

Michal Macku

The 3D Photography

5 Ottobre - 10 Dicembre 2013

PACI
CONTEMPORARY

Via Trieste, 48
25121 Brescia (IT)
Tel/Fax +39 030 2906352
info@pacicontemporary.com
www.pacicontemporary.com

Member of:

apad
The Association of International
Photography Art Dealers

IDEAZIONE / CONCEPT

Giampaolo Paci - Paci contemporary

TESTO A CURA DI / TEXT BY

Walter Guadagnini

TRADUZIONI

Bennett Bazalgette-Staples, Alessandra Tempini

COORDINAMENTO E COMUNICAZIONE COORDINATION AND COMMUNICATION

Francesca Nava, Monica Banfi

COPYRIGHT

© per le opere: Michal Macku

© per i testi: i rispettivi autori

ISBN 978-88-6414-003-2

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta
senza espressa autorizzazione dei titolari dei diritti.



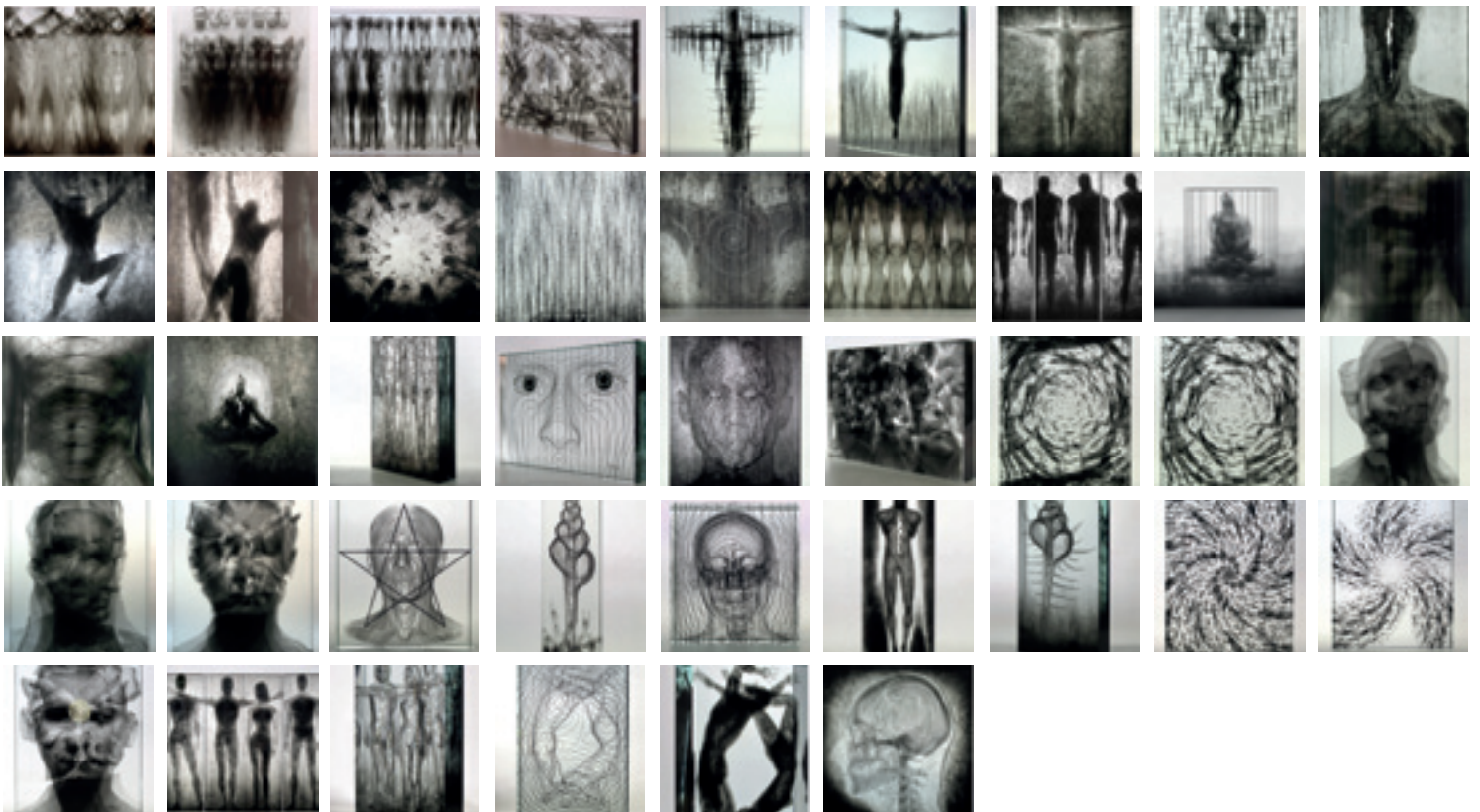
CARBON PRINTS



GELLAGES



GLASS GELLAGES



CARBON PRINTS:

Carbon Print No. 4, cm 30 x 35, 2004, ed. 24.
Carbon Print No. 5, cm 30 x 35, 2004, ed. 24.
Carbon Print No. 9, cm 30 x 35, 2004, ed. 24.
Carbon Print No. 12, cm 30 x 35, 2004, ed. 24.
Carbon Print No. 22, cm 30 x 35, 2004, ed. 24.
Carbon Print No. 27, cm 30 x 35, 2005, ed. 24.
Carbon Print No. 35, cm 30 x 35, 2005, ed. 24.
Carbon Print No. 51, cm 30 x 35, 2006, ed. 24.

GLASS GELLAGES:

Glass gellage I, cm 39x27x4, 2006, ed. 12.
Glass gellage II, cm 38x31x4, 2006, ed. 12.
Glass gellage III, cm 50x60x4,5, 2006, ed. 12.
Glass gellage IV, cm 50x60x4,5, 2006, ed. 12.
Glass gellage V, cm 30x38x4, 2006, ed. 12.
Glass gellage VI, cm 30x36x4, 2006, ed. 12.
Glass gellage VII, cm 29x37x4, 2006, ed. 12.
Glass gellage VIII, cm 31x39x4, 2006, ed. 12.
Glass gellage IX, cm 30x39x4, 2006, ed. 12.
Glass gellage X, cm 40x30x4,5, 2007, Ed. 12.
Glass gellage XI, cm 49x24x10, 2007, ed. 12.
Glass gellage XII, cm 29x29x4, 2007, ed. 12.
Glass gellage XIII, cm 40x30x4, 2007, ed. 12.
Glass gellage XIV, cm 30x37x4, 2008, ed. 12.
Glass gellage XV, cm 27x38x4, 2008, ed. 12.
Glass gellage XVI, cm 50x60x4, 2008, ed. 12.
Glass gellage XVII, cm 29x39x4, 2008, ed. 12.
Glass gellage XVIII, cm 32x30x4, 2008, ed. 12.
Glass gellage XIX, cm 32x30x4, 2008, ed. 12.
Glass gellage XX, cm 37x30x4, 2008, ed. 12.
Glass gellage XXI, cm 50x30x7, 2009, ed. 12.
Glass gellage XXII, cm 45x32x4, 2009, ed. 12.
Glass gellage XXIII, cm 41x29x5, 2009, ed. 12.

GELLAGES:

Gellage No. 5, cm 66 x 79, 1989, ed. 12.
Gellage No. 20, cm 66 x 79, 1991, ed. 12.
Gellage No. 50, cm 66 x 79, 1992, ed. 12.
Gellage No. 53, cm 66 x 79, 1992, ed. 12.
Gellage No. 54, cm 66 x 79, 1992, ed. 12.
Gellage No. 55, cm 66 x 79, 1993, ed. 12.
Gellage No. 58, cm 66 x 79, 1993, ed. 12.
Gellage No. 82, cm 79 x 79, 1996, ed. 12.
Gellage No. 90, cm 79 x 66, 1995, ed. 12.
Gellage No. 99, cm 66 x 79, 1999, ed. 12.
Gellage No. 108, cm 79 x 66, 2000, ed. 12.
Gellage No. 115, cm 66 x 79, 2000, ed. 12.
Gellage No. 120, cm 79 x 66, 2001, ed. 12.
Gellage No. 125, cm 66 x 79, 2001, ed. 12.

Glass gellage XXIV, cm 42x30x4, 2009, ed. 12.
Glass gellage XXV, cm 40x30x4, 2009, ed. 12.
Glass gellage XXVI, cm 39x30x4, 2009, ed. 12.
Glass gellage XXVII, cm 40x30x4, 2009, ed. 12.
Glass gellage XXVIII, cm 40x30x4, 2009, ed. 12.
Glass gellage XXIX, cm 40x30x4, 2009, ed. 12.
Glass gellage XXX, cm 38x43x10, 2009, ed. 12 (Back cover).
Glass gellage XXXI, cm 17x59x10, 2010, ed. 12.
Glass gellage XXXII, cm 29x32x15, 2010, ed. 12.
Glass gellage XXXIII, cm 19x49x12, 2010, ed. 12 (Cover).
Glass gellage XXXIV, cm 29x55x10, 2011, ed. 12.
Glass gellage XXXVI, cm 30x39x4, 2011, ed. 12.
Glass gellage XXXVII, cm 31x39x4, 2011, ed. 12.
Glass gellage XXXVIII, cm 29x40x4, 2011, ed. 12.
Glass gellage XXXIX, cm 58x48x5, 2012, ed. 9.
Glass gellage XL, cm 33x49x10, 2012, ed. 9.
Glass gellage XLI, cm 31x50x10, 2012, ed. 9.
Glass gellage XLII, cm 49x28x10, 2013, ed. 9.
Glass gellage XLIII A+B, 2 pieces - each cm 30x30x9, 2013, ed. 9.
Big Glass gellage, cm 178x43x20, 2012.

Glass gellage XLIV, triptich, cm 60x60x6,5, 2013 (work in progress...).



THE 3D PHOTOGRAPHY

La tecnica di mia invenzione chiamata “Gellage” consiste nel trasferimento dell’emulsione fotografica dalla sua base originale su carta. Non è una tecnica fotografica tradizionale; il suo nome nasce dall’unione delle parole “collage” e “gelatina”. Questa sostanza gelatinosa, trasparente e plastica, permette di rimodellare e riplasmare le immagini originali, cambiando le loro relazioni e dotandole di nuovi significati durante il trasferimento. Il lavoro finito restituisce un’immagine compatta, con una struttura di superficie fine e perfettamente delineata. Questa laboriosa tecnica, che spesso include l’uso di più di un negativo per ciascuna immagine, rende impossibile produrre stampe assolutamente identiche: ogni Gellage è un’opera d’arte unica. La tecnica del Gellage mi offre possibilità quasi illimitate per modificare un’immagine fotografica, combinando più negativi in un’unica composizione finale. E senza nessun tipo di manipolazione digitale. Se ci sono persone che vogliono condividere la loro energia con la mia - pagando per il mio lavoro, perché lo vogliono - lo sento come un dono, come una benedizione. Le persone mi danno la loro energia per continuare il mio lavoro. È solo mia,

poi, la responsabilità di rimanere fedele alla mia visione e non prostituire la mia anima per il denaro. Il denaro non è né buono né cattivo: è solo un simbolo, il simbolo della condivisione di energia tra le persone.

Le mie opere si possono distinguere in tre categorie, se vogliamo fare una classificazione: Carbon print, Gellage e Glass gellage. Si tratta in tutti i casi di lavori in bianco e nero. Mi piace la stilizzazione del bianco e nero, i giochi di luce e buio. Mi piace l’interfaccia grafica che dà alla nostra mente ampio spazio per la sua creatività. Non percepisco il bianco e nero come assenza di colore, ma piuttosto come un mezzo espressivo molto particolare con una profonda tradizione. Per esempio, mi piacciono molto anche i film in bianco e nero. Nella maggior parte dei casi, il soggetto delle mie fotografie è il mio corpo stesso, o parti di esso. Il mio corpo è il mio unico possesso fisico. Affascinante nei suoi contrasti di perfezione e complicità, nella sua fragilità e nella sua natura transitoria. Il mio corpo è il veicolo per tutte le mie percezioni. Il mio corpo rappresenta sia un tempio che una prigione per la mia anima, il soggetto più complicato e più intimo che io possa esplorare e scoprire. È allo stesso tempo oggetto e soggetto del mio lavoro. Eppure, io non cerco di creare una mia visione autobiografica, anche se molte delle mie opere rappresentano una storia concreta per me, un’esperienza, un ricordo, un incontro.

La relazione con gli altri è importante: riesco a comunicare con gli altri completamente e senza problemi. Ma quando lavoro devo essere da solo. L’ispirazione viene da me quando sono solo, concentrato sul mio lavoro o in meditazione. Utilizzando la tecnica del Gellage, ho realizzato anche un film d’animazione, in collaborazione con la Televisione Ceca di Brno: è stata una mia idea quella di utilizzare la tecnica del Gellage per animare l’immagine fotografica. Ho ideato io anche la sceneggiatura. Ma ultimamente c’è troppa animazione intorno a me e temo di non avere abbastanza energie per provare, per ora. Non so cosa sarà nel futuro. Vedremo. Dal 1990, prendo parte attivamente a mostre personali e collettive, in Europa e negli Stati Uniti: è bello poter incontrare persone che si interessano al mio lavoro. Sono felice quando le persone reagiscono davanti alle mie opere, sia positivamente che negativamente. È sempre meglio dell’indifferenza.

Michal Macku

THE 3D PHOTOGRAPHY

The technique of my own invention called 'Gellage' consists of transfer the exposed and fixed photographic emulsion from its original base on paper. This is not a traditional photographic technique, but it is simple for example to the Polaroid transfer. I thought up also the name Gellage as a ligature of words 'collage' and 'gelatin'. This transparent and plastic gelatin substance makes it possible to reshape and reform the original images, changing their relationships and endowing them with new meanings during the transfer. The finished work gives a compact image with a fine surface structure. The laborious technology, which often includes the use of more than one negative per image, makes it impossible to produce absolutely identical prints: each Gellage is an original work of art. The technique gives me almost unlimited possibility how to modify photographic image, how to combine more negatives into one final composition. And more – its only classical chemical photography – no digital work.

If there are people which want to share their energy with my – pay for my work because they want it - I feel it just like a gift, like a blessing. The people give me their energy to continue my work. It is only my responsibility to stay faithful on my outlook and not to prostitute my soul for money. Money is nor bad nor good: it is only a symbol, a symbol of energy sharing among people.

My works can be categorized into three things: Gellages, Carbon prints and Glass objects. I like the stylization of black and white, the play of light and dark. I like the graphic outlook which gives to our minds wide space for its own creativity. I don't feel black and white just like an absence of color but like a very specific way of expression with deep tradition. I like for example black and white movies too.

In most cases, the subject of my photographs is my body itself, or parts of it. My body is my unique physical possession. Fascinating in its contrasts of perfection, complicatedness and its fragility and transitory nature. My body is the vehicle for all of my perceptions. My body as a temple for my soul and a prison for my soul. The most complicated and most intimate object I can explore and discover. Object and subject of my work, both at the same time. I am

not trying to create my version of autobiography. But yes, many of the works mean some concrete story for me, experience, meeting, relationship.

The relationship with others is important: I can communicate with others fully and with no problems. But when I work I must be alone. The inspiration is coming to me when I am alone, concentrated at my work or meditating.

With the technique of Gellage, I also made an animated film, in collaboration with the Czech Television Brno: it was my idea to use the Gellage technique for animating the photographic image. I had also an idea for screenplay. So I tried. But there is too much animation everywhere around me last years. I am afraid I don't have enough energy to try for it now. I don't know, what will come in future. Let's see. I have actively been taking part in solo and group exhibitions every year since 1990, and to many places, in Europe and the United States. It is great to meet people, which like my work. I am happy, when people react to my work or positively, or negatively. It's always better then indolence.

Michal Macku

LE METAMORFOSI DI MACKU

“La salma che qui vedete è quella di M. Bayard, inventore del procedimento che vi è stato appena illustrato, e di cui vedrete presto i meravigliosi risultati. Per quanto ne so, questo ingegnoso e instancabile sperimentatore ha dedicato circa tre anni al perfezionamento della sua scoperta. L'accademia, il re e tutti coloro che hanno visto le sue immagini le hanno ammirate come le ammirate voi in questo momento, benché egli le consideri ancora imperfette”. E' l'incipit, celeberrimo, della lettera che accompagnava l'"Autoritratto in figura di anegato" di Hyppolite Bayard, redatto il 18 ottobre del 1840 : in pratica al momento della sua nascita, la fotografia dichiarava già la sua appartenenza al mondo dell'artificio, della costruzione più che della riproduzione della realtà. Ambiguità nei rapporti tra testo e immagine, trucchi in fase di ripresa e in fase di stampa, cancellazioni e addizioni, errori tecnici, incroci tra tecniche e discipline, nel corso di oltre un secolo e mezzo la storia della fotografia è stata anche storia di inganni, di menzogne più o meno consapevoli, di invenzioni e reinvenzioni del reale. Una storia di corpi replicati all'infinito, acefali o con mille teste, di apparizioni fantasmatiche, di equilibri impossibili, di ruote ovali, di minotauri, di distorsioni e di lacrime di vetro, per non dire che di alcune delle icone della fotografia di invenzione. Le ragioni di questi tradimenti sono state differenti, e vanno dalla rivendicazione dell'artisticità della fotografia



Gellage No. XXVIII

a partire dalla metà inoltrata del XIX secolo, al puro *divertissement* dei dilettanti di ogni stagione, dalla volontà rivoluzionaria delle avanguardie storiche nei primi decenni del novecento alle più prosaiche necessità della politica e della propaganda ad essa legata : in ogni caso, l'interno della macchina fotografica e lo spazio della camera oscura sono stati, per decenni, luoghi di meravigliose alchimie o, per dirla con Salvador Dalí, artista che di inganni e di messe in scena era assai esperto, “la lente Zeiss possiede insospettate facoltà di sorpresa”.

Ora, è evidente che Michal Macku si inserisce in questa tradizione, e ne è attualmente uno dei più significativi rappresentanti. Ma proprio perché questa tradizione è stata portatrice di posizioni profondamente diverse tra loro, è opportuno capire all'interno di quale tra i numerosi modelli possibili possa inserirsi questa ricerca, dove trovi le sue origini e dove manifesti le sue peculiarità . E' chiaro, ad esempio, che l'elaborazione di una tecnica inedita come il gellage e l'adozione di una desueta e raffinatissima come la stampa al carbone possano rappresentare il punto di partenza per la lettura di queste opere. Macku opera sul confine della fotografia come pratica di riproduzione meccanica dei dati del mondo esterno; la macchina fotografica è per lui lo strumento che innesca il processo creativo, ma che

non lo esaurisce affatto. E' il mezzo che gli permette di oggettivare una visione, di rendere percepibile l'"essere stato" di quel corpo, in quella situazione, di congelare fuori dal tempo un'azione, un gesto, un'espressione avvenuti nel tempo reale; in questo senso, la fotografia risponde alla sua caratteristica di traccia del reale, che serve all'artista per ancorare la propria narrazione alla fisicità primaria del corpo. L'intervento successivo, quello che provoca i tagli, le ferite, le sparizioni e le multiple apparizioni, tutto ciò insomma che appartiene al processo del gellage e della stampa in senso lato, porta Macku nel territorio della pura invenzione dell'immagine, senza che questo lo costringa ad abbandonare il fantasma originario rivelatosi sulla superficie fotografica. E' come se l'artista si trovasse di fronte a un'immagine formata a metà, che per compiersi deve essere però affrontata con uno strumento diverso : non a caso, il termine che l'artista usa nasce dalla fusione di gelatina e collage, perché è proprio in questa terra liminare che si trova il punto di innesco del senso dell'opera.

Non è certo casuale, a questo proposito, che Macku lavori pressoché esclusivamente con il corpo, che esso sia il suo unico soggetto. Se si osservano in rapida sequenza le sue immagini, è evidente il costante rimando a posture, modalità di costruzione e apparizione della figura che appartengono sin dalle origini alla storia e alla prassi della scultura. Al di là dell'evidente riferimento al *kouros* della tradizione greca dell'antichità – e con esso alle tematiche della verticalità totemica del corpo e dell'idolo -, sono ravvisabili espliciti riferimenti alla statuaria classica tanto nelle pose (dal “Discobolo” ai “Prigioni” al “Pensatore”), quanto in alcune iconografie che ad essa rimandano per via di consuetudine visiva, laddove l'assenza di una parte del corpo induce immediatamente l'inconscio dello spettatore a riandare a quel particolare bagaglio di forme classiche.

Queste scelte spiegano anche l'adozione della tecnica del gellage, in quanto tecnica che lavora sul levare, che trova la forma all'interno della materia o la plasma, a seconda dei casi; e allo stesso tempo rende naturale il passaggio di Macku alla tridimensionalità degli oggetti in vetro, che materialmente si avvicinano ancora di più alla scultura. Fotografia che si situa dunque alla confluenza delle tecniche, fotografia che rivendica però una sua specificità anche nel momento in cui maggiore si fa la tangenza con altre discipline, poiché è comunque attraverso di essa che Macku può manifestare il suo particolare atteggiamento nei confronti di quel corpo che è non solo il centro della sua ispirazione, ma anche il tramite primario della sua narrazione del mondo. Il corpo è, in queste opere, declinato di volta in volta in chiave singolare o plurale, ma è comunque il protagonista assoluto della scena. Torna a questo proposito, e ancora, il tema della scultura, poiché i corpi di Macku agiscono quasi sempre in uno spazio astratto, privo di specifiche connotazioni. In alcuni casi, è in effetti possibile vedere le figure muoversi, fluttuare, esistere all'interno di uno spazio riconducibile a quello di una stanza, uno spazio comunque prospettico che suggerisce un rimando ad una realtà, per quanto evidentemente slegata da ogni accidente relativo, priva di qualsiasi riferimento alla nostra esperienza quotidiana degli spazi mondani. Uno spazio assoluto, all'interno del quale si compiono gesti assoluti, sia da parte dei soggetti – che talvolta possono anche entrare in rapporto tra di loro - che da parte del creatore.

Più di frequente, però, lo spazio non è nemmeno accennato, i corpi si stagliano su superfici la cui caratteristica primaria è quella di fungere da fondo all'apparizione della figura, fulcro totale della composizione. Un atteggiamento vicino a quello pittorico, anche in ragione della raffinatezza tonale di questi fondi, che non devono apparire come neutri, ma come privi di elementi spaziali che mimino la realtà esterna. Su questa superficie, il corpo o i corpi compiono la loro trasfigurazione, è qui che la metamorfosi – principio fondamentale della ricerca di Macku – avviene nella purezza della sua essenzialità.

Viene naturale, a questo punto, rifarsi all'esperienza surrealista, con la quale l'artista ceco sembra avere più di un punto di contatto (e d'altra parte, la storia della fotografia ceca è segnata indelebilmente dalla presenza surrealista tanto a livello creativo che a livello teorico; e a fianco dei personaggi più noti come Funke e Štyrský, vengono da citare alcuni curiosi ritratti di Kašpařík o persino alcune vedute cittadine di Berka, dove lo spazio è reso instabile dalla tecnica adottata). Scriveva infatti Rosalind Krauss a proposito di Raoul Uzac – la cui serie delle *Pentesilee* è certo il più diretto riferimento possibile all'immaginario di Macku - : “Si può sicuramente generalizzare e dire che si è ricorsi a diversi procedimenti fotografici per produrre un'immagine dell'invasione dello spazio : corpi che si abbandonano alla vertigine della pesantezza, corpi nella ... di una prospettiva deformante, decapitati dalla proiezione delle ombre, ... dal calore o dalla luce. L'utilizzo delle formule abituali di spiegazione dell'immagine surrealista, potrebbe farci dire che questa consunzione della materia per effetto di un etere spaziale è una rappresentazione del rovesciamento della realtà, che si raggiunge in quegli stati metapsichici così ricercati dai poeti e dai pittori del movimento : la *rêverie*, l'estasi, il sogno”. Nella ovvia differenza dei tempi e delle modalità espressive, queste righe portano al cuore della poetica di Macku, ne evidenziano il carattere visionario, che si

esprime anche attraverso scelte specifiche nella presentazione dei corpi, nella costruzione del loro spazio interno, uno spazio che per l'appunto si può definire più metapsichico che metafisico.

Una delle strategie compositive più ricorrenti in queste serie è ad esempio quella di presentare questi corpi come acefali, o comunque con gli occhi chiusi, o ancora con le mani poste davanti al volto, non tanto per nascondere, ma per evidenziare il carattere onirico dell'immagine, memore della cecità del poeta della tradizione romantica e simbolista, che trova nel *voyant* di Rimbaud la sua ultima e definitiva incarnazione, e insieme il suo scacco. Non a caso, nonostante l'utilizzo del proprio corpo come soggetto privilegiato, la ricerca di Macku si distanzia da quella di autori che pure potrebbero, talvolta anche in taluni particolari formali, apparire a lui vicini, da Arnulf Rainer ad Arno Minnkinen. Si distanzia perché in questi autori il corpo è tramite per la ricerca di una identità strettamente legata all'individuo, all'artista stesso, mentre l'artista ceko concepisce il proprio corpo come tramite di una visione dal carattere simbolico e dal valore universale. Quelli di Macku, al contrario di ciò che può apparire, non sono mai autoritratti, attraverso la rappresentazione del proprio corpo non passa il riconoscimento della propria identità: se anche in talune composizioni si manifesta uno stato d'animo definito, esso finisce sempre per assumere il valore di un'esperienza umana condivisa, non esclusivamente individuale.

A questo proposito, altrettanto significativa è la scelta di comporre l'immagine ponendo i soggetti – siano essi corpi



Gellage No. 108

interi o frammenti – strettamente collegati gli uni agli altri, a creare spazi che possono essere escludenti (le gabbie che sembrano costruire le braccia, ad esempio) o attrattivi, come i cerchi creati dai corpi e dalla teste visti dal basso in alto a creare un duplice effetto, che determina una delle principali caratteristiche della poetica di Macku. In primo luogo, questa strategia di ripresa e composizione rende difficilmente riconoscibile il singolo soggetto la cui ripetizione costituisce l'immagine complessiva, costringendo lo spettatore ad arrestarsi e a riposizionare occhi e mente su una visione anomala; in secondo luogo, crea un vortice all'interno del quale lo sguardo viene risucchiato, creando una situazione di disagio, destabilizzante.

Da queste visioni, in cui sono i corpi a creare lo spazio, ci si sposta quasi naturalmente alle fotografie dove tutto viene risolto sulla superficie, dove il concatenarsi, sovrapporsi, affiancarsi delle figure dà vita a una sorta di grande composizione grafica, che può giungere sino alle soglie dell'astrazione (come si vede con maggiore chiarezza in alcune delle immagini su vetro, nelle quali peraltro l'andamento a fil di ferro della linea permette di istituire il parallelo con un'altra disciplina ancora, quella del disegno, a completare la straordinaria ricchezza di suggestioni anche tecniche di queste opere).

In queste immagini, dove l'individualità si trasforma in pluralità, dove la ricerca dell'identità individuale è posta tra parentesi, e viene invece esaltato lo sciogliersi dell'individuo in un cosmo infinito, si manifesta infine il senso più profondo e più vero di questa ricerca, quello di dare vita a un mondo parallelo, tanto irreal quanto ricco di legami con la nostra esperienza concreta. Un mondo, congelato, in divenire.

THE METAMORPHOSES OF MACKU

“The corpse which you see here is that of M. Bayard, inventor of the process that has just been shown to you and of which you will soon see the wonderful results. As far as I know this indefatigable experimenter has been occupied for about three years with his discovery. The academy, the king and all those who have seen his images have admired them just as you are admiring them in this moment, however much he may still deem them imperfect.” This is the renowned opening to the letter which accompanied the ‘Self-Portrait as a Drowned Man’ by Hyppolite Bayard, produced on 18th October 1840: the creation of this photograph was to mark photography’s début in the world of artifice, in the construction rather than the reproduction of reality. Ambiguity in the relationships between text and image, tricks in both the shooting and the printing phase, additions and subtractions, technical errors, the overlapping of the medium with other disciplines: over the course of more than one and a half centuries, the history of photography has also been one of cheats, more or less conscientious lies, of inventions and re-inventions of reality. A history of bodies replicated *ad infinitum*, be they acephalous or with a thousand heads, of phantomatic appearances, impossible equilibria, of oval wheels, of minotaurs, of distortions and glass tears, to name but a few of the photographic icons invented. The reasons behind this betrayal are many and varied, ranging from the claims to artistic value of photography, which date back to soon after the middle of the 19th century, to the pure *divertissement* of photo amateurs from every walk of life; from the revolutionary desire of the historical avant-garde in the early 20th century to the more verbose needs of politics and propaganda bound up in it. Be as it may, the inside of the camera and the darkroom were for many decades the stage of exceptional alchemy, or in the words of Salvador Dalí, an artist considered something of an expert in the field of cheats and *mis-en-scène*, “the Zeiss lens possesses an unexpected potential to surprise.”

Now, it’s clear that Michal Macku is part of this tradition and that, indeed, he is currently one of its main exponents. But it’s because this tradition has been the source of so many profoundly diverse positions that it’s important to understand under which of the numerous headings his research may be included, where its roots lie and where its peculiarities come to the fore. For example, it’s clear that the elaboration of an unprecedented technique such as *gellage* and the use of an obsolete yet highly refined technique such as the carbon print may constitute the starting point for a reading of these works. Macku operates on the edge of photography in terms of a means of mechanical production of data from the outside world; for him, the camera is the tools that triggers the creative process, but it by no means completes it. It is the medium which allows him to objectivise a vision, to make perceptible the ‘having been’ of that body, in that situation. It also makes it possible to capture an action, a gesture or an expression outside of time, yet one which took place in real time; in this sense, his photography responds to that original characteristic of offering traces of the real, which the artist exploits to bind his own narrative to the physical nature of the body. The following intervention, the one that provokes cuts, wounds, disappearances and multiple appearances – in other words, all that which belongs to *gellage* and the printing process in a figurative sense – leads Macku into the field of the pure invention of imagery, giving up the ghost that originally appeared on the photographic surface. It is as if the artist found himself before a semi-forged image, and which to be made complete must be approached with a different medium: it is no coincidence if the term that the artist uses comes from the fusion of ‘gelatin’ and ‘collage’, for the very sense of his work is indeed set off in this grey area between the two.

In this regard, it is clearly not by chance that Macku works almost exclusively with the human body, that this is his only subject. If his images are examined in rapid succession, the constant reference to the forms of posture, construction and appearance of the figure come to light, dating right back to the origins of sculptural practices. Apart from the evident reference to the *kouros* of the ancient Greek tradition – together with the notion of totemic verticality of the body and of the idol – explicit references may also be noted to classic statuary elements, be it in the poses (from his ‘*Discobolo*’ to the ‘*Prigioni*’ to the ‘*Pensatore*’), or in some of his iconography which draws on this tradition in terms of visual tradition, in which the absence of a part of the body immediately leads the

onlooker's subconscious back to that specific sphere of classical forms.

These choices also explain the use of the technique of *gellage* as a medium that works by subtraction, which picks out the form from within matter or, on other occasions, shapes it. At the same time this makes Macku's passage towards his three-dimensional glass objects all the more natural, for they come even closer to sculpture in material terms.

Hence, this is photography which lies at a crossroads between different media, yet photography which also lays claim to its own specificity just when it borders on other disciplines, for it is through this medium that Macku may display his own particular attitude towards that body which is not only his primary source of inspiration, but also the main channel by which he narrates the world. In these works, the body may be featured either in singular or plural terms, but it is in any case the absolute protagonist of the scene. The sculpture theme comes to the fore once more here, for Macku's bodies exist almost always within an abstract space, bereft of specific connotations. In some cases, it is almost possible to see the figures move, float, existing within a space attributable to that of a room, or at any rate a prospective space suggesting some form of reality, however much it may clearly be far from any reference to our everyday experience of familiar spaces. This is an absolute space, within which absolute gestures are carried out, both on behalf of the subjects – which may sometimes even relate to one another – and that of the creator.

More frequently, however, the surrounding space is not even hinted at; the bodies stand out against surfaces, the main purpose of which is to serve as a backdrop to the figure, the outright fulcrum of the composition. This attitude shares something with the pictorial, also by virtue of the tonal refinement of these backdrops, which must not come across as neutral, but rather as exempt of spatial elements that might be reminiscent of an external reality. On these surfaces, the body or bodies complete their transfiguration: it is here that the metamorphosis – the



Gellage No. 115

bodies decapitated by the projection of shadow; of bodies eaten away by either heat or light. The use of the usual formulas for explaining surrealist images might lead us to say that this consumption of matter by the spatial ether is a representation of the upturning of reality, achieved in those metapsychic states so much sought after by the poets and painters of the movement: be it called *rêverie*, ecstasy or dreaming." Despite the obvious differences in the times and the means of expression, these lines go straight to the heart of Macku's poetics, highlighting its visionary nature, which is also expressed through specific choices in the presentation of bodies, in the construction of their inner space: one which may indeed be better defined metapsychic than metaphysical.

For example, one of the most frequently recurrent compositional strategies in this series is that of presenting the bodies as acephalous, or at any rate with eyes closed, or even with hands placed in front of the face, not so much

fundamental principle underlying Macku's research – takes place in the pureness of its essentiality.

At this point, it seems only natural to refer back to the surrealist experience, with which the Czech artist seems to have more than one thing in common (after all, the history of Czech photography is indeleibly marked by a surrealist presence, not so much at the creative level but at the theoretical one; and alongside better known players such as Funke and Štyrský, we might also cite a number of curious portraits by Kašpařík or even a number of city views of Berka, in which the space is rendered unstable by the technique adopted). In fact Rosalind Krauss wrote with regard to Raoul Ubac (whose *Pénthésilée* series is certainly the most direct reference possible to Macku's imagery): "Indeed, one of the ways we can generalize the whole of what we have been seeing so far is that a variety of photographic methods has been exploited to produce an image of the invasion of space: of bodies dizzily yielding to the force of gravity, of bodies in the grip of a deforming perspective, of

to hide it but rather to highlight the onerific nature of the image, reminiscent of the blindness of the poet in the Romantic and symbolist tradition, which in Rimbaud's *voyant* encounters both its definitive incarnation and its ultimate *impasse*. It is no coincidence that despite the use of his own body as a privileged subject, Macku's research stands apart from that of artists who – even in certain formal details – might appear close to him, from Arnulf Rainer to Arno Minnkinen. It differs insofar as in the work of these artists, the body is the medium for research into an identity closely bound up with the individual, the artist himself, whereas the Czech artist conceives his own body as the medium for a vision of a symbolic character, one of universal value. Despite their appearance, Macku's images are never self-portraits: the acknowledgement of his own identity never takes place through the representation of his own body. Even if in some compositions a clear mood comes to the fore, it always ultimately takes on the value of a common human experience, not exclusively individual.

In this regard, just as meaningful is the choice to make up the images by joining the subjects – be they whole bodies or fragments – closely to one another, to create spaces that may be exclusionary: the cages that seem to be made up of arms, for example or attractive, such as the circles formed by bodies and heads looked upon upwards in order to create a two-fold effect, which defines one of the main characteristics of Macku's poetics. First of all, this shooting and composition strategy makes it very difficult to identify the individual subject of which repetition provides the overall image, forcing the onlooker to stop and adjust his/her gaze and mind to take in an abnormal sight; secondly, it creates a vortex which draws in that gaze, engendering a restless, disarming situation. From these visions, in which it is the bodies that create the space, we move over almost seamlessly to those photographs in which everything is played out on the surface: where the interlinking, overlapping and juxtaposition of the figures ushers in a great graphic composition, one which may even reach the threshold of abstraction (as may be seen most clearly in some of his images on glass, in which the iron-wire type passage of the line makes it possible to draw parallels with yet another discipline, that of drawing, thus completing the extraordinary wealth of evocations and technical references within these works). In these images, where individuality is turned into plurality, where the search for individual identity lies between brackets, while reflecting the melting of the individual within an infinite cosmos, ultimately the deepest and truest sense of this research comes to the fore: that giving rise to a parallel world, as unreal as it is full of ties with our own concrete experience. A frieze of a world yet to come.

Walter Guadagnini



Glass gellage No. VI

CARBON PRINT



Dal 2000, Macku utilizza una tecnica fotografica storica in combinazione con la tecnica del Gellage. Dopo vari esperimenti con heliogravure, platino e kallitype, Macku ha sperimentato la tecnica di stampa al carbone ('carbon print'). Macku ha avuto, inoltre, l'opportunità di lavorare con i negativi originali di un vero maestro di questa tecnica, nonché una leggenda della fotografia Ceca: il fotografo noto in tutto il mondo Frantisek Drtikol. I carbon print sono di dimensioni ca. 35x30 cm (14x12"), su una carta in filigrana di qualità superiore, numerati e firmati.

Since 2000, Macku uses a historical photographic techniques in combination with the technique Gellage. After experiments with heliogravure, platinum and kallitype he mastered technique of carbon printing. He was provided for working with original negatives of a real master of this technique and one of the legend of Czech photography - worldwide well known photographer Frantisek Drtikol. The carbon prints are sized approximately 35x30 cm (14x12"), on a top quality graphic watermark paper, stamped and signed.















GELLAGE



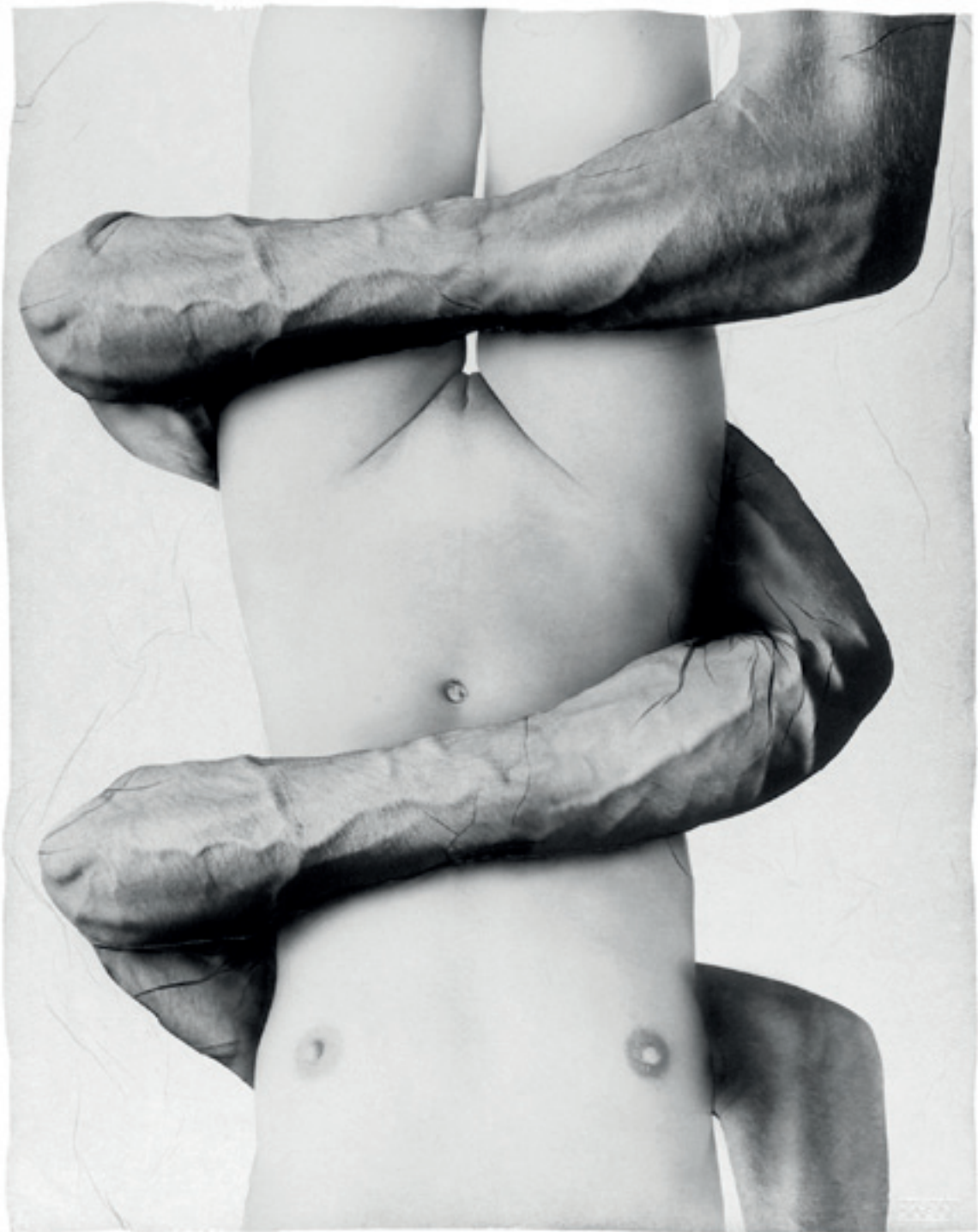
Dalla fine del 1989, Michal Macku utilizza la tecnica di sua invenzione chiamata 'Gellage' (neologismo dato dall'unione dei due termini 'collage' e 'gelatina'). La tecnica consiste nel trasferimento dell'emulsione fotografica dalla sua base originale su carta. Questa sostanza gelatinosa, trasparente e plastica, permette di rimodellare e riplasmare le immagini originali, cambiando le loro relazioni e dotandole di nuovi significati durante il trasferimento. Il lavoro finito restituisce un'immagine compatta e ben definita, essendo ogni Gellage realizzato su carta fotografica di alta qualità. La laboriosa tecnica, che spesso include l'uso di più negativi per ciascuna immagine, rende impossibile produrre stampe assolutamente identiche: ogni Gellage è un'opera d'arte unica e originale.

Since the end of 1989, Michal Macku has used his own creative technique which he has named 'Gellage' (the ligature of 'collage' and 'gelatin'). The technique consists of transfer the exposed and fixed photographic emulsion from its original base on paper. This transparent and plastic gelatin substance makes it possible to reshape and reform the original images, changing their relationships and endowing them with new meanings during the transfer. The finished work gives a compact image with a fine surface structure. Created on photographic quality paper, each Gellage is a highly durable print eminently suited for collecting and exhibiting. The laborious technology, which often includes the use of more than one negative per image, makes it impossible to produce absolutely identical prints: each Gellage is an original work of art.



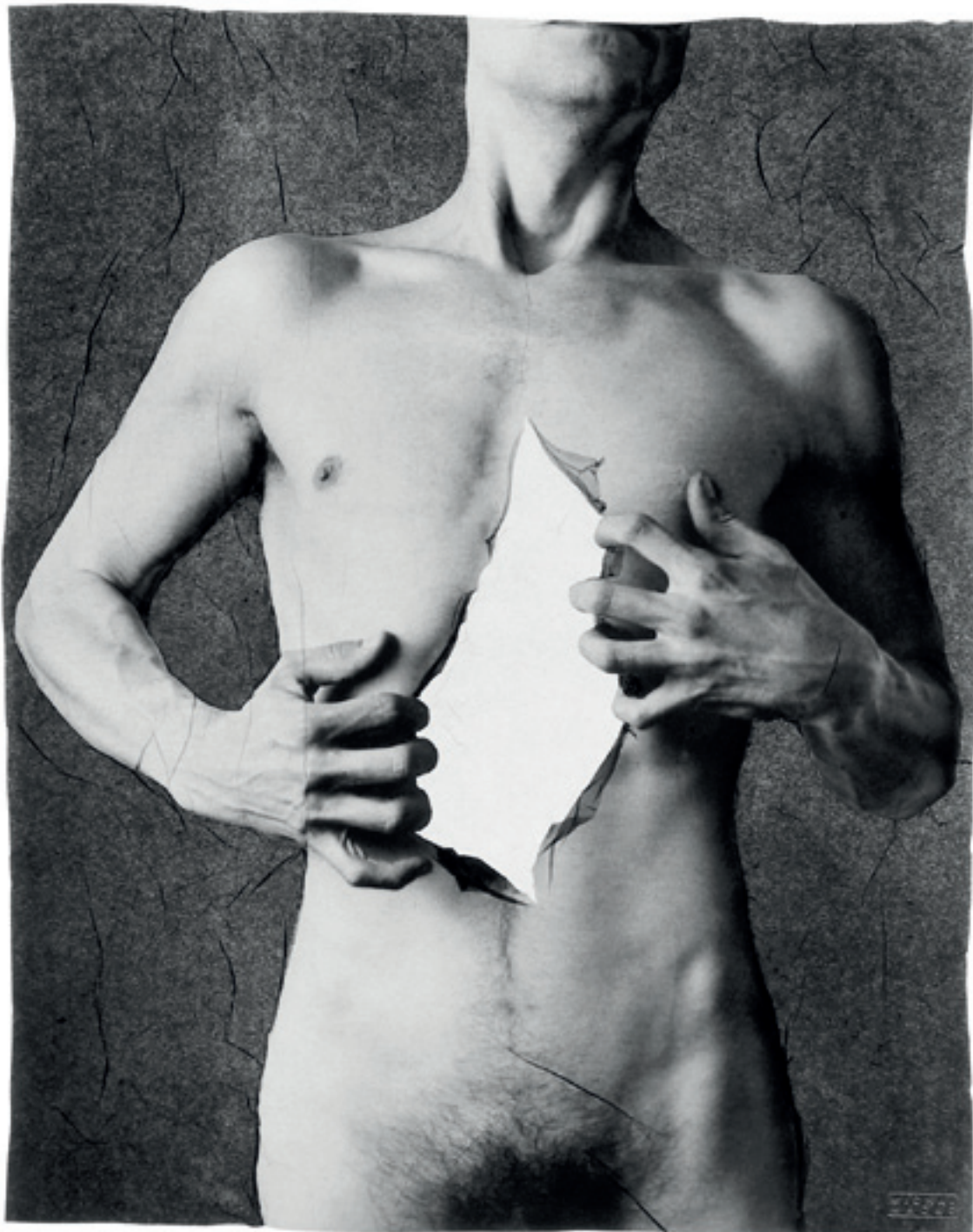




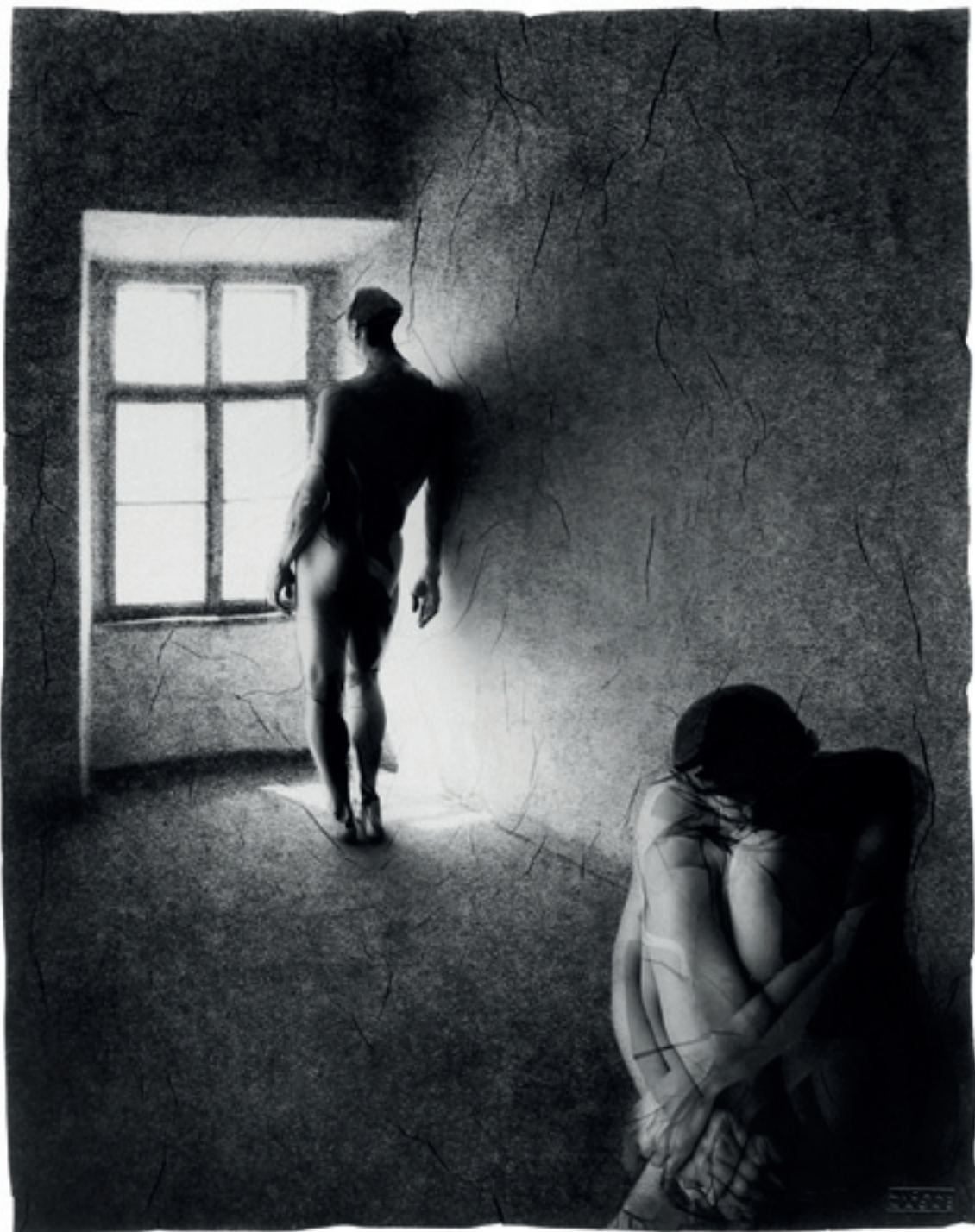












GLASS GELLAGE



Nella seconda fase del suo processo creativo Macku applica il Gellage a un nuovo materiale: il vetro. In questo modo, crea il 'Glass gellage': la trasparenza è un elemento che piace molto all'artista, gli ricorda quella della gelatina ed al tempo stesso gli permette di giocare con le sovrapposizioni. Nelle sue fotografie-sculture vi è ora la tridimensionalità che rende ancora più espressivi i suoi lavori. In questi nuovi lavori le figure appaiono sospese in volo, fluttuando in una dimensione in cui il tempo e lo spazio non sono presenti, i soggetti sono meno lacerati, la rottura è un tema meno ricorrente e, quando è presente, è meno drammatica.

In the second phase of his creative process Macku applies Gellage to a new material: the glass. So, he creates the 'Glass gellage': the artist really likes its transparency, which reminds him of the one of the gelatin, and at the same time lets him play with superimpositions. In his sculpture-photographies there's now the three-dimensionality, rendering his works even more expressive. In these new works the bodies seems to float in a dimension deprived of time and space, the subjects are less lacerated, the breaking is a less-recurring theme and, when present, it's far less dramatic.





2. 1. 2004

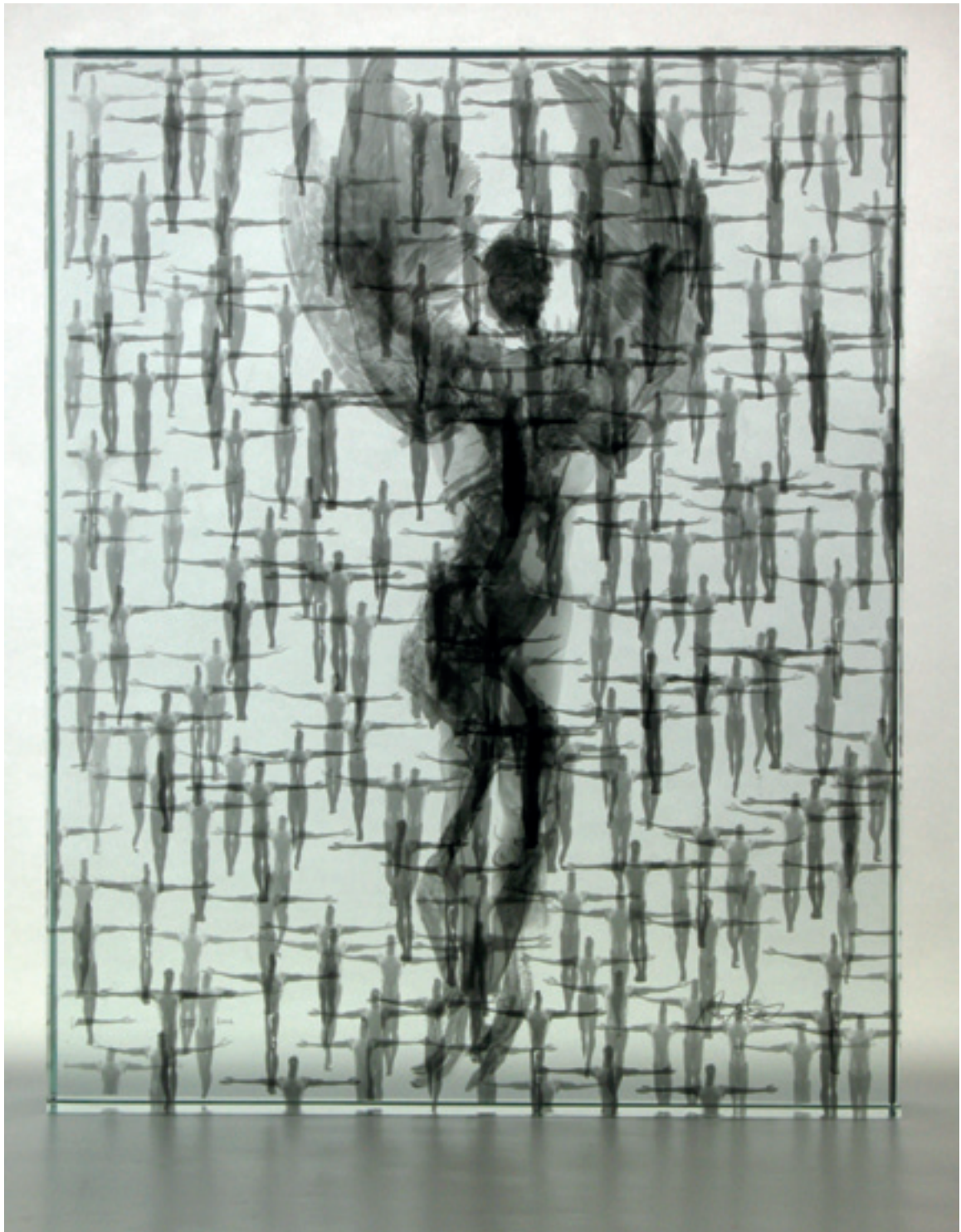
Andreas







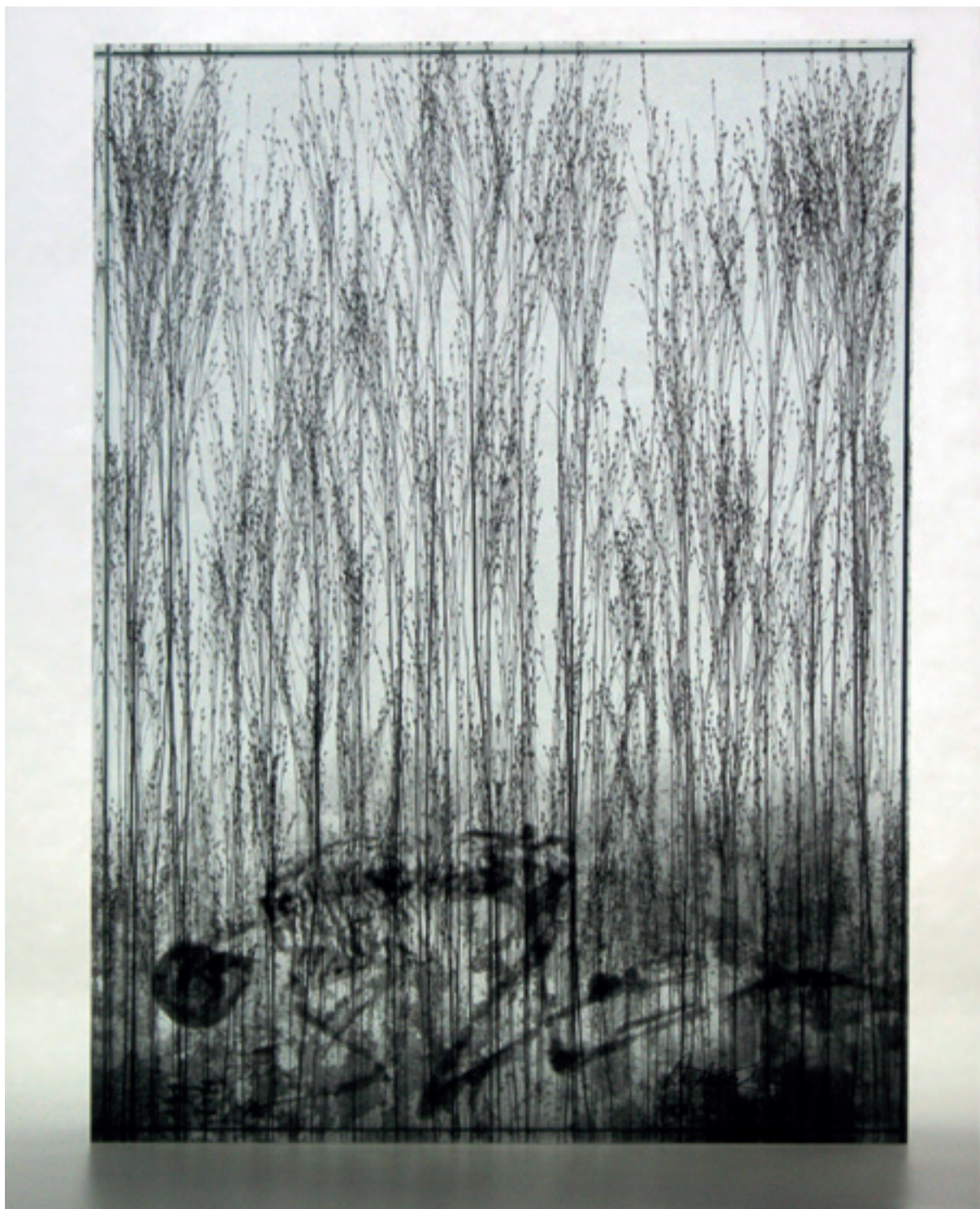


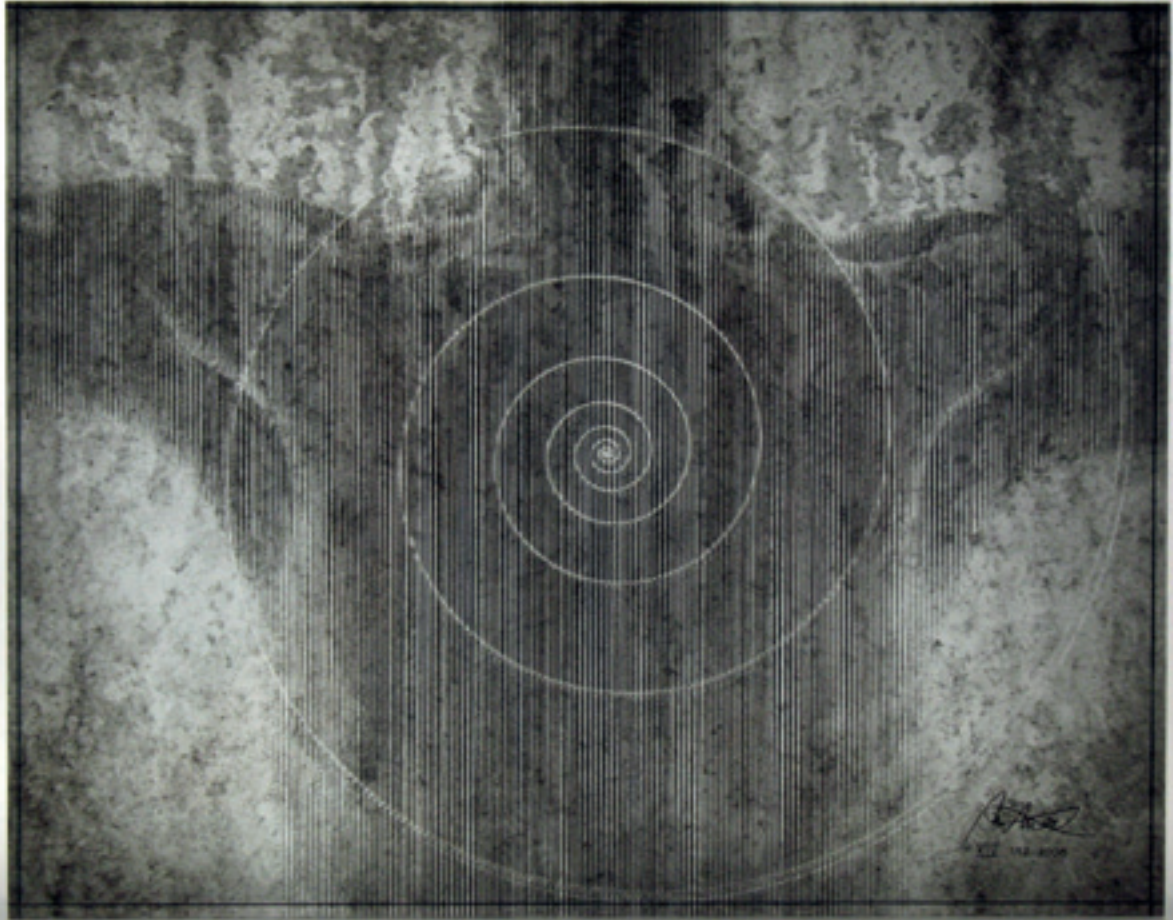


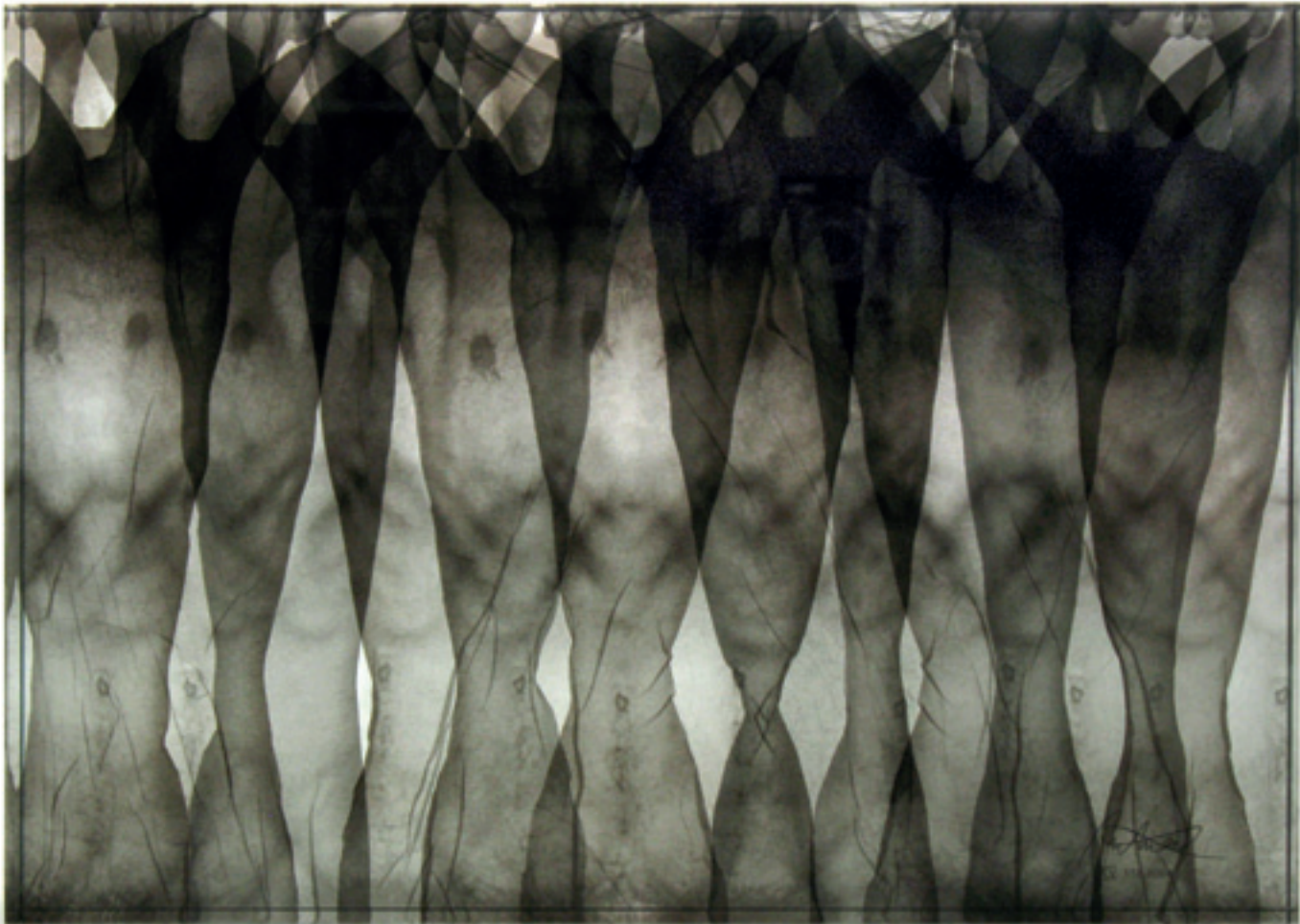


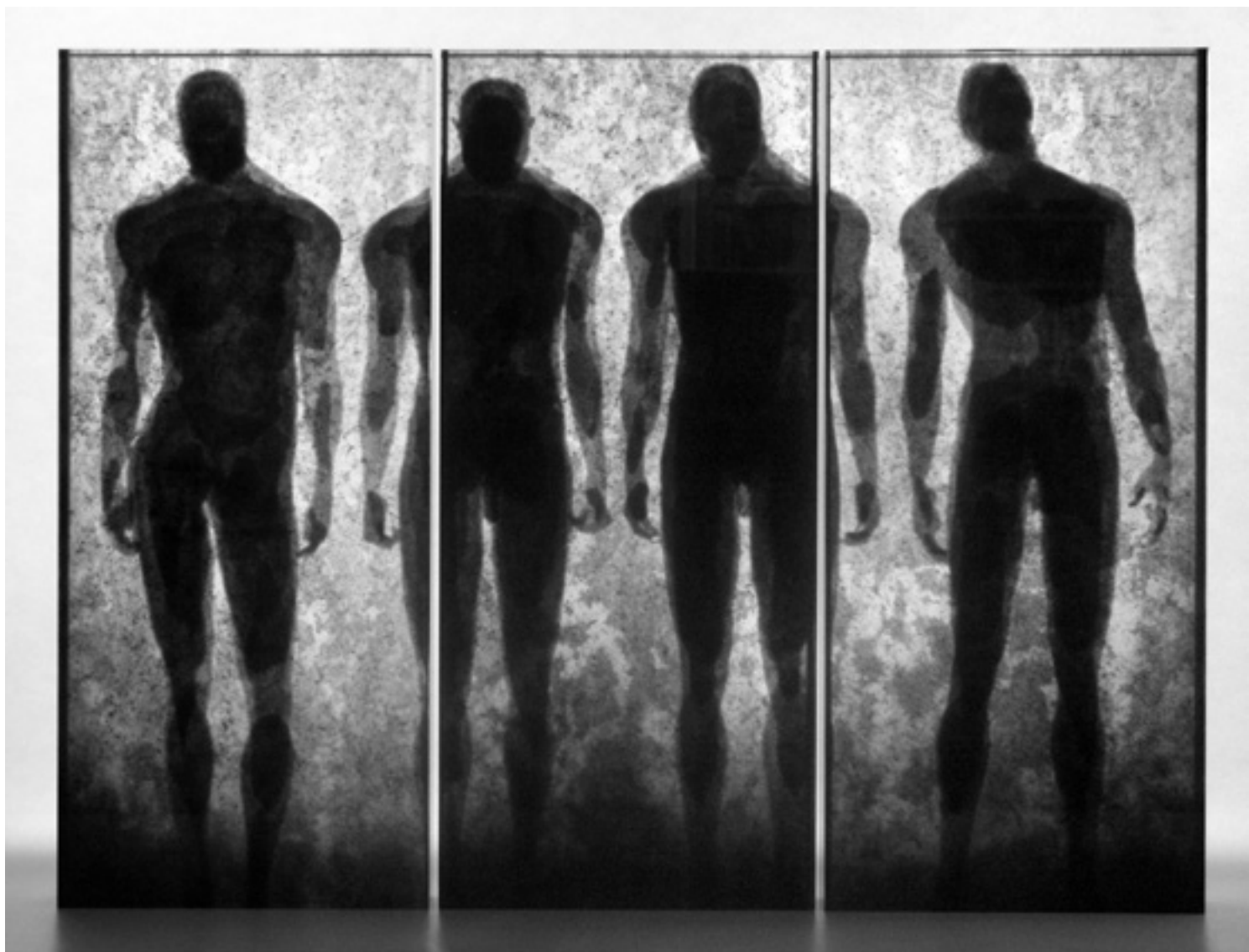


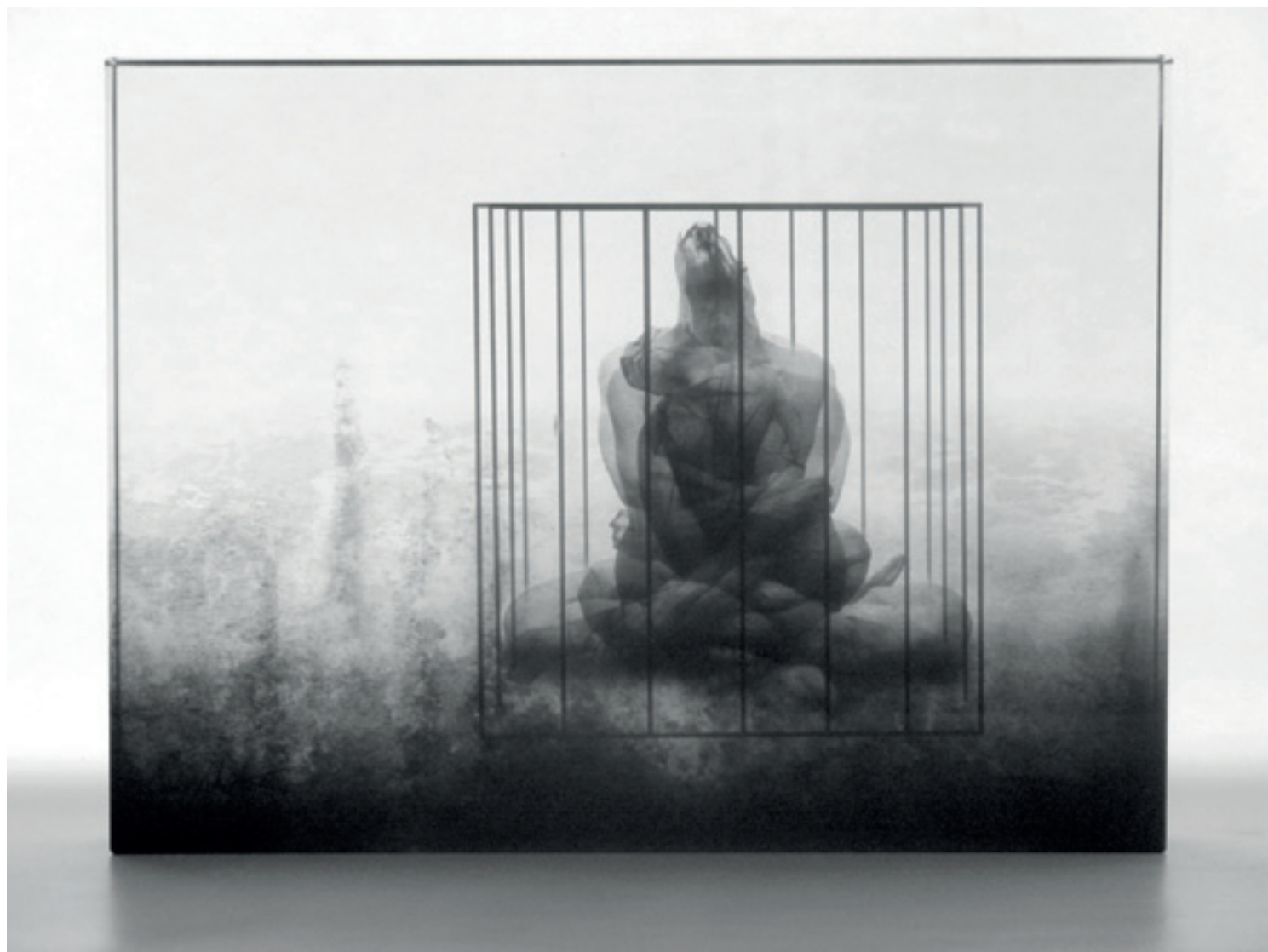






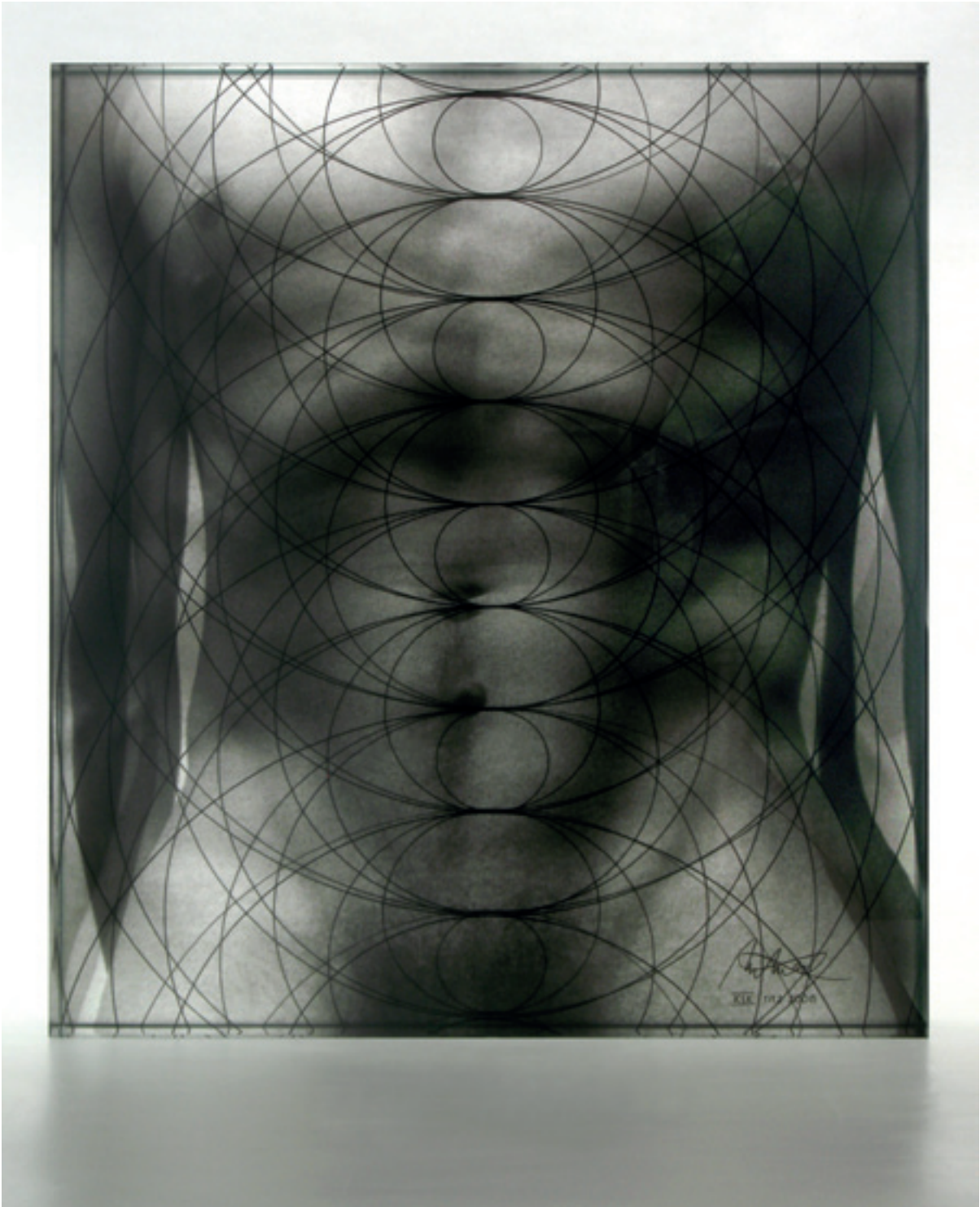








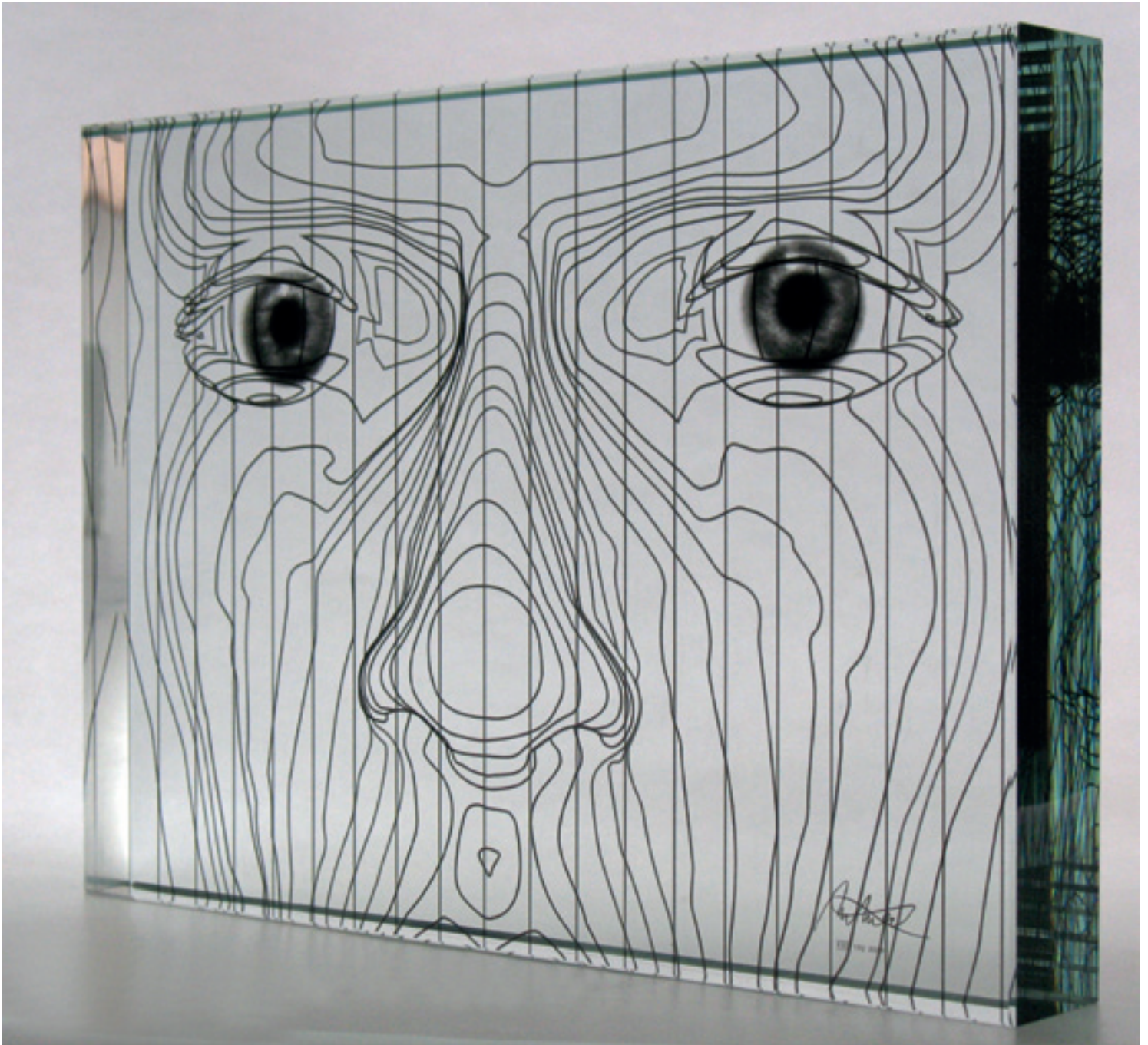
[Handwritten Signature]
Kell. 10. 2008



[Handwritten signature]
KIK 1998

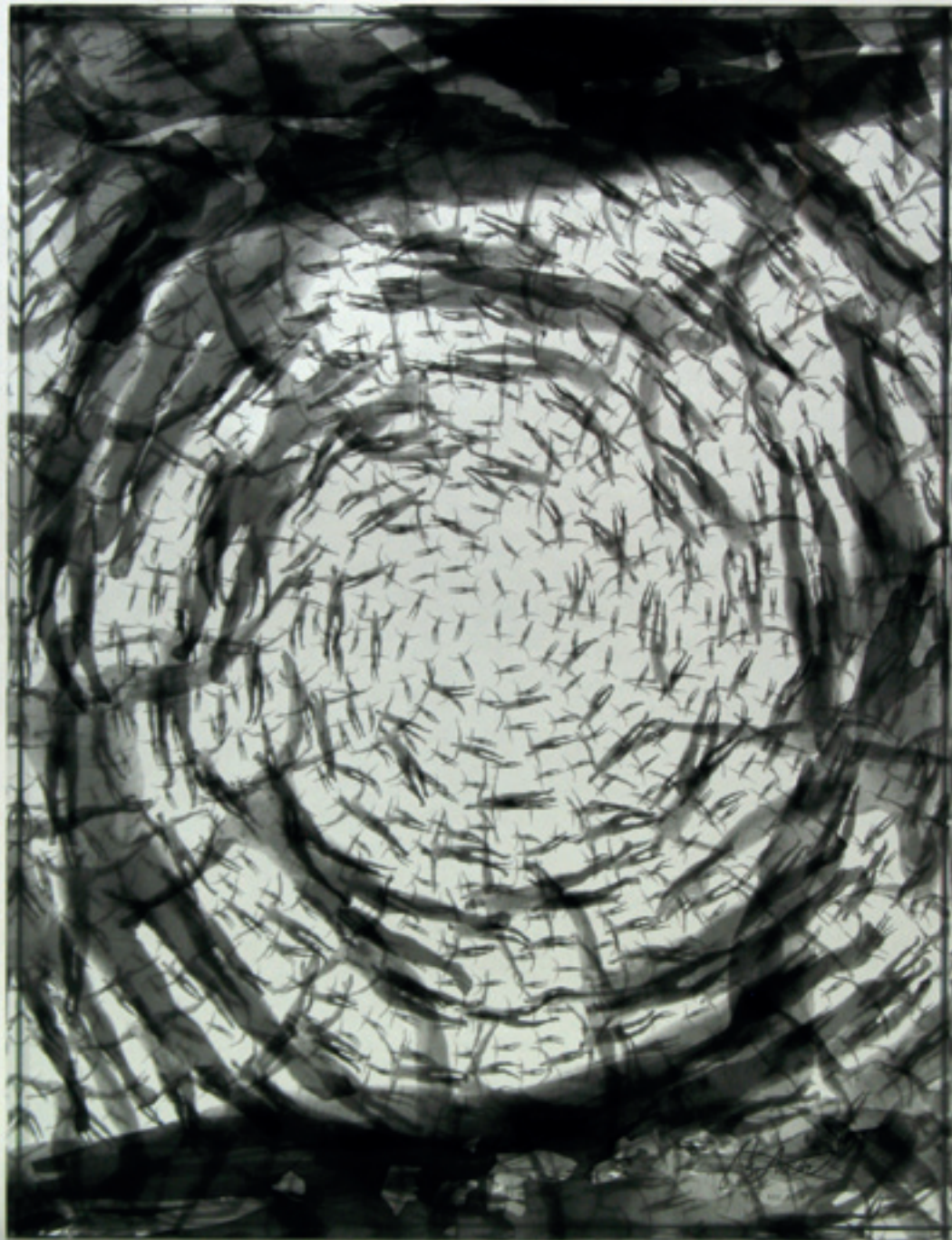








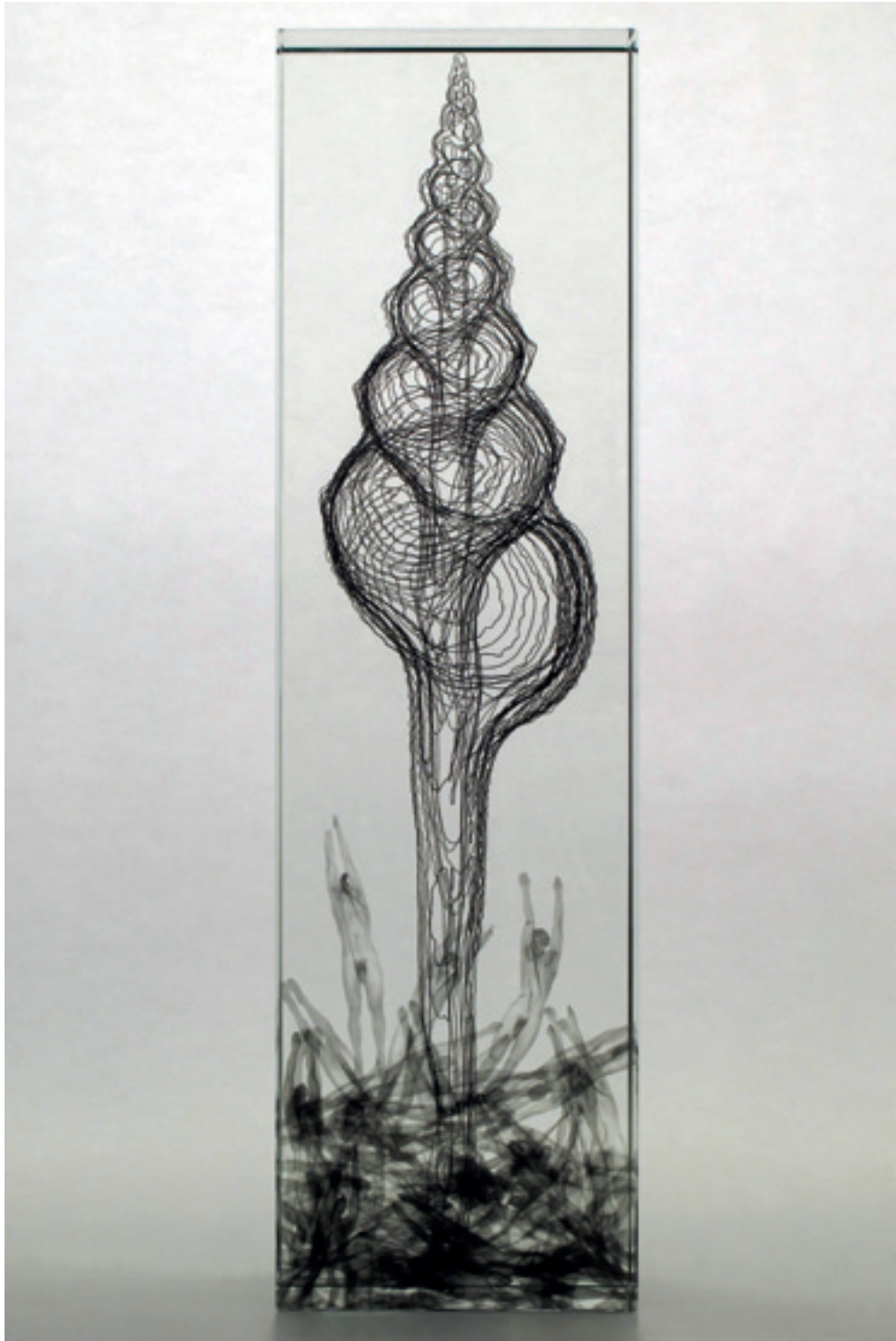




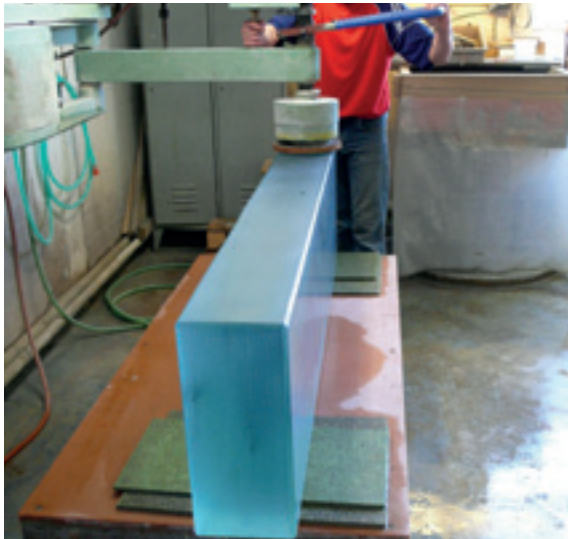








Il Big Glass gellage è un progetto che ha richiesto oltre due anni di lavorazione, con l'intento da parte di Michal Macku di realizzare un'opera di grandi dimensioni con la stessa tecnica capace di emulare il concetto di scultura monumentale da esterno, non facile da riprodurre con il procedimento fotografico. A differenza degli altri Glass gellage, in questo lavoro le lastre sono state volontariamente trattate con acido - satinate - (i primi esperimenti con questa tecnica risalgono ai Glass gellage XXVII, XXVIII, XXIX), procedura che permette di impermeabilizzare al meglio i processi fotografici all'interno.



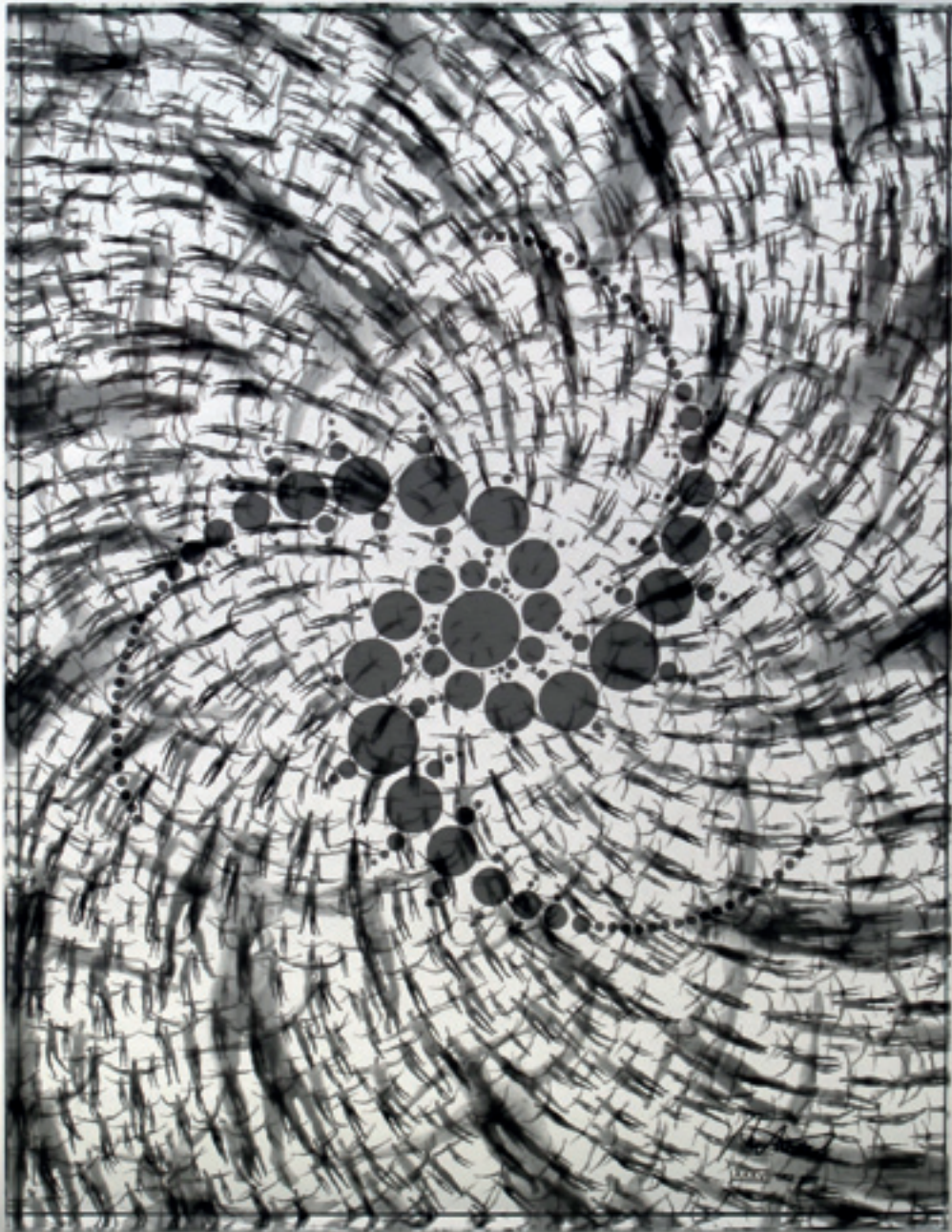
The Big Glass gellage is a project that required over two years of work. Michal Macku's intent was to realize a large-scale piece applying the same technique that he used to imitate the concept of outdoor monumental sculpture; an effect not easily reproduced with the photographic procedure. Unlike his other Glass gellages, this piece is developed with plates that have purposely been treated with acid – i.e. satinized. The first experiments with this technique date back to Glass gellages XXVII, XXVIII, XXIX; a procedure that allows for the photographic processes within to best be preserved.

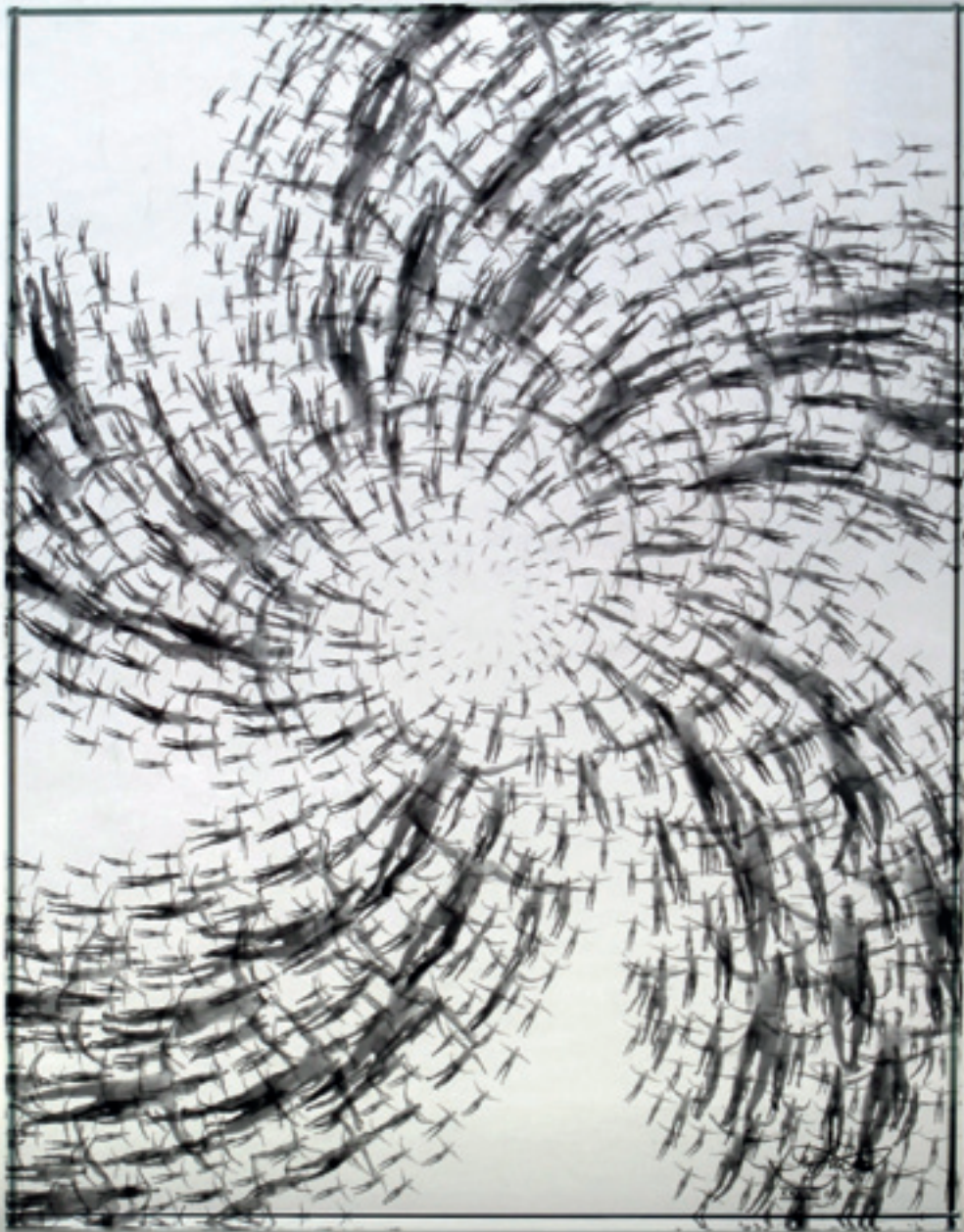


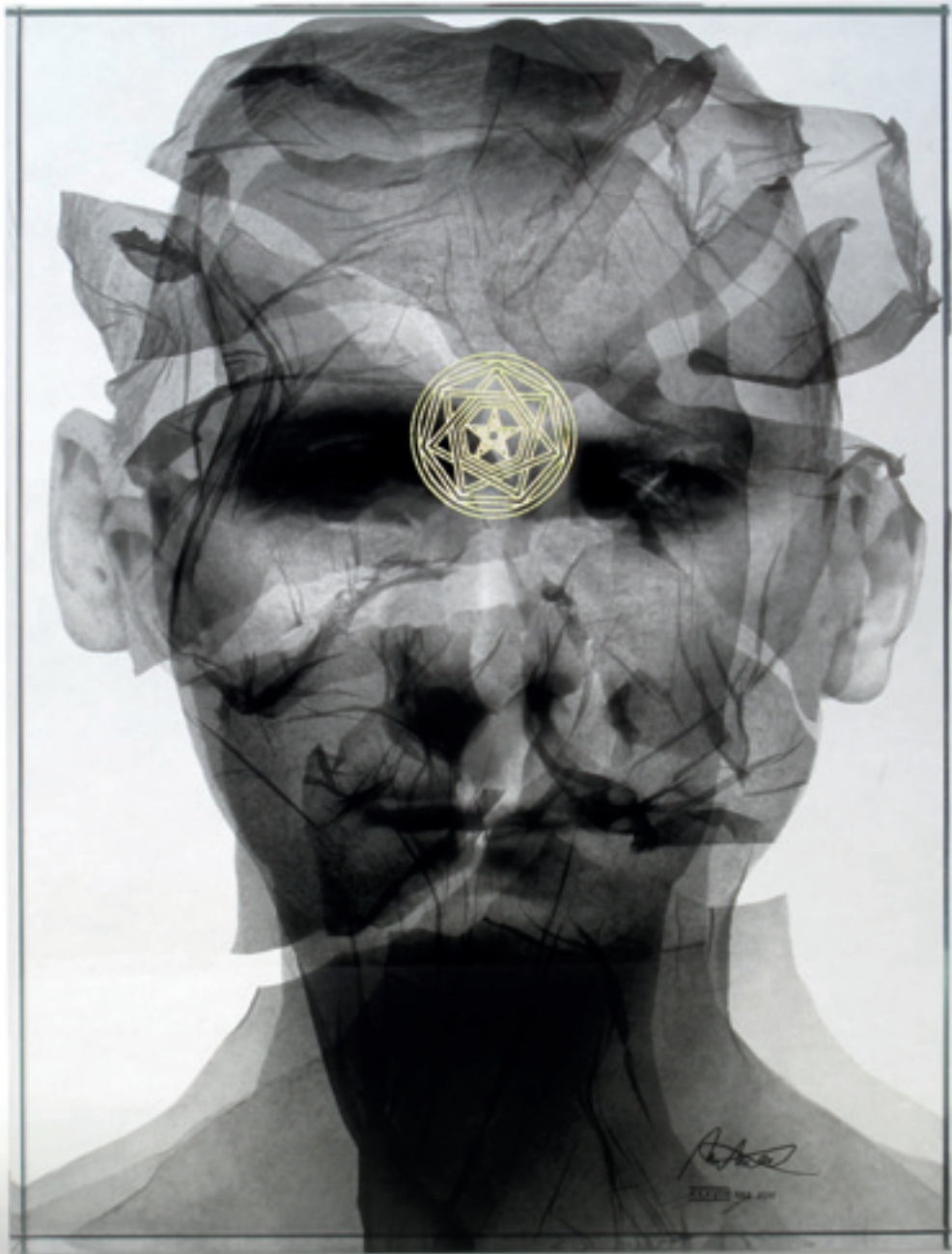










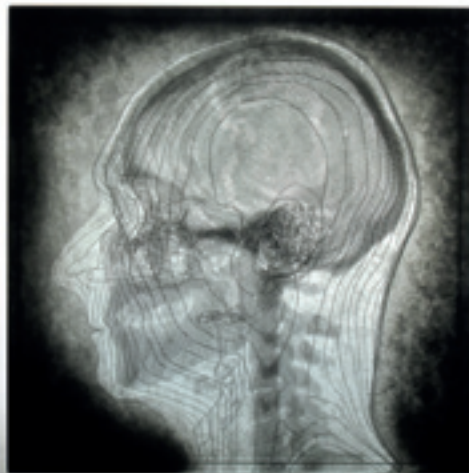
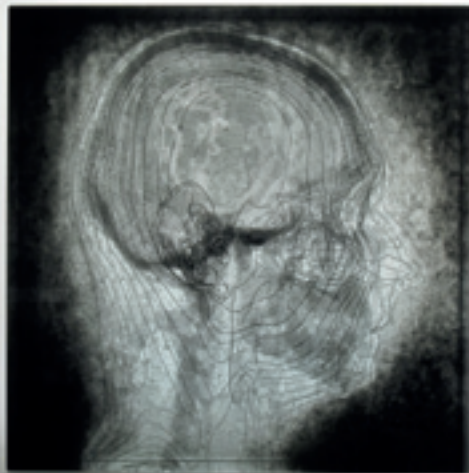
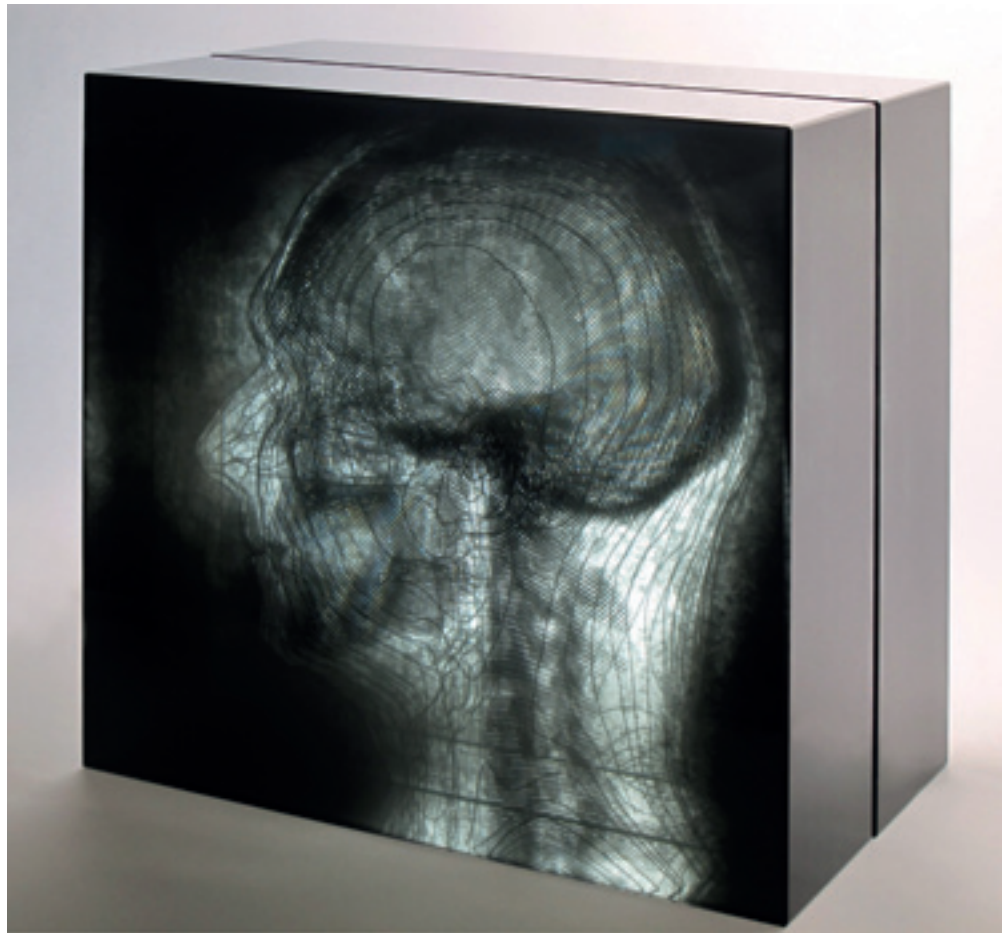












Michal Macku sempre più riconosce
che la vita umana
è talmente straordinaria e magica
che ogni biografia sarebbe superflua.

BIOGRAFIA

MICHAL MACKU (17.04.1963)

1985 Facoltà Tecnologica del Politecnico di Brno

1989 Istituto di Arte e Fotografia a Praga

Michal Macku è appassionato di fotografia dall'età di 15 anni, ma si interessa anche di scultura, disegno e grafica. Fino al 1991 ha lavorato presso la Sigma Olomouc Research Center, poi ha insegnato presso la Facoltà di Pedagogia di Palacky University di Olomouc. Vive come libero professionista dal 1992. Nel 1989, ha ideato la tecnica fotografica di sua invenzione chiamata "Gellage", continuando a utilizzare e sviluppare questa tecnica nei suoi lavori fotografici. In collaborazione con la Televisione Ceca Brno, ha realizzato un film d'animazione con la tecnica del Gellage, intitolato Process. Dal 2000 ha iniziato a lavorare anche con tecniche fotografiche storiche, in particolare il carbon print. Nel 2005, ha ulteriormente ampliato il suo lavoro di fotografia: approda infatti alla tridimensionalità applicando il Gellage al vetro, creando così il Glass Gellage.

Oltre che di fotografia e arti, Macku è appassionato di yoga e spiritualità, e si è avvicinato alla filosofia Buddista.

Dal 1996 pratica quotidianamente lo yoga e il vegetarianismo. Macku sperimenta esperienze spirituali molto forti, che contribuiscono positivamente alla sua creatività artistica: ha sperimentato la respirazione ologica, nel 2012 ha trascorso diverse settimane in Perù, nella foresta pluviale, e nel 2006 ha compiuto il Cammino di Santiago, da Saint Jean Pied de Port (Francia) fino a Santiago di Compostela (Spagna), percorrendo 800 km a piedi.



Gellage No. 120

Michal Macku more and more recognizes that human life is so amazing and magical that any biography is superfluous.

BIOGRAPHY

MICHAL MACKU (17.04.1963)

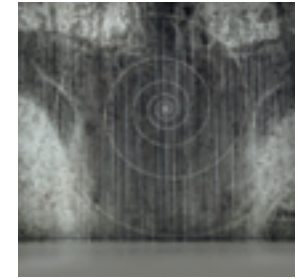
1985 Technological Faculty of the Polytechnic Institute in Brno

1989 Institute of Art Photography at Prague

Michal has started with photography since the age of 15. He is also interested in sculpture, drawing, and graphics. Until 1991 he worked at the Sigma Olomouc Research Center. Then he taught at the Pedagogical Faculty of Palacky University in Olomouc. He has lived as a freelance artist since 1992. In 1989, he created his own photographic technique which he has named "Gellage". He continues to use and develop this technology in his still-photo art work. He also works with historical large format negative photographic processes and. At the cooperation of Czech Television Brno, has made an animated Gellage film named Process. From 2000 he started to work also with historical photography techniques, especially carbon printing. In 2005, he expanded his photography work: in fact, he got to the third dimension applying gellage to glass, creating glass objects.

In addition to photography and the arts, Macku is also passionate about yoga and spirituality, approaching the Buddhist philosophy.

Since 1996 Macku usually practices yoga and vegetarianism. Macku experiments very strong spiritual experiences, which contribute positively to his artistic creativity: he experienced holotropic breathwork, in 2012 he spent several weeks in Peru, in the rainforest, and in 2006 he completed the Camino de Santiago, from Saint Jean Pied de Port (France) to Santiago de Compostela (Spain), covering 800 km on foot.



PUBLIC COLLECTIONS:

Museum Ludwig, Cologne; Museum of Fine Arts, Houston; Museum for Fotokunst, Odense, Denmark; The Royal Library of Denmark, Copenhagen; Maison Européenne de la Photographie, Paris; Harvard Visual Center, Cambridge, Massachusetts; The Art Institute of Chicago, Illinois; Moravská galerie v Brně, Brno, Czech Republic; Muzeum Umění Olomouc, Czech Republic; MOPA - Museum of Photographic Arts, San Diego, USA, Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, USA; Osklen collection, Ipanema, Rio de Janeiro, Brasil; Kinsey Institute, Indianapolis, USA; The Mary Alice and Bennet Brown Fondation Inc., Atlanta USA; Collezione Brunella Longo, Cassino, Italy.

