NINA PORTER

An interview by Ben Broome

All images courtesy of the artist and a. SQUIRE

"Forensic observations" is a phrase aptly used to describe the work of Nina Porter for the artist's *Vision on the run* exhibition at a. SQUIRE gallery. Like forensics, the sculptural and photographic works on show are meticulous and rooted in the scientific but, upon investigation, a dichotomy emerges. The rigorous processes Porter employs run parallel with serendipity and chance in the artist's imaging of lesser-seen areas of domestic space. Where a scientific experiment would take place in a controlled environment with unchanging variables, for Porter, working in the imperfect laboratory of the home, inconsistencies define the work.
The resulting slender photographic prints each measure over 8 feet in height—a dimension determined by the proportions of the space in which they were developed—and are exhibited alongside the totemic pin-hole cameras used for their creation. The cameras were hand-made by Porter as a way to escape the predictability (and resulting aesthetics) of existing technologies and are inscribed with notations corresponding to the circumstances and situation of each photograph. For the artist the cameras are witnesses.
Minimal in aesthetics but resolute in their existence, Porter's works ring the perimeter of a. SQUIRE; feeling to me as though they are witnessing the viewer as much as the inverse is true.

The works in vision on the run feel private, viewership feels like an act of surveillance. How do the works exist in relation to surveillance and / or self-surveillance?
I suppose these works feel private because they are bound to the environment in which they were made. I was actively trying to avoid the surveillance of something or someone other than myself but the works do exist as evidence of my own actions. I see myself as an agent working for the cameras (and not so much an author): I'm taking care of, observing, waiting and tending to…In that sense I'm the surveillant.
The mechanisms of the camera inherently prevent surveillance of other people because the exposure times are so long that people disappear. That's known about pin-hole photography, it's not something that I designed, it's something that I chose. I've made other pinhole cameras that encompassed the perimeter of the room, almost like cornicings. I really loved them as objects but there was an aspect of secrecy, a feeling of trying to be covert that felt wrong to me.

Would you say that there's an inherent link to domesticity in your work?
Every film I've ever successfully made has been made largely in the confines of my own home—I'm interested in micro spaces as opposed to the macro—I'm trying to access spaces and moments that are lesser-seen or lesser-chosen.
I've recently been moving from one place to another so much that I'm constantly coming to terms with new environments. I've found myself thinking "Ok, now this is my home. How can I use this space to make. I'll

"Observations médico-légales" est une expression adéquate pour décrire le travail de Nina Porter dans le cadre de son exposition *Vision on the run* à la galerie a. SQUIRE. Comme en médecine légale, les œuvres sculpturales et photographiques exposées sont méticuleuses et enracinées dans le domaine scientifique, mais, lorsqu'on les examine de plus près, une dichotomie émerge. Les processus rigoureux qu'emploie Porter s'associent à la sérendipité et au hasard dans l'imagerie par l'artiste de zones domestiques moins vues. Là où une expérience scientifique se déroulerait dans un environnement contrôlé avec des variables constantes, pour Porter, travailler dans le laboratoire imparfait de la maison signifie que les incohérences définissent l'œuvre.
Les impressions photographiques résultantes, minces, mesurent chacune plus de 8 pieds de hauteur - une dimension déterminée par les proportions de l'espace dans lequel elles ont été développées - et sont exposées aux côtés des caméras sténopéiques totémiques utilisées pour leur création. Les caméras ont été fabriquées à la main par Porter comme un moyen d'échapper à la prévisibilité (et aux esthétiques qui en résultent) des technologies existantes et des notations y sont inscrites correspondant aux circonstances et à la situation de la prise de chaque photographie. Pour l'artiste, les caméras sont des témoins.
Minimales dans leur esthétique mais résolues dans leur existence, les œuvres de Porter longent le périmètre de la galerie A. SQUIRE ; pour moi, elles semblent témoigner autant du spectateur que l'inverse.

Tes œuvres de vision on the run semblent privées, le fait de les regarder donne l'impression d'un acte de surveillance. Comment les œuvres existent-elles par rapport à la surveillance et / ou à l'autosurveillance ?
Je suppose que ces œuvres semblent privées car elles sont liées à l'environnement dans lequel elles ont été réalisées. J'essayais activement d'éviter la surveillance de quelque chose ou de quelqu'un d'autre que moi-même, mais les œuvres existent comme preuves de mes propres actions. Je me considère comme un agent travaillant pour les caméras (et non pas tellement comme un auteur) : je m'occupe, observe, attends et prends soin... En ce sens, je suis le surveillant.
Les mécanismes de la caméra empêchent intrinsèquement la surveillance d'autres personnes car les temps d'exposition sont si longs que les gens disparaissent. C'est connu en photographie sténopéique, ce n'est pas quelque chose que j'ai conçu, c'est quelque chose que j'ai choisi. J'ai fabriqué d'autres caméras sténopéiques qui entouraient le périmètre de la pièce, presque comme des corniches. Je les aimais vraiment en tant qu'objets, mais il y avait un aspect secret, une tentative de discrétion qui me semblait erronée.

Dirais-tu qu'il y a un lien inhérent à la domesticité dans ton travail ?
Chaque film que j'ai réussi à faire a été réalisé principalement dans le confinement de ma propre maison - je m'intéresse aux micro-espaces plutôt qu'aux macro-espaces - j'essaie d'accéder à des espaces et des moments moins vus ou moins choisis.
Récemment, j'ai tellement déménagé d'un endroit à un autre que je suis constamment en train de m'habituer à de nouveaux environnements. Je me surprends à penser : "D'accord, maintenant c'est chez moi. Comment puis-je utiliser cet espace pour créer ?" Je fais des choses pour le travail que je ne ferais pas pour moi-même. Je suis courageuse parce que j'ai un appareil photo entre les mains. La semaine dernière, je me suis



R2C4191123, 2023 (detail)
C-type contact print and C-type negative in artist's frame
240 x 14 x 2.2 cm



Installation view: Nina Porter, vision on the run, a. SQUIRE, London, 20 January–2 March 2024

do things for the work that I wouldn't do for myself. I'll be brave because I've got a camera in my hands. Last week I found myself in Liverpool Street Station with a tripod at rush hour trying to get a certain image that I needed for a film, knowing that I'm not supposed to be filming there but trying to move forwards through an environment for the sake of the work. These dynamics can also be present in a home environment: "I don't know this person I've just moved in with but I need to use the bathroom for hours at a time to make these images!". That's a way of being in the world: you force yourself into these positions and gauge your relationships with people for the work.

Thinking about that particular scenario of being in the bathroom: the cameras were built to fit in that space because, as the only space that could be made fully dark, that's where I had to load them. The length of that bathroom dictated the length of the cameras. They're two and a half metres in length because the bathroom is three metres long. I'd unload half the camera, turn it around, unload the other half and fill it again in that dark space. Had the bathroom been smaller then the images and the camera would've been smaller too.

So the architecture of a space has a direct effect on your processes?

It does but in covert ways that may not be instantly recognisable in a resulting image. The corridor space outside of the apartment was the furthest I ventured in the making of these works. In my building the lights were on a timer and turned off every two and a half minutes so, to capture that particular photograph, I had to flick the switch 16 times to ensure there was enough light for the exposure. That act of repetition is embedded into that image.

Those nuances were translated into the note making I made on the camera; I'd tally the amount of 'switch flicks' just to keep track. For another image the orientation would be different and that tally would exist again, only flipped around. You get a sense that the camera was constantly wielded through space: it's sometimes upside down, sometimes horizontal, sometimes vertical, sometimes sticking out of a window or hanging off a balcony.

The publication that accompanies vision on the run is titled Maps for Mystics. This is curious because I see the act of map making as almost anti-mystical. I think of maps in relation to locality and finding one's way.

When trying to understand the way an object sees, it's necessary to create some kind of mapping that translates your vision onto this other entity. The maps I make document that process of translation. One notation might be for time passing and another I might use to remember which end of the camera is which. The mapping mattered for that moment but it's superfluous to the final image which shows what I couldn't perceive when the image was being taken. Ultimately I can't see what the camera is seeing, the agency of knowing was taken out of my hands. That's the mysticism.

Time has to be considered in the making of these works because of the time they take to expose. Do you consider the images and act of making to be durational and/or time-based?

Waiting with this object, waiting for the image to be made, that's time-based for me. The time it took for each image to be made was the only time I'd slow down enough to consider the tiny details of my environment. The time-based aspect of this series came incidentally, I wasn't in search of it, I just found it.

I've been making more recent work in public spaces and the pursuit of making these images has returned me to the same sites over and over again. Sitting there (and essentially loitering for long periods of time) you start to notice all the other loiterers; you begin to notice these different wavelengths of activity in public space. I suppose this is a different kind of time based practice; the loiterer goes against the wave of mass activity which makes them stand out. You notice and are noticed by the people who don't seem to have a purpose.

Ultimately I can't see what the camera is seeing, the agency of knowing was taken out of my hands.

retrouvée à la gare de Liverpool Street avec un trépied à l'heure de pointe, essayant de capturer une certaine image dont j'avais besoin pour un film, sachant que je n'étais pas censée filmer là-bas mais essayant d'avancer dans un environnement pour le bien du travail. Ces dynamiques peuvent également être présentes dans un environnement domestique : "Je ne connais pas cette personne avec qui je viens de déménager mais j'ai besoin d'utiliser la salle de bains pendant des heures pour réaliser ces images !". C'est une façon d'être dans le monde : vous vous forcez dans ces situations et évaluez vos relations avec les gens pour le travail.

En pensant à ce scénario particulier de la salle de bains : les caméras étaient construites pour s'adapter à cet espace parce que c'était le seul espace qui pouvait être rendu complètement sombre, c'est là que je devais les charger. La longueur de cette salle de bains a dicté la longueur des caméras. Elles mesurent deux mètres et demi de long parce que la salle de bains mesure trois mètres de long. Je déchargeais la moitié de la caméra, la retournais, déchargeais l'autre moitié et la remplissait à nouveau dans cet espace sombre. Si la salle de bains avait été plus petite, les images et la caméra auraient été plus petites aussi.

Ainsi, l'architecture d'un espace a un effet direct sur ton processus ?

Oui, mais de manière secrète qui peut ne pas être immédiatement reconnaissable dans une image résultante. L'espace du corridor à l'extérieur de l'appartement, c'est le plus loin où j'ai osé aller pour la réalisation de ces œuvres. Dans mon immeuble, les lumières étaient sur minuterie et s'éteignaient toutes les deux minutes et demie, donc, pour capturer cette photographie particulière, j'ai dû actionner l'interrupteur 16 fois pour m'assurer qu'il y avait assez de lumière pour l'exposition. Cet acte de répétition est intégré à cette image.

Ces subtilités se sont traduites dans les notes que j'ai prises sur la caméra ; je notais le nombre de "cliquetis d'interrupteur" juste pour suivre. Pour une autre image, l'orientation serait différente et ce décompte existerait à nouveau, mais inversé. Vous avez l'impression que la caméra a constamment été maniée à travers l'espace : parfois à l'envers, parfois horizontalement, parfois verticalement, parfois dépassant d'une fenêtre ou suspendue à un balcon.

La publication qui accompagne vision on the run s'intitule Maps for Mystics. C'est curieux car je vois l'acte de cartographier comme anti-mystique. Je pense aux cartes par rapport à la localité et à la façon de trouver son chemin.

Lorsque l'on essaie de comprendre la manière dont un objet voit, il est nécessaire de créer une sorte de cartographie qui traduit votre vision sur cette autre entité. Les cartes que je crée documentent ce processus de traduction. Une notation pourrait être pour le passage du temps et une autre pourrait différencier les côtés de la caméra. La cartographie était importante à ce moment-là mais elle est superflue pour l'image finale qui montre ce que je ne pouvais pas percevoir lorsque l'image était en train d'être prise. En fin de compte, je ne peux pas voir ce que la caméra voit, le pouvoir de savoir m'a été retiré. C'est cela le mysticisme.

Le temps doit être pris en compte dans la réalisation de ces œuvres en raison des longs temps d'exposition. Considères-tu les images et l'acte de création comme étant de nature temporelle et / ou basée sur le temps ?

Attendre avec cet objet, attendre que l'image soit faite, c'est du temps pour moi. Le temps qu'il a fallu pour que chaque image soit faite était le seul moment où je ralentissais suffisamment pour considérer les petits détails de mon environnement. L'aspect temporel de cette série est venu accidentellement, je ne le recherchais pas, je l'ai simplement trouvé.

Je réalise davantage de travaux récents dans des espaces publics et la poursuite de la réalisation de ces images m'a ramené aux mêmes endroits encore et encore. En étant assise là (et essentiellement en rôdant pendant de longues périodes), vous commencez à remarquer tous les autres rôdeurs ; vous

A lot of the time I spend making work is spent alone—I'm not often working in collaboration with other people—my processes are very silent and quite hermetic, largely because of the focus required to produce something material from the mechanisms I've created. Part of the reason why I like analog processes is because it forces you into these very deep spaces in which you're totally alone and hyper-focused. This other version of language appeals to me: being in tune with light and understanding frame rates.

You regard the cameras as sculptures, in the show they were installed as these monoliths. How does the machine for the production of your work function as artwork?

When I'm living with them and using them, they're tools. Then through the notations to myself they become a document. The practice that I've set up for myself is so involved and so regular (I was making these images every day) that the document becomes the work for me. The way I polish them fixes all that information into the surface of the camera, demarcating the period of time in which the work was made like a diary. There's marks on the camera from it being pushed out of a window and being scratched up — this is important information for me — these traces suggest the tool has lived a life and has borne witness. It's through this information that it becomes a sculpture.

In my moving image work I'd always used this one camera, a Bolex, and I found it problematic that everything I was producing was made according to the engineering of this one object. The camera was dictating so much of what my work became and that felt really wrong to me. One of the significant things about the work that I made for vision on the run was that I made my own camera, a completely flawed camera, but I felt that was necessary to understand the impact of an object on an image, I wanted the camera to also have a divergent perspective. You have so much control with a manufactured object, it's designed to be functional whereas the objects I've been making are very dysfunctional. That all ends up in the image as well.

I don't see your work as relating to standardised modes of photography because it's not about documenting in such a literal way. Would you say that your work ignores the representational act of taking a photograph?

I think that's true. I wanted to use a pinhole camera because of the things it ignores, the things it doesn't prioritise. Doing away with the representational allowed me to get closer to the thing I was actually interested in. That's why notations (and also interviews) become really important. I'm interested in the idea of interviews as capsules of information dispersed around the place.

There is an unavoidable part of interviewing that involves the breaking of mysticism. The act of explaining more than you might choose to give away in an exhibition environment. Is this something you consider?

There's something nice about this information being held off site. It's not an interview to accompany the exhibition and you're not reading it whilst standing in front of the work. By the time the interview is read, your experience of the exhibition has already become more ephemeral. I enjoy these different frequencies in which the work can be held. There's a great deal of improvisation and experimentation in my processes. I consider this interview to be part of that experiment: information is offered and buried in this verbal capsule. It's all hearsay and anecdote really—I think I could do this interview twice and a whole new set of stories would emerge—there are many narratives held in these images that I'm still dissecting myself. The exhibition was titled 'vision on the run' partly for this reason: it describes the chaos and complexity of vision without verbal language.

commencez à remarquer ces différentes longueurs d'onde d'activité dans l'espace public. Je suppose que c'est une sorte de pratique temporelle différente ; le rôdeur va à l'encontre de la vague d'activité de masse qui le fait ressortir. Vous remarquez et êtes remarqué par les personnes qui semblent ne pas avoir de but.

Je travaille seule, pas souvent en collaboration - mes processus sont très silencieux et assez hermétiques, en grande partie en raison de la concentration requise pour produire quelque chose de matériel à partir des mécanismes que j'ai créés. Une des raisons pour lesquelles j'aime les processus analogiques, c'est parce qu'ils vous obligent à entrer dans ces états d'introspection où vous êtes totalement seule et hyper-focalisée. Cette autre version du langage m'attire : être en harmonie avec la lumière et comprendre les fréquences d'images.

Tu considères les caméras comme des sculptures, dans l'exposition elles étaient installées comme des monolithes. Comment la machine de production de ton travail fonctionne-t-elle en tant qu'œuvre d'art ?

Lorsque je vis avec elles et les utilise, ce sont des outils. Puis, à travers les notes pour moi-même, elles deviennent un document. La pratique que j'ai mise en place pour moi-même est si rigoureuse et si régulière (je faisais ces images tous les jours) que le document devient le travail pour moi. La façon dont je les polis fixe toutes ces informations à la surface de la caméra, marquant la période pendant laquelle le travail a été réalisé comme dans un journal intime. Il y a des marques sur la caméra parce qu'elle a été poussée par une fenêtre et éraflée - ces informations sont importantes pour moi - ces traces suggèrent que l'outil a vécu une vie et a été témoin. C'est grâce à ces informations qu'il devient une sculpture.

Dans mon travail cinématographique, j'ai toujours utilisé la même caméra, un Bolex, et j'ai trouvé problématique que tout ce que je produisais soit fait selon l'ingénierie de cet objet unique. La caméra dictait tellement de choses sur ce que mon travail devenait et cela me semblait vraiment anormal. Une des choses significatives dans le travail que j'ai réalisé pour vision on the run, c'est que j'ai fabriqué ma propre caméra, une caméra complètement imparfaite, mais je sentais que c'était nécessaire pour comprendre l'impact d'un objet sur une image, je voulais que la caméra ait aussi une perspective divergente. Vous avez tellement de contrôle avec un objet manufacturé, il est conçu pour être fonctionnel alors que les objets que j'ai fabriqués sont très dysfonctionnels. Tout cela se retrouve également dans l'image.

Je ne considère pas votre travail comme étant lié aux modes de photographie standardisés car il ne s'agit pas de documenter de manière aussi littérale. Diriez-vous que votre travail ignore l'acte de représentation de prendre une photographie ?

Je pense que c'est vrai. Je voulais utiliser une caméra sténopéique à cause des choses qu'elle ignore, des choses qu'elle ne privilégie pas. Renoncer à la représentation m'a permis de me rapprocher de ce qui m'intéressait réellement. C'est pourquoi les notations (et aussi les interviews) deviennent vraiment importantes. Je m'intéresse à l'idée d'interviews comme des capsules d'informations dispersées autour du lieu.

Il y a une part inévitable de l'interview qui implique la brisure du mysticisme. L'acte d'expliquer plus que ce que tu pourrais choisir de révéler dans un environnement d'exposition. Est-ce quelque chose que tu considères ?

Il y a quelque chose de bien dans le fait que ces informations soient conservées à l'extérieur du site. Ce n'est pas une interview accompagnant l'exposition et vous ne la lisez pas en regardant l'œuvre. Au moment où l'interview est lue, votre expérience de l'exposition est déjà devenue plus éphémère. J'apprécie ces différentes fréquences dans lesquelles l'œuvre peut se tenir. Il y a beaucoup d'improvisation et d'expérimentation dans mes processus. Je considère cette interview comme faisant partie de cette expérience : des informations sont offertes et enterrées dans cette capsule verbale. Ce ne sont que des rumeurs et des anecdotes - je pense que je pourrais faire cette interview deux fois et un tout nouvel ensemble d'histoires émergerait - il y a de nombreux récits contenus dans ces images que je suis encore en train de disséquer moi-même. L'exposition s'intitulait 'vision on the run' en partie pour cette raison : elle décrit le chaos et la complexité de la vision sans langage verbal.



Installation view: Nina Porter, vision on the run, a. SQUIRE, London, 20 January–2 March 2024