regels stelt die uiteindelijk toch door overwegingen van vorm oversteegen kunnen worden. Haar beelden tonen wat er was en wat er niet was, tegelijkertijd.

Maxine Kopsa is redacteur
van *Metropolis M*

Vertaald uit het Engels door Leo Reijnen

how we deal with gruesome reality, amongst other things because that gruesomeness is at the same time the reason for putting the aesthetic skills of the photographer on display. What is the morality of a photographer who calls himself an artist when he does it at the expense of suffering in the world?

Here lies a crucial difference from the historic realism of Courbet, for example, because the suffering figures in Courbet's paintings are a *representation* of a painful reality. In order to do its work, Luc Delahaye's photography requires real suffering, directly in front of the camera lens. The fact that Delahaye's work has made the step into the art gallery, that its morally problematic character is itself allowed to determine its artistic weight (it is art because it evokes moral questions, but it evokes those questions because it essentially does something immoral), primarily reveals how, in its postmodernist relativism, the contemporary art world is no longer capable of keeping its own categories clear. Legitimizing Delahaye's work by moralizing its aesthetics takes the edge out of the moral and leaves a rather bad taste behind, because both Delahaye and the art gallery must first commit the transgression (by taking and exhibiting the photographs) before thematizing it. This is a decidedly controversial circularity, one that no doubt sells photographs, but that must itself be thoroughly and fundamentally brought into discussion.

Christophe Van Eecke is a critic and philosopher based in Maastricht

*La Triennale: Intense Proximity
(group exhibition)*
Palais de Tokyo, Paris
through 26 August

Translated from Dutch
by Mari Shields

WHAT I COULD HAVE SEEN

KATJA MATER

This is the art of absorbed time. By registering the stages of a drawing with a camera, Katja Mater presents us with more what photography and drawing normally reveal of themselves.

by Maxine Kopsa

'Does it ever not work?' I was wondering while Katja Mater (b. 1979) told me about the instructions she had given herself for the parameters of one of her recent pieces. She makes a drawing on a wall in an exhibition space and at different moments during that process takes Polaroid photographs with a technical camera. Six to be exact. There's one shot that marks the moment halfway through, when everything is saturated with black, before flipping and going back the other way to white. When the Polaroids (as unique as the drawing is – was) are shown in the same space, they're hung on top of the vanished drawing and then there are five; if they're shown separately, on a different occasion, in a different space, then there are six: this series includes the shot of the end result, the white wall.

'That can happen, yes. Definitely ... things can not work out. And so what I often do is re-make works. Again and again.'

Why?

'Well, because something indeed did not work out. But regardless, it's always a play between, on the one hand, a controlled process and, on the other, a chemical reaction. I can't predict exact results. Changing light, reflection, a type of paper reacting to moisture, how it combines with paint ... these unpredictable ingredients are ones I like because they're the ones that refer to the moment itself, when I was there, when it was 3-D

instead of only 2-D; they refer to the material itself.'

The ongoing series of numbered works called *Density Drawings* (started in 2010) are related to the *Site Specific Density Drawings* described above, but are created by a slightly different procedure: during the making of a drawing (or painting) multiple exposures are taken onto the same negative in such a way as to 'document' the process of the 'making-of'. This time though, the final drawing is completely saturated (a monochrome) and the resulting c-print has captured a work that points to what was, but ultimately never really existed. It's as though the photograph learned the art of *implying*. 'The camera,' Mater explains, 'can let us see what is truly there, but what we cannot perceive with our eyes only.'

Those of us who studied art history in Holland in the 1990s most likely read Frank Reijnders' *Appearance and Disappearance* (1984). I distinctly remember a door opening, a slit not far off here: the idea that something could be and not be at the same time was an encouraging (exciting?) new perspective on the instability of the world and the things in it. Of course their disappearance and reappearance – you would think – depended on the viewer's perspective. But it was much more challenging to think about the things themselves willing their own disappearance. Like the parts of an acrylic drawing ceasing to exist in real time, only to continue their formal passage via the lens of a camera onto a different medium, namely photographic paper.

Parallel Planes (2011), like other works, plays with the recording or the witnessing of genuine 'events', in that the actual steps in a process are recorded onto film. However, due to multiple exposures and altering perspective, these so-called concrete elements are subsequently thrown into the realm of the intangible, and the result – a series of two, sometimes three c-prints and a saturated acrylic drawing – manages to straddle the realms of information and interpretation.

Mater explains her fascination for the technical aspects of photography as

part and parcel of the work itself, as on the one hand necessary data to the narrative (hence the explanatory titles), though on the other, a narrative that should be sufficiently explicit visually – the relationship between the various parts of a work is clear without prior knowledge of the exact 'making-of'. For her, it's 'a balance between how much you give (as maker) and how much you keep for yourself', that creates the tension between what you see (as viewer) and what you don't or can't anymore.

In *Time Passing Objects* (2011), we're left with the ghost of objects past – sort of. Photographs of geometrical painted shapes (all appearances in Mater's works until now are geometric) that hang or possibly sit in abstract space while the actual three-dimensional remnants (folded paper objects) of what they were when captured on film are shown in real space/time close by. The eye travels from image to thing to thing to image trying to find the similarities, trying to find the one that matches. But can't, quite. Again, the suggestion of empirical proof (here, the real objects; in *Density Drawings* and *Parallel Planes*, the c-prints) is given to the viewer, though their testimony remains one you might term as having a double status.

The English aesthetician Edward Bullough wrote an article in 1912 called '*Psychical Distance*' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle explaining this term he coined. Bullough claims that what the viewer most desires in both the production and his perception of an artwork is 'the utmost decrease in distance without total disappearance'. In other words, we long for a thing's vanishing but not for its absolute loss. Like the concept of disappearance and appearance being simultaneous, '*psychical distance*' allows for two opposing desires to exist as one. Perhaps not dissimilar to Mater's approach in her own production, whereby strict and rational rules are set up yet formal interests are ultimately given leave to veto them. Mater's images show us what was there and not there at the same time.

Maxine Kopsa is associate editor of *Metropolis M*

THIS IS NOT AFRICA – THIS IS US

KUDZANAI CHIURAI

Shortly after his debut ad the renowned Goodman Gallery in Johannesburg, Kudzanai Chiurai is already participating in this summer's *documenta*. His work looks tribal and extremely African, but is also close to Western viewers.

by Jelle Bouwhuis

While writing this essay, the South-African art world and indeed, society as a whole, have been stirred up by a painting by Brett Murray, exhibited in the Cape Town branch of the Goodman Gallery. Not only because of the painting itself, a portrait of the president and ANC leader Jacob Zuma in a pose famous from Leninist propaganda posters, showing a dick between his legs, hinting at his notorious polygamy, promiscuity and paternalism. More discomforting was the threat of state censorship, which required the gallery to remove the painting from Murray's exhibition *Hail the Thief II*. After the painting was defaced twice by visitors and their filmed actions were posted on YouTube, it was removed indeed.

Naturally, the issue also raised the usual black-and-white controversy, unavoidable in a country that faced blunt racism and Apartheid politics for so long. But this is 2012. The work is not so much directed against state politics but rather against the current state of the nation's leadership, as the ANC faces internal struggles which are redirected into repressive national politics. The presidency thus brings old-style African dictators such as Mobutu and Mugabe to mind rather than the representative of the most prosperous country of the whole continent.

Like Murray, Kudzanai Chiurai (b. 1981) is affiliated with the Goodman Gallery,

but he represents another generation in South Africa: the post-Apartheid generation that has seen an enormous, and formerly impossible, influx of Africans into the country – a situation that marks Johannesburg today as a multicultural, cosmopolitan metropolis. Originally from Zimbabwe, Chiurai became an exemplary protagonist of this new Johannesburg. But rather than addressing the politics of the day in his own country, Chiurai got more interested in the governmental pitfalls that seem part and parcel of what signifies, and stigmatizes, Africa as an idea. With South Africa taking the economic lead of the sub-Saharan region, welcomed or not, Chiurai is the artist to indulge in this relatively new hangout of the formerly internationally boycotted republic.

His breakthrough exhibition, last winter at the Goodman Gallery's Johannesburg branch, was suggestively entitled *The State of the Nation*. The African leadership is an important motive in his work, but unlike Murray, Chiurai does not address one particular leader (although the negative stereotype boasted by the notorious Mugabe is always latent). Chiurai's address counts for any nation, without being explicitly critical. Instead, he explores the qualities of a multi-disciplinary practice, which lends the work its ambiguity. In an extensive series of portrait photographs, Chiurai and others pose as the president or a minister of an imaginary nation – yet sooner referencing someone between, say, Mobutu and Snoop Dog than the expected three-pieced civil servant. In its over-exaggeration, the series plays with stereotypes indeed, but these stereotypes stem from globalized fashion photography and (black) sub-cultural identity, not related to Africa specifically, even though the work inevitably also brings the luminous dressing-up and role-playing of Samuel Fosso to mind.

In a more recent series of ten photographic works (*Untitled*, 2011), this bashing of identification and stereotyping follows another itinerary. The series suggests a history of perpetual violence, freedom fighting, revolutions, etcetera. But in a completely overdone mode, we are confronted with tableaus inspired by documentary footage, Mao propaganda banners, the Last Supper, Goya's *El tres*