

never mind the gap

marco poloni

Verlag für moderne Kunst Nürnberg

marco poloni

marco poloni      never mind! the gap



Verlag für moderne Kunst Nürnberg

## Sommaire

6	Essai Pierre-André Lienhard: Miroirs de la perception Marco Poloni et la mise en jeu du regard
30	Dispositifs
74	Entretien entre Edouard Monnet et Marco Poloni
92	Expositions   Biographie
93	Prix   Bourses   Collections   Publications
94	Auteurs
95	Colophon

## Inhalt

Essay Pierre-André Lienhard: Spiegel der Wahrnehmung Marco Poloni und die Rolle des Blicks
Dispositive
Edouard Monnet im Gespräch mit Marco Poloni
Ausstellungen   Biographie
Auszeichnungen   Stipendien   Sammlungen   Publikationen
Autoren
Impressum

## Contents

Essay Pierre-André Lienhard: Mirrors of Perception Marco Poloni and the Gaze in Play
Viewing Systems
Marco Poloni Interviewed by Edouard Monnet
Exhibitions   Biography
Awards   Grants   Collections   Publications
Authors
Imprint

Pierre-André Lienhard

## Miroirs de la perception Marco Poloni et la mise en jeu du regard

« Dans le monde *réellement renversé*,  
le vrai est un moment du faux. »<sup>1</sup> (Guy Debord)

« Un train peut en cacher un autre. » La lecture de ce panneau – petit bijou sémantique imaginé par la sécurité routière française pour prévenir du danger que constituent les passages à niveau – m'a toujours laissé songeur. Amusé par l'apparente banalité de cette mise en garde, inquiet à l'idée de sa nécessité et à celle qu'un étranger puisse ignorer, en même temps que la langue française, la menace de ce piège perceptif et le payer de sa vie, surpris surtout de trouver des qualités aphoristiques à un message sécuritaire, et fasciné enfin devant la profondeur du champ philosophique affleurant sous cet énoncé, j'ai souvent été conduit, au-delà de la route, à reconsidérer sous cet angle très concret la relativité de notre perception. Or si, dans l'abstrait théorique, je n'ai aucune peine à admettre l'idée que ce que je regarde et prends pour la réalité n'engage que moi, ne vise qu'une facette du phénomène considéré, je me surprends à résister quelque peu à la vision d'un train qui ne serait pas un train, mais un potentiel de deux trains. C'est par l'intellect, que je peux adopter d'autres points de vue que celui déterminé par ma position physique, me projeter au-dessus ou au-delà du train que je vois et *me représenter* celui que je ne vois pas. Il me paraît significatif à cet égard que la sécurité routière ait exprimé cet avertissement-là en toutes lettres plutôt que par un pictogramme. Comment en effet *représenter une réalité* aussi complexe? Et si la réalité directement vécue peut en cacher une autre, que dire alors de l'image? Et de notre confiance en son aptitude à nous *re-présenter le monde* dans ce que nous nommons – à juste titre, mais sans donner suite – les reflets d'actualité?

II

Un miroir convexe tourne très lentement à l'intérieur de son cadre. Cet infime tremblement rappelle que l'image cernée par ce cadre n'est que reflet (et des plus instables). Réalisé par Marco Poloni en 1997 comme une pièce isolée, ce miroir réapparaît en marge de *Shuttle*, grande « installation » produite par l'artiste en 2001. Réapparition aussi discrète que significative. En effet, à tout bien considérer, cette miniature peut non seulement être lue comme une mise en abîme du dispositif entier, mais elle affirme aussi sa dimension emblématique en regard de toute la recherche que Marco Poloni mène avec le but déclaré d'« examiner la condition irréaliste de l'image »<sup>2</sup>.

A cette fin, Poloni produit une série de glissements de la réalité vers la fiction et inversement, conférant à ses représentations l'apparence de la réalité par l'objectif de la caméra, par le son, par une mise en œuvre du temps.

<sup>1</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Thèse 9, Gallimard, Paris, rééd. 1992, p. 19.

<sup>2</sup> E-mail de Marco Poloni à l'auteur.

Pierre-André Lienhard

## Spiegel der Wahrnehmung Marco Poloni und die Rolle des Blicks

„In der *wirklich verkehrten* Welt ist das  
Wahre ein Moment des Falschen.“<sup>1</sup> (Guy Debord)

„Un train peut en cacher un autre“ – „Hinter jedem Zug kann sich ein zweiter verbergen.“ Dieses Schild – eine semantische Perle der französischen Verkehrswacht, die auf die Gefährlichkeit von Bahnübergängen hinweist – hat mich immer nachdenklich gemacht. Die offenkundige Banalität dieser Warnung amüsiert mich. Beunruhigend finde ich die Vorstellung, dass sie offenbar notwendig ist und es einem Ausländer das Leben kosten könnte, diese bedrohlichen Fallstricke der Wahrnehmung – in Unkenntnis der französischen Sprache – zu übersehen. Eher überraschend ist es, an einem Sicherheitshinweis aphoristische Qualitäten zu entdecken. Schließlich fasziniert mich der philosophische Tiefsinn des Satzes. Deshalb sah ich mich – abseits vom Straßengeschehen – oft dazu veranlasst, mich unter diesem sehr konkreten Blickwinkel erneut mit der Relativität unserer Wahrnehmung zu beschäftigen. Denn ich kann mir auf einer abstrakt-theoretischen Ebene zwar mühelos vorstellen, dass das, was ich betrachte und für wirklich halte, nur für mich verbindlich ist, nur eine Facette des betrachteten Phänomens darstellt, doch ich erlasse mich dabei, wie mir die Vorstellung, ein Zug sei nicht nur ein Zug sondern möglicherweise zwei Züge, widerstrebt. Es ist der Intellekt, der mir erlaubt, Standpunkte einzunehmen, die von der Position meines Körpers unabhängig sind, den Zug, den ich sehe, von oben oder von der mir abgewandten Seite aus zu betrachten und *mir* den Zug, den ich nicht sehe, *vorzustellen*. Es scheint mir in diesem Zusammenhang bezeichnend zu sein, dass die Verkehrswacht, statt sich für ein Piktogramm zu entscheiden, ihre Warnung schriftlich formuliert. Wie sollte man eine derart komplexe *Wirklichkeit* auch *darstellen*? Und wenn sich hinter der unmittelbar erlebten Wirklichkeit eine andere Wirklichkeit verbergen *kann*, was bedeutet dies dann für ihr Abbild? Und was für unser Vertrauen in die Fähigkeit des Bildes, uns die Welt als mediale Spiegelung der Ereignisse zu *re-präsentieren*?

II

Ein Konvexspiegel dreht sich sehr langsam in seinem Rahmen. Das unmerkliche Zittern erinnert daran, dass das von dem Rahmen umfasste Bild allein eine (äußerst instabile) Spiegelung ist. Das von Marco Poloni 1997 als Einzelstück geschaffene Werk taucht am Rand von *Shuttle*, einer großen „Installation“ des Künstlers aus dem Jahre 2001, wieder auf. Sein Wiedererscheinen ist ebenso diskret wie bezeichnend. In der Tat kann die Miniatur genau betrachtet nicht nur als Mise-en-Abyme, als endlose Schachtelung des ganzen Dispositivs gelesen werden, sondern auch als Emblem für Marco Polonis Forschungsvorhaben insgesamt, dessen erklärtes Ziel „die Untersuchung der irrealen Bedingungen von Bildern“<sup>2</sup> ist.

<sup>1</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 9. These, Gallimard, Paris, Neuauflage 1992, S. 19  
<sup>2</sup> hier zitiert nach Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg 1978, S. 3].

<sup>2</sup> Entnommen aus einer E-Mail von Marco Poloni an den Autor.

Pierre-André Lienhard

## Mirrors of Perception Marco Poloni and the Gaze in Play

"In a world that *really* has been turned on its head,  
truth is a moment of falsehood."<sup>1</sup> (Guy Debord)

"Un train peut en cacher un autre." For me, this sign, a little semantic gem thought up by the French road safety authorities in order to alert drivers approaching a level crossing to the fact that two trains may be passing simultaneously in different directions, is an endless source of fascination. Amused by the apparent banality of the warning, worried by its necessity and at the thought that foreigners' ignorance of French and therefore of the dangers of this perceptual trap might cost them their lives, surprised, above all, that a safety message can have such aphoristic qualities and, finally, fascinated by the depth of the philosophical field that the statement opens up, I have often found myself going beyond highway matters to thoughts on the relativity of perception itself. For if, in the abstract realm of theory, I have no trouble admitting that what I see and take as reality reflects only myself, and touches on only one facet of the phenomenon in question, I am still surprised by my reluctance at the idea of a train that is not a train, but potentially two trains. It is by using my intellect that I am able to adopt viewpoints different from those determined by my physical position, to project myself above or beyond the train that I see and *picture* the one I cannot see. It strikes me as significant in this respect that the road safety people should have chosen to convey this particular warning in words rather than with a drawing. For how does one actually *represent* such a complex *reality*? And if directly experienced reality *can* hide another reality, then what of an image? And what of our faith in its ability to *re-present the world* to us in what, appropriately, but inconclusively, we call "reflections of current events"?<sup>2</sup>

II

A convex mirror turns very slowly in its frame. The very slight trembling reminds us that the image surrounded by the frame is only a reflection (and a very unstable one at that). Made by Marco Poloni in 1997 as a stand-alone piece, this mirror reappeared alongside *Shuttle*, the large "installation" produced by the artist in 2001. Its reappearance was as significant as it was discreet, for, all things considered, not only could this miniature be read as an encapsulation of the piece as a whole, but it also becomes emblematic of Marco Poloni's entire enterprise, undertaken, as he states it, with the aim of "examining the unreality of the image"<sup>3</sup>.

To this end, Poloni produces a series of shifts from reality to fiction and vice versa, using the camera lens, sound and temporal duration to endow his representations with an appearance of reality. Whatever their form – photo-

<sup>1</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, thesis 9 (Paris: Gallimard, rep. 1992), p. 19,  
<sup>2</sup> here quoted from *The Society of the Spectacle* (New York: Zone, 1995), p. 14.

<sup>2</sup> In the French, "reflets d'actualité".

<sup>3</sup> E-mail by Marco Poloni to the author.



*Mirror*, 1997, MIRE, Geneva

Le miroir tourne très lentement à l'intérieur de son cadre.

Der Spiegel dreht sich sehr langsam in seinem Rahmen.

The mirror rotates very slowly in its frame.

Diamètre/Durchmesser/Diameter 51 cm



*Shuttle*, 2001, Galerie du Douvren, Brittany

Vues de la deuxième salle de la galerie et de son modèle réduit

Ansicht des zweiten Galerieraums sowie des Modells davon

Views of the gallery's second room and the scale model thereof

Quelles qu'en soient la forme, photographies, bandes vidéos, pièces sonores ou dispositifs combinant plusieurs médias, tous ses travaux procèdent d'une stratégie commune renvoyant à l'activité d'un enquêteur - détective ou reporter. La caméra, secondée dans certains cas par le micro, propose de manière récurrente des situations de filature ou d'observation.<sup>3</sup> Si la manière de procéder prend chez Poloni les apparences d'une mise à l'enquête du réel, l'investigation porte en fait sur nos moyens de le percevoir en tant que tel. L'attention est portée sur le sens de la vue et sur le rapport au réel qu'il nous permet soit directement, soit à partir des re-présentations (représentations secondes ou médiales) que nous en offrent les images de la caméra. Lorsque l'ouïe est mise à contribution, elle ne constitue pas tant un thème en soi, mais plutôt un élargissement du champ perceptif, soutenant - ou troublant - la référence au réel; l'oreille est alors complice du trompe-l'œil. En brouillant nos repères perceptifs, ou plutôt en précipitant artificiellement notre regard dans une confusion qu'il fait naturellement au quotidien, Poloni nous entraîne à y regarder de plus près et à nous intéresser aux polarités du monde de l'image, autonome et référentiel, autoritaire et instable, inversant le réel et objectivant sa propre fiction.

<sup>3</sup> Les travaux dont il est question ici relèvent pour l'essentiel de l'observation. Pour les situations spécifiques de filature, se reporter aux séries photographiques AKA (*Also Known As*) - *Script for a Short Film* de 2003 et *Shadowing the Invisible Man - Script for a Short Film* de 2001, pages 24 et 28-29.

Les dispositifs<sup>4</sup> d'observation - auxquels est consacré ce livre - occupent une place à part dans l'œuvre de Poloni. Ils ont en effet ceci de particulier qu'ils sont interactifs et qu'ils mettent en scène des situations perceptives d'autant plus déstabilisantes pour le visiteur que celui-ci est acteur de sa propre mystification. Les dispositifs d'observation de Poloni obligent le visiteur à reprendre l'investigation à son propre compte.

<sup>4</sup> Au terme « installation » qui, dans son acception habituelle, met davantage l'accent sur une mise en relation spatiale du visiteur et de l'œuvre ainsi désignée, Marco Poloni préfère le terme « dispositif » qui, désignant avec plus de neutralité un *apparatus*, ne prédétermine pas de hiérarchie entre les dimensions spatiale et temporelle de l'expérience perceptive proposée par ses travaux « installatifs ».

III  
La mise en scène complexe de *Shuttle*<sup>5</sup> confronte le visiteur à une expérience perceptive paradoxale. Une projection vidéo l'entraîne dans un parcours circulaire à travers les espaces de la galerie où il se trouve à cet instant. Il peut commander les rotations de la caméra et s'assurer du même coup que les images défilent en temps réel. Cependant qu'il retrouve dans ce reflet de la réalité immédiate tout ce qui la compose, lui, spectateur et co-producteur de ces images, en est effacé. Prendre ces images pour la réalité - parce qu'il les contrôle - l'entraîne dans une perte de contact avec sa propre réalité.

<sup>5</sup> Voir descriptif page 45.

L'irritation du visiteur survit à la découverte ou à la révélation du trucage - la caméra effectue en réalité la majeure partie de son parcours à l'intérieur d'une maquette de la galerie -, car le trompe-l'œil opère également à partir de l'illusion que tout un chacun nourrit à l'égard de sa capacité à distinguer nettement entre le réel et sa représentation. Il faut préciser ici que le dispositif de Poloni comporte quelques éléments additionnels qui, parce qu'on les retrouve dans l'espace réel et dans la maquette, constituent à la fois des avertissements et des leurres. Ainsi, à la manière d'un test de vue, un caisson lumineux affiche des caractères dont la taille va croissant; le texte se lit: « sometimes people seem closer than they appear ». L'avertissement, qui rappelle celui des fabricants de voiture à propos de la vision qu'offrent les rétroviseurs, désigne

Zu diesem Zweck produziert Poloni eine Reihe von Verschiebungen der Wirklichkeit in die Fiktion und umgekehrt, indem er seinen Repräsentationen mittels Kameraobjektiv, Ton oder Zeiteffekten den Anschein von Wirklichkeit verleiht. Unabhängig von ihrer Form basieren alle seine Arbeiten - Fotografien, Videofilme, Klanginstallationen oder Multi-Media-Dispositive - auf der Strategie eines Ermittlers, eines Detektivs oder Reporters. Die Kamera, die in bestimmten Fällen von einem Mikrofon unterstützt wird, zeigt Sequenzen von Beschattungs- oder Beobachtungsszenen.<sup>3</sup> Doch Polonis Vorgehensweise zielt weniger auf eine Erkundung des Realen als auf unser Vermögen, das Reale als solches wahrzunehmen. Im Mittelpunkt stehen der Sehsinn und der Bezug zur Realität, den dieser uns erlaubt, wobei dieser Bezug unmittelbar oder durch (sekundäre oder mediale) Repräsentationen in Form von Kamerabildern vermittelt sein kann. Sofern das Gehör mit einbezogen wird, ist es weniger ein eigenständiges Thema; es dient vielmehr einer Erweiterung des Wahrnehmungsbereichs, einer Verstärkung - oder Störung - des Wirklichkeitsbezugs; das Ohr wird zum Komplizen des Trompe-l'œil. Poloni verwischt die Wegmarken, an denen sich unsere Wahrnehmung orientiert, oder besser gesagt, er stürzt unseren Blick auf künstliche Weise in eine Verwirrung, die er im Alltag auf natürliche Weise erlebt. Dadurch veranlasst uns Poloni genauer hinzusehen und weckt unser Interesse für die polare Welt des Bildes, das autonom oder referentiell, autoritär oder instabil, eine Inversion der Wirklichkeit oder die Objektivierung seiner eigenen Fiktion sein kann.

<sup>3</sup> Die entsprechenden Arbeiten beruhen vor allem auf Beobachtung. Zu den speziellen Beschattungssituationen siehe die seriellen Fotoarbeiten AKA (*Also Known As*) - *Script for a Short Film* von 2003 und *Shadowing the Invisible Man - Script for a Short Film* von 2001, Seiten 24 und 28-29.

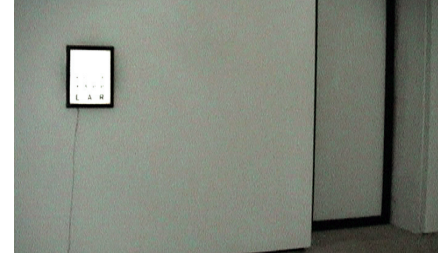
Die Beobachtungsdispositive<sup>4</sup> - denen dieses Buch gewidmet ist - nehmen in Polonis Werk eine Sonderstellung ein. Ihre Besonderheit liegt darin, dass sie interaktive Wahrnehmungssituationen inszenieren, die den Besucher umso mehr verunsichern, als er an seiner Irreführung selbst beteiligt ist. Polonis Beobachtungsdispositive zwingen den Besucher, auf eigene Faust weiterzuforschen.

<sup>4</sup> Dem Begriff „Installation“, der gemeinhin den räumlichen Bezug zwischen Besucher und Werk betont, zieht Marco Poloni den neutraleren Begriff „Dispositiv“ vor, der einen *apparatus* bezeichnet und nicht von vornherein die in seinen „installativen“ Arbeiten angebotene räumliche und zeitliche Wahrnehmung hierarchisiert.

III  
Die komplexe Inszenierung von *Shuttle*<sup>5</sup> konfrontiert den Besucher mit der Erfahrung einer paradoxen Wahrnehmung. Eine Videoprojektion zeigt einen Rundgang durch die Räume der Galerie, in der er sich gerade befindet. Er kann die Drehwinkel der Kamera bestimmen und sich zugleich vergewissern, dass die Bilder in Echtzeit zu sehen sind. Während er in dieser Spiegelung alles wiederentdeckt, woraus sich die unmittelbare Wirklichkeit zusammensetzt, fehlt er selbst auf den Bildern, deren Betrachter und Koproduzent er ist. Sofern er diese Bilder - weil er sie kontrolliert - für wahr hält, verliert er den Kontakt zu seiner eigenen Wirklichkeit.

<sup>5</sup> Siehe Beschreibung Seite 45.

Die Irritation des Besuchers verschwindet nicht mit der Entdeckung oder dem Aufdecken der Täuschung - die Kamera bewegt sich in Wirklichkeit vorwiegend in einem Modell der Galerie -, denn das Trompe-l'œil spielt auch mit der Illusion eines jeden, die Wirklichkeit von ihrer Repräsentation klar unterscheiden zu können. Polonis Dispositiv enthält zudem weitere Elemente, die sowohl im Realraum als auch im Modell existieren und daher zugleich als Warnhinweise



^ *Shuttle*

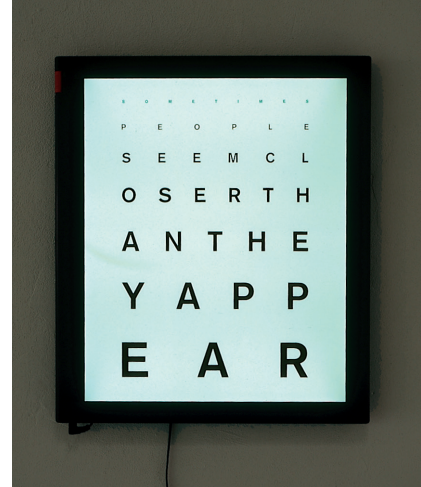
Still vidéo en temps réel/Echtzeit Video Still/

Real-time video still

> *Eye Test*, 2001

Table lumineuse/Leuchtisch/Light table

40 x 34 x 2 cm



graphs, videos, sound pieces or viewing systems which combine various media - these works are all based on the same strategy, one implying the investigative activity of a detective or reporter. The camera, sometimes backed up by the microphone, repeatedly presents situations where someone is being shadowed or observed.<sup>4</sup> If Poloni's *modus operandi* takes the form of an investigation of the real, the true subject of this investigation is our own capacity for perceiving that reality. The focus is set on the sense of sight and on the relation to the real that it affords either directly or via (secondary or medial) representations provided by camera images. When the sense of hearing is solicited, it is not so much as a theme in itself, but more a way of broadening the perceptual field, consolidating or disrupting the reference to the real. The ear abets the trompe-l'œil. By blurring our perceptual references or rather by artificially plunging the gaze into the confusion that is its natural daily lot, Poloni encourages us to look more closely and consider the polarities of the world of the image, at once autonomous and referential, unstable and directive, by overturning the real and objectifying its own fiction.

<sup>4</sup> Most of the works discussed here are about observation. As for the pieces involving shadowing, see the photo series AKA (*Also Known As*) - *Script for a Short Film* (2003) and *Shadowing the Invisible Man - Script for a Short Film* (2001), pages 24 and 28-29.

<sup>5</sup> Rather than "installation" which, as generally used, tends to emphasise the spatial relation between the viewer and the work, identified as such, Poloni prefers to use the French term "dispositif", which more neutrally designates an *apparatus*, and does not predetermine a hierarchy between the spatial and temporal dimensions of the perceptual experience offered by his "installational" works. [In English, the term is translated diversely as "device", "set-up" and, as here "viewing system" - *Trans.*]

<sup>6</sup> See description page 45.

The viewing systems<sup>5</sup> that are the subject of this book occupy a singular position in Poloni's work. What sets them apart is that they are interactive and that they present situations which are all the more disorienting because they make viewers the agent of their own mystification. Poloni's viewing systems force visitors to take up the investigation for themselves.

III  
The complex mise en scène of *Shuttle*<sup>6</sup> confronts the visitor with a paradoxical perceptual experience. A video projection takes him on a circular exploration of the gallery where he is standing. He is able to control the camera's rotations, thus confirming that the images are being produced in real time. And yet while



*Shuttle*

Stills vidéo en temps réel/Echtzeit Video Stills/Real-time video stills



Michelangelo Antonioni, *The Passenger*, 1975

Film stills, Robertson (Chuck Mulvehill) & David Locke (Jack Nicholson)  
Metro-Goldwyn-Mayer Inc.



la vue comme « le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable »<sup>6</sup> mais participe de la mystification. Et puis à l'entrée de la galerie, il y a ce miroir convexe qui tourne et déforme, mais confirme au spectateur sa présence en ce lieu. Pourtant, au-delà de l'inversion entre gauche et droite, le miroir produit surtout la même inversion du réel dans l'espace de la représentation que vont opérer la maquette d'une part et la caméra de l'autre.

<sup>6</sup> Guy Debord, Thèse 18, p. 23.

Comme son titre l'indique, *Shuttle* propose un jeu de renvois entre la réalité et sa représentation par l'image, un va-et-vient constant entre espaces réel et fictif. Sur ce trajet pendulaire, qu'effectue le spectateur-visiteur physiquement, mentalement et par le biais de la caméra, le passage d'un espace à l'autre est marqué autant que symbolisé par le miroir et par un rideau (isolant l'espace de projection). Or les deux objets renvoient eux-mêmes à un impressionnant corpus de représentations antérieures (histoires de la peinture et du cinéma en particulier) où ils apparaissent dans la même fonction. C'est en particulier vrai du film *The Passenger* (titre anglais original de *Profession: reporter*) de Michelangelo Antonioni auquel Marco Poloni fait de constantes allusions dans son travail. Dans ce film, un rideau signale le moment où dans l'esprit du reporter Locke germe l'idée d'emprunter l'identité de Robertson, qu'il trouve mort dans sa chambre d'hôtel. L'effet miroir concerne la scène de l'interview du sorcier qui retourne la caméra sur l'interviewer et sur laquelle nous reviendrons. D'autres dispositifs de Poloni, tels que *Vis-à-vis* (2000), ou *Down There* (1998)<sup>7</sup>, reprennent des dérivés de ces motifs: fenêtre entrouverte ou inversion en miroir de l'image vidéo par rapport à la réalité filmée par la caméra placée aux abords de la fenêtre. Ainsi l'idée de navette s'applique également à l'activité de l'artiste qui tisse à travers l'ensemble de son œuvre une trame serrée de fictions entrecroisées dans la chaîne du réel.

<sup>7</sup> Voir descriptifs pages 63 et 68.

#### IV

Si le miroir apparaît à travers l'histoire de la peinture comme un leitmotiv dans l'iconographie des vanités, des allégories des sens ou de la peinture, des autoportraits et des scènes d'atelier de peintre, c'est que le reflet dans le miroir est d'une part l'image première (c'est également le sens premier du mot « image ») à laquelle est confronté tout homme et, d'autre part, le symbole de la fugacité de toute chose. Au fond, l'image d'un reflet renvoie à une seule et même problématique: le statut de l'image, comme représentation et comme moyen de perception, comme double de la nature et comme vanité de toute tentative d'imiter cette nature. Si les accents se sont déplacés avec le temps, le miroir dans l'œuvre revient régulièrement thématiser le rapport entre réalité et représentation. Éternelle question qui avait déjà été posée de façon exemplaire par van Eyck ou Velázquez. Dans le portrait des époux Arnolfini (1434, Londres, National Gallery) comme dans *Las Meninas* (1656, Madrid, Prado), le miroir intègre dans le tableau un espace hors champ qui lui fait face, en principe celui du peintre qui peint ou celui du spectateur qui regarde. Or le reflet atteste en réalité la présence de témoins fictifs de la scène: dans l'un, le peintre et son élève qui ne peignent pas, dans l'autre

und Köder dienen. So sind wie bei einem Sehtest auf einem Leuchtkasten immer größer werdende Buchstaben zu lesen, der Text lautet: „sometimes people seem closer than they appear“. In dieser Mahnung, die an Hinweise der Autoindustrie zur optischen Beschaffenheit von Rückspiegeln erinnert, erscheint das Sehen als „der abstrakteste und mystifizierbarste Sinn“<sup>6</sup>, ist aber selbst Teil der Mystifizierung. Schließlich steht am Eingang der Galerie dieser Konvexspiegel, der sich dreht und nur verzerrte Bilder zeigt, dem Betrachter aber seine Anwesenheit an diesem Ort bestätigt. Dennoch erzeugt der Spiegel nicht nur ein seitenverkehrtes Bild, sondern auf die gleiche Weise wie das Modell und die Kamera vor allem auch eine Verkehrung der Wirklichkeit im Raum der Repräsentation.

<sup>6</sup> Guy Debord, 18. These, S. 23

<sup>7</sup>hier zitiert nach Debord,

*Die Gesellschaft des*

*Spektakels*, S. 3].

Wie im Titel der Arbeit bereits angedeutet, spielt *Shuttle* mit den wechselseitigen Bezügen zwischen der Wirklichkeit und ihrer bildlichen Darstellung, mit einem ständigen Hin und Her zwischen wirklichen und fiktiven Räumen. Der Betrachter-Besucher vollzieht diese Pendelbewegung körperlich, geistig und über den Umweg der Kamera nach, wobei der Übergang von einem Raum zum anderen durch den Spiegel und einen Vorhang (der den Projektionsraum abschirmt) gekennzeichnet und symbolisiert wird. Diese beiden Objekte verweisen auf ein beeindruckendes Korpus früherer Repräsentationen aus der Geschichte der Malerei und insbesondere des Films, wo sie in der gleichen Funktion auftreten. Dies gilt in erster Linie für den Film *The Passenger* (so der englische Originaltitel von *Beruf: Reporter*) von Michelangelo Antonioni, auf den Marco Poloni in seiner Arbeit permanent anspielt. In diesem Film kündigt ein Vorhang den Moment an, in dem der Reporter Locke auf die Idee kommt, die Identität des tot in seinem Hotelzimmer aufgefundenen Robertson anzunehmen. Der Spiegeleffekt zeigt sich in der Interview-Szene mit dem Zauberer, der die Kamera auf den Interviewer richtet; wir werden auf diese Szene noch zurückkommen. In anderen Dispositiven, etwa *Vis-à-vis* (2000) oder *Down There* (1998)<sup>7</sup>, greift Poloni mit einem halb geöffneten Fenster oder dem Video, das die von einem Fenstersims aus gefilmte Wirklichkeit spiegelverkehrt wiedergibt, diese Motive in abgewandelter Form erneut auf. Wie ein Weber verknüpft der Künstler in seinem Werk die straff gespannten Fäden ineinander verschlungener Fiktionen mit der Kette der Realität.

<sup>7</sup> Siehe Beschreibungen Seite 63 und 68.

#### IV

Der Spiegel erscheint in der Geschichte der Malerei als Leitmotiv in der Ikonografie der Eitelkeiten, der allegorischen Darstellung der Sinne oder der Malerei, den Selbstporträts und Atelierszenen. Denn das Bild im Spiegel (so auch die erste Wortbedeutung von „image“) stellt einerseits das erste Bild dar, dem jeder Mensch begegnet, andererseits ein Symbol für die Vergänglichkeit aller Dinge. Das gespiegelte Bild verweist grundsätzlich auf ein und dieselbe Problematik: den Status des Bildes zwischen Darstellung und Medium der Wahrnehmung, zwischen einem Doppel der Natur und der Eitelkeit jeden Versuchs, Natur zu imitieren. Die Schwerpunkte haben sich im Laufe der Zeit verlagert, doch taucht der Spiegel in der Kunst weiterhin regelmäßig auf, um das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Repräsentation zu thematisieren. Es

the images offer every component of this surrounding reality, their co-producer, the visitor himself, is absent from them. In taking these images for reality, precisely because he can control them, the visitor ends up losing contact with his own reality.

The visitor's irritation continues after the discovery or revelation of the trickery (most of the camera movements are in fact made in a model of the gallery), for the trompe-l'œil is also underpinned by our illusory belief as individuals in our ability to distinguish clearly between the real and its representation. It should be noted that Poloni's set-up comprises a number of additional elements which, because they are found in the real space as well as in the model, constitute both warnings and traps. For example, there is a lightbox on which, increasing in size as they do in an eyesight test, the characters form the words "sometimes people seem closer than they appear". The warning, redolent of the caveats about rear-view mirrors issued by car constructors, defines sight as "the most abstract of the senses, and the most easily deceived"<sup>7</sup> while at the same time contributing to that mystification. And then at the gallery entrance there is the spinning convex mirror that deforms everything but also confirms the viewer's presence in the place. However, beyond its inversion of left and right, the mirror enacts the same transfer of the real into the space of representation as do the model and the camera.

<sup>7</sup> Guy Debord, thesis 18, p. 23,

here quoted from Debord, *The*

*Society of the Spectacle*, p. 17.

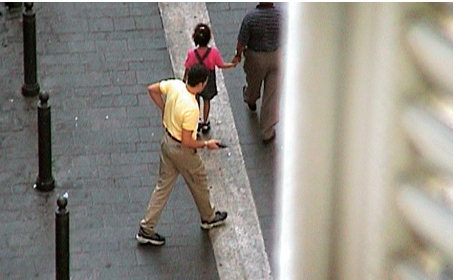
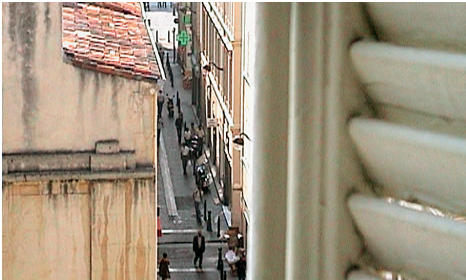
As its title indicates, *Shuttle* offers a set of movements between reality and its representation as image, a constant to-ing and fro-ing between real and fictional spaces. In this pendular movement which the viewer enacts both physically and, via the camera, mentally, the transition from one space to another is both marked and symbolised by the mirror and by a curtain (which isolates the projection area). Moreover, these two objects themselves evoke an impressive body of earlier representations (notably in the histories of painting and of cinema) in which they perform the same function. One thinks in particular of Michelangelo Antonioni's *The Passenger*, which Poloni frequently alludes to in his work. In this film, the camera focuses on a curtain at the moment the reporter Locke has the idea of taking on the identity of Robertson, the man he has found dead in his hotel room. As for the mirror effect, it occurs in the interview scene when the witch doctor turns the camera back on the interviewer (see below). Other pieces by Poloni, such as *Vis-à-vis* (2000), or *Down There* (1998)<sup>8</sup>, feature images derived from these motifs with, for example, an open window or a mirror reversal of the video image in relation to the reality filmed by the camera positioned by the window. Thus the shuttle idea can also be applied to the artist's activity as, throughout his work, he weaves a tight web of fictions through the warp of the real.

<sup>8</sup> See descriptions

pages 63 and 68.

#### IV

If, in the history of art, the mirror is a leitmotiv in *vanitas* works or in allegories of the senses and of painting itself, as well as in self-portraits and depictions of the artist's studio, this is because the reflection in the mirror was, for one thing, the first image (it is also the primary meaning of the word "image") seen



Vis-à-vis, 2001, Vidéochroniques, Marseille  
Stills vidéo en temps réel/Echtzeit Video Stills/Real-time video stills

le couple royal. Par souci de conférer à la scène représentée toutes les ap-parences de la réalité, les deux peintres ont inséré la représentation d'une fiction.

Le procédé, auquel van Eyck et Velázquez ont recours chacun dans un contexte spécifique, appartient aujourd'hui encore au catalogue des licences artistiques, et le miroir se prête toujours à un questionnement du champ de la représentation. Mais le souci illusionniste de la vraisemblance n'est plus tant le propos des artistes que celui d'une autre catégorie professionnelle œuvrant à la représentation du réel: le journalisme. Ce changement de rôle, qui modifie évidemment les termes dans lesquels se pose la question du statut de l'image, est à mettre sur le compte de trois changements paradigmatiques intervenus entre-temps dans les histoires de la pensée occidentale, de l'évolution des techniques (en particulier celle de la production des images), et de la société dans son ensemble.

Entre-temps, avec Schopenhauer d'abord, avec la phénoménologie ensuite, nous avons appris à reconnaître que *le monde est notre représentation*. Aussi vrai que le miroir réfléchit une image infidèle, nous ne connaissons jamais du monde que les images intérieures que nous nous en faisons et que nous projetons sur lui. Reconnaître cela ne revient pas à nier l'existence d'un monde en soi, cela signifie seulement que le monde ne nous apparaît jamais en tant que tel, mais seulement en tant que nous le regardons, que nous en construisons une représentation et manifestons la volonté de la réviser au fur et à mesure des phénomènes rencontrés. La construction de cette image a été identifié comme processus de la perception.

Durant cette même période, notre société s'est émancipée de la représentation théologique du monde et n'a plus trouvé son principe d'unité dans une image unique (la «vraie» icône). Si le projet philosophique issu des Lumières a bien cherché à lui substituer une vision du monde centrée sur la raison humaine, son idéalisme a favorisé la montée du principe matérialiste qui domine notre société moderne. Depuis, la foi dans la technique et la production d'une multitude de biens et d'images compense en apparence la perte de l'unité du monde. De sorte que notre rapport à l'image – et à son emblème fondateur: le miroir – n'est le même qu'en apparence seulement. C'est à

ist eine zeitlose Frage, deren exemplarische Formulierung sich schon bei van Eyck oder Velázquez findet. Im Porträt des Ehepaars Arnolfini (1434, London, National Gallery) wie auch in *Las Meninas* (1656, Madrid, Prado) integriert der Spiegel den Raum, der dem Bildraum gegenüberliegt – prinzipiell der Raum des malenden Malers oder des betrachtenden Betrachters – ins Gemälde. Damit bestätigt die Spiegelung in Wirklichkeit die Anwesenheit fiktiver Zeugen der Szene: einmal des Malers und seines Schülers, die nicht malen, einmal des Herrscherpaars. In ihrem Bemühen, die dargestellte Szene möglichst real erscheinen zu lassen, haben beide Maler die Repräsentation einer Fiktion eingefügt.

Dieses Verfahren, auf das van Eyck und Velázquez in einem jeweils spezifischen Kontext zurückgreifen, gehört noch heute zum künstlerischen Repertoire. Der Spiegel ist weiterhin ein geeignetes Instrument, um das Feld der Repräsentation zu hinterfragen. Allerdings sind es heute weniger die Künstler, die sich mit den Mitteln der Illusion um eine realistische Nachahmung bemühen, sondern die Angehörigen einer anderen sich mit der Repräsentation von Wirklichkeit auseinandersetzenen Branche, nämlich des Journalismus. Dieser Rollenwechsel, der natürlich auch die Begrifflichkeit verändert, in der über den Status des Bildes gesprochen wird, verdankt sich drei zwischenzeitlich eingetretenen Paradigmenwechseln in der abendländischen Geistesgeschichte, der Entwicklung der Technik (insbesondere der Bildproduktion) und der Gesellschaft insgesamt.

Zunächst Schopenhauer und dann die Phänomenologie haben uns inzwischen gelehrt, dass *die Welt unsere Vorstellung ist*. Genau wie ein Spiegel kein getreues Bild wiedergibt, kennen wir von der Welt allein die inneren Bilder, die wir uns von ihr machen und die wir auf sie projizieren. Diese Tatsache anzuerkennen heißt nicht, die Existenz einer Welt an sich zu leugnen. Es bedeutet lediglich, dass uns die Welt nie in ihrem Ansich erscheint, sondern immer nur als unsere Anschauung von ihr, dass wir uns also ein Bild von ihr machen und dieses kraft unseres Willens unseren Erfahrungen entsprechend revidieren. Die Konstruktion dieses Bildes verstehen wir als Wahrnehmungsprozess.

Mittlerweile hat sich unsere Gesellschaft von der theologischen Vorstellung der Welt emanzipiert und findet das Prinzip ihrer Einheit nicht mehr in einem einzigartigen Bild (der „wahren“ Ikone). Das philosophische Projekt der Aufklärung hat sich bemüht, das theologische Weltbild durch eins zu ersetzen, in dem die menschliche Vernunft im Mittelpunkt steht. Doch sein Idealismus begünstigte den Aufstieg des materialistischen Prinzips, das unsere moderne Gesellschaft beherrscht. Scheinbar kompensiert seither der Glaube an die Technik und die Massenproduktion von Gütern und Bildern die verlorene Einheit der Welt, sodass unser Verhältnis zum Bild – und zu seinem Grundemblem, dem Spiegel – nur noch dem Anschein nach dasselbe ist. Wir erleben die Welt durch das Bild. Wir stehen jetzt auf der anderen Seite des Spiegels. Die von Guy Debord postulierte *Gesellschaft des Spektakels* hat eine „konkrete Verkehrung des Lebens“<sup>8</sup> als seine Re-Präsentation hervorgebracht.

<sup>8</sup> Guy Debord, 2. These, S. 16  
[hier zitiert nach Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 2].

by all men and, for another, the symbol of the fugacity of all things. Ultimately, the image of a reflection always raises the same questions concerning the status of the image as representation and means of perception, as a double of nature and as a symbol of the vanity of any attempt to imitate nature. While the emphasis has shifted over the years, mirrors appear regularly in artworks that explore the relation between reality and representation. This timeless question was given exemplary expression by van Eyck and Velázquez. In both *The Arnolfini Marriage* (1434, National Gallery, London) and *Las Meninas* (1656, Prado, Madrid), the mirror brings into the painting the external space opposite it, the space of the painter or the beholder. In fact, the reflection bears witness to the presence of the scene's fictive witnesses: in the earlier painting, the painter and his student, who are shown not painting, and in the later one, the king and queen. In order to endow the represented scene with all the features of reality, the two painters both introduced fictional content.

This procedure employed in their specific contexts by van Eyck and Velázquez still features in the catalogue of artistic freedoms, and the mirror is still used today to question the field of representation. Nowadays, though, the illusionistic concern for realism is less characteristic of artists than it is of another professional category whose job it is to represent the real: journalists. This change of roles, which obviously alters the terms in which the role of the image is debated, can be attributed to three paradigmatic shifts that have occurred in Western thought, in technology (and particularly the technology of image production) and in society as a whole.

In the intervening years, with Schopenhauer and then later with phenomenology, we learned to recognise that *the world is our representation*. Just as the image reflected by the mirror is unfaithful, so all that we will ever know of the world are the inner images that we elaborate and project onto it. To acknowledge this is not to deny the existence of the world in itself, simply to accept that the world never appears to us as such, but only and always *as we see it*, and insofar as we construct a representation of it and manifest the will to revise that representation in light of the phenomena we encounter. The construction of this image has been identified as the process of perception.

Over those same years, our society has freed itself from the theological representation of the world. It no longer finds the principle of its unity in a single image (the "true" icon). If the philosophical project that emerged from the Enlightenment has sought to replace this with a vision of the world centring on human reason, its idealism has also favoured the rise of the materialist principle that dominates modern society. Faith in technology and the production of a multitude of goods and images have, in appearance, compensated for the loss of the world's unity. The result being that our relation to the image – and to its founding emblem: the mirror – is only *apparently* the same as before. We experience the world through the image. We have passed through the mirror. The *society of the spectacle*, as postulated by Guy Debord, has produced a "concrete inversion of life"<sup>9</sup> within its own re-presentation.

<sup>9</sup> Guy Debord, thesis 2, p. 16, here quoted from Debord, *The Society of the Spectacle*, p. 12.





*Down There*, 1998, Palais de l'Athénée, Geneva

Still vidéo en temps réel et vue d'une rue depuis la position de la caméra/Echtzeit Video Still und Ansicht einer Straße aus dem Blickwinkel der Kamera/Real-time video still and view of a street from the camera position

travers l'image que nous vivons le monde. Nous sommes passés de l'autre côté du miroir. La *société du spectacle*, telle que la postule Guy Debord, a produit une « inversion concrète de la vie »<sup>8</sup> dans sa re-présentation.

<sup>8</sup> Guy Debord, Thèse 2, p. 16.

Autrefois la démarcation entre représentation et réalité ne posait pas de problème majeur. La peinture avait vocation d'imitation. Le métier de peintre était celui d'un « faiseur d'images ». L'image était le produit d'un savoir-faire; elle n'était ni la réalité, ni son produit. L'auteur était d'autant plus célèbre qu'il excellait dans l'imitation, mais aussi dans l'invention des moyens de cette imitation. En cela on reconnaissait implicitement que surenchérir dans la représentation illusionniste, c'est aussi souligner sa nature de représentation et en éprouver les limites par rapport à la réalité représentée. Aujourd'hui cependant, l'image n'est plus clairement projective, elle est devenue « objective ». La photo, puis le film et enfin l'image vidéo ont montré des aptitudes illusionnistes bien supérieures à la peinture et l'ont affranchie de cette tâche. Leur fidélité, amplifiée par le mouvement, leur production et leur reproduction mécaniques ont suscité de nouvelles vocations d'imitateurs de nature. Or si, pour la plupart d'entre eux, les métiers de l'image veillent à situer leur production dans le champ de la représentation, ou pour le moins ne cherchent pas à dissimuler leur qualité de producteur d'images, les métiers de l'information s'affirment comme reproducteur de la réalité.

Des titres tels que *Der Spiegel*, *Daily Mirror*, *Pravda*, ou *Echo der Zeit* d'une part, l'aspiration à la simultanéité d'une information délivrée en temps réel par des chaînes TV spécialisées d'autre part, montrent assez bien l'ambition schizophrénique d'un système de représentation du monde qui, vivant de sa prétention à refléter la réalité au plus près (de ses intérêts), cherche à faire oublier sa nature de représentation. Il distingue artificiellement entre un contenu (l'information intouchable) et une forme (la hiérarchie, la structure de sa présentation), alors que l'information n'est déjà plus un fait, mais son spectacle. Ce système se fonde sur la fiction du miroir pour renforcer le degré de réalité de ses images, mais officiellement le recours à cette licence artistique qu'est la mise en scène est tabou. Qu'un seul reporter outre passe l'invisible ligne rouge et se permette, fût-ce à des fins de réalisme, une mise en scène trop ostentatoire, trop risquée pour le mythe du miroir, il est immédiatement mis hors jeu. C'est ce qui est arrivé à Tom Kummer, star du journalisme germanophone durant les années 80. Il a livré depuis l'une des déclarations les plus honnêtes sur la profession: « Rien de ce que le reporter perçoit n'est réalité pure, et celui qui prétend le contraire se trompe. Dans le champ médiatique, seuls les journalistes qui se sont transformés en chorégraphes de la réalité jouent encore un rôle. »<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Tom Kummer, cité par Christoph Doswald, *Sabotage the Media*, in: *Crash*, n° 22, Juin 2002, s.p.

V  
Ces réflexions autour du miroir dépassent le simple rappel de l'horizon d'attente ouvert par la présence de ce motif dans l'œuvre de Poloni. Elles esquissent un parallèle entre la figure du reporter et celle de l'artiste, le premier reprenant à son compte la vocation illusionniste qui était celle du second avant

Früher stellte die Trennlinie zwischen Repräsentation und Wirklichkeit kein großes Problem dar. Die Malerei war der Nachahmung verpflichtet. Der Beruf des Malers war der eines „Bildermachers“. Das Bild war das Ergebnis von Kunstfertigkeit; es war weder Wirklichkeit noch deren Produkt. Der Ruhm des Urhebers beruhte auf der Qualität seiner Nachahmung, aber auch auf den von ihm zur Hervorbringung dieser Nachahmung ersonnenen Mitteln. Implizit wurde damit anerkannt, dass das Überhöhen illusionistischer Repräsentation zugleich deren repräsentativen Charakter betont und ihre Grenzen zur repräsentierten Wirklichkeit auslotet. Heute allerdings ist das Bild nicht mehr eindeutig projektiv, es ist „objektiv“ geworden. Die Fotografie, dann der Film und schließlich das Videobild sind der Malerei in der Herstellung von Illusionen weit überlegen und haben sie von dieser Aufgabe befreit. Ihre durch die Bewegtheit der Bilder noch erhöhte Abbildgenauigkeit, ihre technische Herstellungsweise und Reproduzierbarkeit haben neue mit der Nachahmung von Natur befasste Berufsstände entstehen lassen. Während die meisten bildverarbeitenden und -produzierenden Berufe darauf achten, ihre Erzeugnisse im Feld der Repräsentation zu verorten oder zumindest nicht versuchen, ihre Eigenschaft als Bildproduzenten zu verschleiern, behauptet die Nachrichtenbranche von sich, Wirklichkeit zu reproduzieren.

Die schizophrene Ambition eines Repräsentationssystems von der Welt, das von seinem Anspruch lebt, die Realität aus nächster Nähe (zu seinen Interessen) wiederzugeben, seinen darstellenden Charakter aber vergessen machen will, zeigt sich einerseits an Titeln wie *Der Spiegel*, *Daily Mirror*, *Prawda* oder *Echo der Zeit*, andererseits am Bestreben spezialisierter Fernsehsender, Nachrichten live in Echtzeit zu senden. Dieses System unterscheidet künstlich zwischen einem Inhalt (der unantastbaren Nachricht) und einer Form (der Hierarchie, der Präsentationsstruktur), während die Nachricht schon kein Sachverhalt mehr ist, sondern dessen Spektakel. Es gründet sich, um seine Bilder realistischer erscheinen zu lassen, auf die Fiktion des Spiegels; offi-ziell aber ist der Rückgriff auf das künstlerische Verfahren der Inszenierung tabu. Ein Reporter, der die unsichtbare rote Linie überschreitet und sich – und sei es um einer realistischeren Wirkung willen – eine Inszenierung erlaubt, die für den Spiegelmythos zu ostentativ, zu gewagt ist, hat sofort ausgespielt. Das ist Tom Kummer widerfahren, dem Star des deutschsprachigen Journalismus der achtziger Jahre. Von ihm stammt eine der aufrichtigsten Aussagen zu diesem Beruf: „Nichts von dem, was der Reporter wahrnimmt, ist reine Wirklichkeit, und wer das Gegenteil behauptet, ist im Irrtum. In der Medien-welt spielen nur noch diejenigen Journalisten eine Rolle, die sich in Choreografen der Wirklichkeit verwandelt haben.“<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Tom Kummer, zitiert nach Christoph Doswald, *Sabotage the Media*, in: *Crash*, Nr. 22, Juni 2002, o.S.

V  
Diese Überlegungen zum Spiegelmotiv weisen über den Erwartungshorizont, den Poloni durch die Verwendung dieses Motivs in seinem Werk eröffnet, hinaus. Sie entwerfen eine Parallele zwischen Reporter und Künstler, wobei jener die Rolle des Illusionisten übernimmt, die dieser bis zur Erfindung der Fotografie innehatte. Für die Gegenwart kann man sogar sagen, dass sich

#### *Down There*

Mannequin gonflable placé dans un jardin privé.  
Aufblasbare Puppe in einem privaten Garten platziert.  
Inflatable dummy placed in a private garden.  
Still vidéo en temps réel/Echtzeit Video Still/  
Real-time video still



In the past, the demarcation between representation and reality was not really problematic. The vocation of painting was to imitate. To be a painter was to be a "maker of images". The image was the product of skill; it was neither reality nor its product. The author was celebrated to the degree that he excelled at imitation, but also at inventing the means of imitation. There was here an implicit recognition that to push back the limits of illusionistic representation was also to underscore its nature as representation and to test its limits in relation to the reality being represented. Nowadays, though, the image is no longer clearly projective; it has become "objective". Photography, cinema and, finally, video, have demonstrated an illusionistic capacity vastly superior to that of painting and have relieved it of its old task. Their fidelity, amplified by movement, their mechanical production and reproduction, have given rise to a new kind of imitator of nature. So that now, whereas most image-makers are careful to locate their production in the field of representation, or at least make no attempt to hide their role as producers of images, the purveyors of information actually claim to be reproducers of reality.

News media titles such as *Der Spiegel*, *Daily Mirror*, *Pravda* or *Echo der Zeit*,<sup>10</sup> together with the aspiration to simultaneity in the way specialist TV news channels deliver their real-time news, show clearly the schizophrenic ambition of a system of representation of the world which, since it lives by its claim to provide an extremely close representation of reality (close to its interests, that is), must seek to hide its nature as representation. This system makes an artificial distinction between the content (the sacrosanct information) and its form (the hierarchy and structure of presentation), when in reality information has already ceased to be a fact and is merely a spectacle. This system is founded on the fiction of the mirror, which it uses to consolidate the realism of its images, but officially the use of that artistic licence implied in mise en scène is taboo. Should a reporter cross the invisible red line and, even if for the sake of realism, adopt a presentational style whose ostentation threatens the myth of the mirror, he will immediately be excommunicated. This is what happened to Tom Kummer, a star of the German-language press in the 1980s. Since then, he has made what is one of the most honest statements about his profession: "Nothing that the reporter sees is pure reality, and anyone who claims the contrary is mistaken. In the field of the media, the only journalists who still play a role are the ones who have become choreographers of

<sup>10</sup> Respectively "mirror", "truth", and "echo of the time".

<sup>11</sup> Tom Kummer, quoted by Christoph Doswald in *Sabotage the Media*, *Crash*, no. 22, June 2002, n.p.



*A Guy, Passing*, 2000  
C-Print, Diasec, 100 x 150 cm

l'invention de la photographie. Pour le temps présent, on peut même dire que le miroir forme un plan de symétrie entre les deux corps de métiers. Dans le champ objectif de l'information, le miroir constitue une sorte de blason affirmant le credo – si ce n'est qu'un argument de vente, cela reste une valeur partagée – *in speculum* ou *in imago veritas*. Se substituant à l'espace de la représentation, le miroir du journalisme ne lui est pas intérieur. Il ne peut intégrer un hors champ, mais au contraire seulement exclure: tout ce pour quoi il n'existe pas d'image, pas de reflet, n'a pas de réalité. Dans le champ projectif de l'art, la présence du miroir est emblématique d'une perspective inverse à celle du spectacle spéculaire des médias de masse: *reflet abymé dans la représentation*, il marque le seuil d'un renversement du réel dans sa représentation et définit l'image comme une empreinte du réel, son *néga-tif*.

Cette relation de symétrie permet de voir dans la figure du reporter une image inversée de celle de l'artiste. A certains égards, on peut même parler de double négatif. Tant au service de la réalité qu'il chorégraphie qu'à celui du spectacle qu'il objective, le reporter est un agent double. Suivant le point de vue, il est agent d'un redoublement ou d'une inversion du réel. Dans tous les cas, il est une autre figure du miroir. Un miroir intérieur au spectacle du monde et par conséquent théoriquement capable d'intégrer un hors champ. Pour un artiste tel que Poloni ou un cinéaste tel qu'Antonioni, œuvrant d'une part dans le champ d'une création visuelle de nature illusionniste – par ailleurs mécaniquement (re)productible –, et portant d'autre part leur attention sur les possibilités de la perception, il existe donc un intérêt évident dans le recours parallèle au motif du miroir d'une part et à la figure du reporter de l'autre.

Dans *Profession: reporter*, Antonioni présente un professionnel de l'image qui, tournant un documentaire en Afrique, est confronté aux limitations de son regard. Une série de déterminismes l'empêche de voir autrement qu'à travers le viseur de la caméra. La scène de l'interview du sorcier africain constitue l'une des clés du film. Au lieu des informations attendues, le reporter se voit répliquer: «Voyez-vous Monsieur Locke, vos questions en disent plus long sur vous-même que mes réponses ne vous en apprendront sur moi.» Après avoir retourné la caméra sur le reporter, le sorcier l'invite à lui poser ses questions. Le médium fait valoir, face à l'homme de média, la nécessité d'un point de vue « honnête »: on ne peut pénétrer la réalité de l'autre par le biais de la caméra, elle n'est qu'un instrument de projection; tenter de percevoir, et qui plus est de refléter la réalité de l'autre, passe nécessairement par un moment du miroir, par l'identification de soi-même comme subjectivité déterminant le point de vue. Au contraire d'André Breton qui, au terme d'une autre expérience médiumnique, finit par s'écrier « Est-ce vous, Nadja? [...] Qui vive? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même? »<sup>10</sup>, le reporter d'Antonioni refuse de se reconnaître dans le miroir de sa caméra; ce sont ses dernières images. Au début du film, on le voit dépossédé de cet instrument devenu opaque et emprunter l'identité et le regard d'un autre homme. Mais il ne parvient à échapper ni à sa cécité, ni à lui-même.

<sup>10</sup> André Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris, rééd. 1976, p. 172.

diese beiden Zünfte spiegelbildlich zueinander verhalten. Im objektiven Bereich des Nachrichtenjournalismus wird der Spiegel zu einer Art Wappen mit dem Motto *in speculum* oder *in imago veritas* – das, selbst wenn es als bloßes Verkaufsargument dient, weiterhin einen allgemein anerkannten Wert darstellt. Der Spiegel des Journalismus ist nicht Teil der Darstellung, sondern ersetzt sie. Er kann nicht integrieren, was außerhalb des Bildraumes liegt, er kann nur ausschließen; das, wovon es kein Bild, keine Spiegelung gibt, existiert folglich nicht. Im projektiven Bereich der Kunst ist der Spiegel das Emblem einer dem spiegelhaften Spektakel der Massenmedien entgegengesetzten Sichtweise: *Die in die Repräsentation geschachtelte Spiegelung* markiert den Punkt, an dem die Wirklichkeit in ihre Repräsentation umkippt, und definiert das Bild als Abdruck der Wirklichkeit, als ihr *Negativ*.

Diese symmetrische Beziehung erlaubt es, im Reporter das spiegelverkehrte Bild des Künstlers zu sehen. In gewisser Hinsicht können wir sogar von einem negativen Double sprechen. Der Reporter ist ein Doppelagent, der sowohl der von ihm choreografierten Wirklichkeit als auch dem von ihm objektivierten Spektakel dient. Je nach Standpunkt ist er Agent einer Verdoppelung oder einer Verkehrung des Wirklichen. In jedem Fall ist er eine der Figuren des Spiegels. Ein Spiegel im Inneren des Weltspektakels und daher theoretisch zur Integration eines Außen fähig. Für einen Künstler wie Poloni oder einen Filmemacher wie Antonioni, die einerseits mit der Herstellung – übrigens auf technische Weise (re)produzierbarer – visueller Illusionen beschäftigt sind und deren Aufmerksamkeit andererseits den Möglichkeiten der Wahrnehmung gilt, besteht ein offensichtliches Interesse, auf das Spiegelmotiv beziehungsweise die Reporterfigur parallel zurückzugreifen.

In *Beruf: Reporter* präsentiert Antonioni einen Profi des Bildes, der in Afrika beim Drehen eines Dokumentarfilms mit der Begrenztheit seines Blickes konfrontiert wird. Eine Reihe von Festlegungen zwingt ihn dazu, ausschließlich durch den Sucher der Kamera zu blicken. Das Interview mit dem afrikanischen Zauberer ist eine der Schlüsselszenen des Films. Anstelle der erwarteten Informationen erhält der Reporter die Antwort: „Sehen Sie, Herr Locke, Ihre Fragen sagen mehr über Sie, als Sie durch meine Antworten über mich erfahren werden.“ Nachdem der Zauberer die Kamera auf den Reporter gerichtet hat, bittet er ihn, seine Fragen zu wiederholen. Dem Vertreter der Medien gegenüber macht das Medium die Notwendigkeit eines „aufrichtigen“ Standpunkts geltend: Man kann mit der Kamera nicht in die Wirklichkeit des anderen eindringen, sie ist lediglich ein Instrument der Projektion; der Versuch, die Wirklichkeit des anderen wahrzunehmen, ja sogar zu reflektieren, durchläuft notwendigerweise ein Spiegelstadium, die Identifikation des eigenen Selbst als eine den Standpunkt bestimmende Subjektivität. Im Gegensatz zu André Breton, der nach einer anders gearteten Erfahrung mit einem Medium ausruft: „Sind Sie es, Nadja? [...] Wer da? Ich allein? Ich selbst?“<sup>10</sup>, weigert sich Antonionis Reporter, sich im Spiegel der Kamera wiederzuerkennen; es sind dies seine letzten Bilder. Zu Beginn des Films sieht man, wie er, des undurchsichtig und

<sup>10</sup> André Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris, Neuauflage 1976, S. 172 [hier zitiert nach Breton, *Nadja*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, S. 124].

reality.”<sup>11</sup>

V

These reflections on the mirror theme do more than establish the thematic horizon opened up by this motif in Poloni's work. They adumbrate a parallel between the figure of the reporter and that of the artist, with the former taking up the illusionist vocation that, before the invention of photography, belonged to the latter. Considering the present, we could even say that the mirror forms the plane of symmetry between these two professions. In the objective field of information, the mirror is like a kind of coat of arms, stating the credo *in speculum* or *in imago veritas* (it may have become no more than a sales pitch, but it remains a shared value). Replacing the space of representation, the mirror of journalism is not an inner mirror. It cannot take on what is outside the frame, but only exclude: everything that has no image, no reflection, has, by the same token, no reality. In the projective field of art, the presence of the mirror is emblematic of a perspective that is the converse of the one in the specular spectacle of the mass media: as a *reflection immersed in representation*, it marks the threshold where the real turns into its representation and defines the image as a mark of the real, as its negative.

This symmetrical relation allows us to see the reporter figure as an inverted image of the artist figure. In some respects, we could speak in terms of a negative double. As both choreographer of reality and objectifier of the spectacle, the journalist is a double agent. Depending on one's viewpoint, he is the agent of the real's duplication or inversion. He is, in all cases, another figure of the mirror – a mirror that is within the spectacle of the world and that, consequently, is theoretically capable of integrating what is out of the frame. For an artist like Poloni or a filmmaker like Antonioni, both working in the field of illusionistic visual creation – which is by nature mechanically (re)producible – and concerned with the possibilities of perception, the parallel use of the mirror motif and the reporter figure is clearly going to be of interest.

In *The Passenger*, Antonioni presents a professional producer of visual images who, when shooting a documentary in Africa, comes face to face with the limitations of his gaze. The determination of his position is such that he is unable to see except through the viewfinder of the camera. The scene where he interviews the African witch doctor constitutes a key moment in the film. Instead of the expected answers, the reporter is told that "Your questions are much more revealing about yourself than my answers will be about me." The witch doctor now turns the camera back on the reporter and suggests that he reformulate his questions. Arguing the need for an "honest" viewpoint, the medium teaches the media man that you cannot enter another person's reality by means of a camera, which is only an instrument of projection. The attempt to perceive and, in addition, to reflect the reality of this Other necessarily involves a mirror stage, where one identifies oneself as the subjectivity determining the point of view. In contrast to André Breton who, after another mediumistic experience, exclaims "Is it you, Nadja? [...]"<sup>12</sup>, Antonioni's reporter refuses

<sup>12</sup> André Breton, *Nadja* (Paris: Gallimard, Paris, rep. 1976), p. 172, here quoted from *Nadja* (London: Penguin, 1999), p. 144.



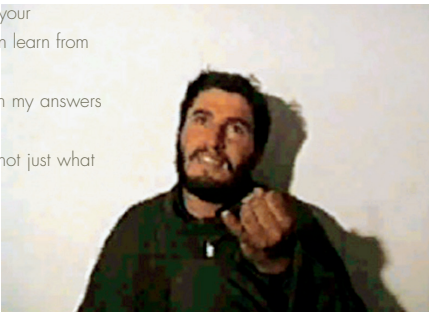
Michelangelo Antonioni, *The Passenger*, 1975

Film stills, le sorcier/der Zauberer/the witch doctor (James Campbell) & David Locke (Jack Nicholson) Metro-Goldwyn-Mayer Inc.

Mister Locke, you have perfectly satisfactory answers to all your questions, but I don't think you understand how little you can learn from them.

Your questions are much more revealing about yourself than my answers will be about me.

Mister Locke, we can have a conversation, but only if it's not just what you think is sincere, but also what I believe to be honest.



*Mister Locke*, ..., 2002

Transcription de la bande-son et still vidéo/Transkription des Soundtracks und Video Still/

Transcription of the soundtrack and video still

Streaming video/DVD, Couleur/Farbe/Colour, Son/Ton/Sound, 1min. 30sec.

La brève pièce vidéo de 2002, à laquelle Poloni donne le titre *Mister Locke*, ..., fait plus que se référer au reporter d'Antonioni et à l'histoire de son regard aveuglé par l'image. Poloni emprunte directement la bande-son de la scène du sorcier pour la superposer à des images saccadées et de basse définition, visiblement téléchargées à partir d'internet. Les mots du sorcier à l'adresse de Locke sont ainsi placés dans la bouche d'un homme barbu de type arabe. Conditionnés par l'actualité de l'après-11-septembre, nous le supposons immédiatement appartenir au réseau terroriste d'Al-Qaïda. A peine avons-nous le temps de prendre conscience d'un décalage et de percevoir la déclaration de l'interrogé au sujet de l'honnêteté de l'interviewer, que la scène est terminée. Le générique de fin mentionne le FBI comme source de ces images qui pèsent de tout leur poids sur cet homme dont on ne connaîtra rien d'autre que l'apparence. Détail piquant: le site du FBI livre les images de cet homme en accès libre, mais privées de son, de parole. En leur attribuant celles du sorcier d'Antonioni, l'artiste place le FBI dans le rôle du reporter confronté au miroir de la caméra retournée. La tentation de s'attacher au sens politique de *Mister Locke*, ... n'est pas infondée, à condition de distinguer au moins trois niveaux de circulation. A l'origine il y a bien sûr ce dont on ne sait rien: l'identité de cet homme, les conditions de tournage de ces images et les paroles effectivement prononcées. Ensuite, il y a la diffusion de ces images sur le réseau comme élément d'un nouveau discours: dépouillées de toute autre expression que les gestes de l'homme et son visage typé, elles lui attribuent dans ce contexte un rôle d'archétype du terroriste. Le choix de l'artiste de faire intervenir ici l'effet Locke constitue le troisième propos: il inverse la direction du regard et souligne que ce visage en dit moins sur l'ennemi désigné que sur la vision du monde de ceux qui se le désignent sous ces traits. L'admirable précision de cette pièce vidéo réside dans sa concision: elle se borne à renvoyer les auteurs de cette projection au déterminisme de leur point de vue. *Mister Locke*, ... figure ici aussi le *verrouillage* du regard par l'image.

VI

Si la profession du reporter intéresse le champ de la création visuelle contemporaine, c'est qu'elle manifeste de façon exemplaire, à travers le spectacle qu'elle produit, « toute la *faiblesse* du projet philosophique occidental qui fut une compréhension de l'activité, dominée par les catégories du voir »<sup>11</sup>. La plupart des illusions fonctionnent grâce à la complicité involontaire de l'œil, tablent sur la récessivité des autres catégories de la perception. L'illusion de réalité produite par l'objectif de la caméra est en soi un aveu de notre impossibilité de connaître la réalité en raison des limitations du regard. *Profession: reporter* en fait la démonstration à travers l'expérience d'une désillusion. Locke croit pouvoir échapper à la défection de son regard à travers l'emprunt d'autres regards. Dans sa fuite en avant, il personnifie la fatalité de cet échec.

Prendre acte des limitations du regard implique, de la part d'artistes visuels, d'en tirer certaines conséquences. Dans cette perspective, l'une des stratégies possibles consiste à mettre la vue partiellement hors jeu et privilégier

damit ineffizient gewordenen Instruments beraubt, die Identität und den Blick eines anderen Mannes annimmt. Doch entkommt er weder seiner Blindheit noch seinem Selbst.

Polonis Kurzvideo *Mister Locke*, ... aus dem Jahre 2002 bezieht sich nicht nur auf Antonionis Reporter und auf die Geschichte von dessen durch das Bild geblendeten Blick. Poloni kombiniert die Originaltonspur der Zauberer-Szene mit ruckartigen Bildern in niedriger Auflösung, die erkennbar aus dem Internet stammen. Die an Locke gerichteten Worte des Zauberers werden so einem bärtigen Mann arabischen Typs in den Mund gelegt. Durch das Geschehen infolge des 11. Septembers konditioniert, vermuten wir in ihm sofort ein Mitglied des Terrornetzes Al-Qaïda. Es bleibt kaum die Zeit, uns einer Verschiebung bewusst zu werden und die Aussage des Interviewten zur Ehrlichkeit des Interviewers zu registrieren, so schnell ist die Szene vorbei. Der Abspann nennt das FBI als Quelle dieser Bilder, die mit ihrem ganzen Gewicht auf diesem Mann lasten, von dem nur sein Aussehen bekannt ist. Ein pikantes Detail: Auf der Webseite des FBI sind die Bilder dieses Mannes frei zugänglich, allerdings ohne Ton, ohne Worte. Indem der Künstler sie mit den Worten von Antonionis Zauberer unterlegt, teilt er dem FBI die Rolle des Reporters zu, der sich mit dem Spiegel der umgedrehten Kamera konfrontiert sieht. Eine politische Interpretation von *Mister Locke*, ... liegt nahe, und man kann mit guten Gründen an ihr festhalten, sofern man mindestens drei thematische Ebenen unterscheidet. Am Anfang steht natürlich das, von dem man nichts weiß, nämlich die Identität des Mannes, die Bedingungen bei der Aufnahme der Bilder und die tatsächlich gesprochenen Worte. Anschließend geht es in einem neuen Diskurs um die Verbreitung der Bilder im Netz: Da diese bis auf die Gesten des Mannes und dessen charakteristisches Gesicht ausdruckslos sind, erklären sie ihn in diesem Kontext zum archetypischen Terroristen. Drittes Thema ist die Entscheidung des Künstlers für den Locke-Effekt: Er dreht die Blickrichtung um und unterstreicht damit, dass dieses Gesicht weniger über den erklärten Feind aussagt als über die Weltsicht derjenigen, die sich ihn mit diesen Gesichtszügen vorstellen. Die bewundernswerte Genauigkeit dieser Videoarbeit liegt in ihrer Bündigkeit: Sie beschränkt sich darauf, die Urheber der Projektion auf die Determiniertheit ihres Standpunktes hinzuweisen. *Mister Locke*, ... steht hier auch für die *Blockierung* des Blicks durch das Bild.

VI

Die zeitgenössische visuelle Kunst zeigt Interesse für das Metier des Reporters, da dieses aufgrund des von ihm produzierten Spektakels exemplarisch ist für „die ganze *Schwäche* des abendländisch-philosophischen Entwurfes [...], der in einem von den Kategorien des *Sehens* beherrschten Begreifen der Tätigkeit bestand“<sup>11</sup>. Die meisten Illusionen funktionieren dank der unwillkürlichen Komplizenschaft des Auges, setzen auf die Rezessivität der übrigen Wahrnehmungsfunktionen. Die vom Kameraobjektiv hervorgebrachte Illusion der Wirklichkeit ist in sich selbst das Eingeständnis unserer Unfähigkeit, die Wirklichkeit aufgrund der Begrenztheit des Blicks zu erfahren. *Beruf: Reporter* demonstriert dies anhand der Desillusionierung, die Locke erlebt. Er glaubt,

to recognise himself in the mirror of his camera. These will be his last images. At the beginning of the film we see him suddenly dispossessed of this instrument that has become opaque, and take on the identity and gaze of another man. But there is still no escape from his blindness, or from his own self.

The short video piece from 2002 that Poloni entitled *Mister Locke*, ... does more than refer to Antonioni's reporter and the way in which he is blinded by the cinematic image. Poloni imports into this work the soundtrack of the witch doctor scene and sets it over jerky, low-definition images that have clearly been downloaded from the Web. The witch doctor's words to Locke are thus put into the mouth of a bearded, Arab-looking man. Conditioned as we are by the post-9/11 world, we immediately assume that this is an Al-Qaïda terrorist. We barely have time to become aware of the discrepancy and note the interviewee's words about the interviewer's honesty before the scene comes to an end. The credits at the end cite the FBI as the source of these images which weigh heavily on a man whom we know only by his appearance. It is intriguing to observe that the FBI site gives free access to its images of this man, but without sound or words. By lending him the words of Antonioni's witch doctor, the artist is putting the FBI in the position of the reporter looking into the mirror that is the camera turned back on him. The temptation to focus on the political meaning of *Mister Locke*, ... is not unjustified, providing that we distinguish between at least three different levels of circulation. Originally, of course, there is the part we know nothing about: the man's identity, how the images were shot and what words were actually spoken. Then there is the webcasting of these images as part of a new discourse: stripped of any expression other than his movements and facial type, in this context the man becomes an archetype of the terrorist. And, thirdly, there is the artist's decision to use the "Locke effect" and reverse the direction of the gaze, showing us that this face tells us less about the designated enemy than about the world vision of those who define their enemy with such features. This video piece is admirably precise because it is so concise: it simply confronts the authors of this projection with the factors determining their viewpoint. *Mister Locke*, ... demonstrates the *closure* of the gaze caused by the image.

VI

If contemporary visual artists are so interested in the activity of the reporter, it is because the spectacle he produces affords such an exemplary manifestation of "all the weakness of the project of Western philosophy, which was an attempt to understand activity by means of the categories of vision"<sup>13</sup>. Most illusions are effective because of the involuntary complicity of the eye. They count on the recessiveness of the other categories of perception. The illusion of reality produced by the camera lens is in itself an admission of our inability to know reality because of the limitations of our gaze. *The Passenger* demonstrates this by presenting an experience of disillusionment. Locke believes that he can circumvent the failings of his own gaze by taking up others. In his hopeless flight he embodies the

<sup>11</sup> Guy Debord, Thèse 19, p. 23.

<sup>11</sup> Guy Debord, 19. These, S. 23

[hier zitiert nach Debord,

*Die Gesellschaft des*

*Spektakels*, S. 4].

<sup>13</sup> Guy Debord, thesis 19, p. 23,

here quoted from Debord, *The*

*Society of the Spectacle*, p. 17.



*Blind Walk*, 2002, Galerie des Grands Bains-Douches, Marseille

Dans une paire de lunettes multimédia, le spectateur observe un parcours filmé par une personne qui marche. L'image et le son ont été enregistrés par une personne aveugle à l'aide d'une caméra vidéo et d'un microphone binaural ajustés à sa tête.

Le dispositif restitue assez fidèlement la perception de l'espace sonore de la personne aveugle, et permet de suivre les rotations de la tête que ce dernier effectue afin de mieux capter les sons qui l'aident à s'orienter.

Mittels einer Multimediabrille sieht der Betrachter den Film einer Wegstrecke, die von einer anderen Person beim Gehen aufgenommen wurde. Bild und Ton wurden von einer blinden Person mit Hilfe einer Videokamera und einem binaural Mikrophon aufgezeichnet, die am Kopf befestigt waren.

Das Dispositiv gibt die Klangwahrnehmung der blinden Person recht genau wieder und macht ihre Kopfbewegungen nachvollziehbar, mit denen sie sich Geräuschen zuwendet, um sich besser orientieren zu können.

Wearing a pair of multimedia goggles, the visitor observes the route walked by another person. The image and sound were recorded by a blind person wearing a video camera and a binaural microphone on his head.

The device gives a fairly accurate idea of the blind person's perception of space, and makes it possible to follow the turning movements that he makes with his head in order to pick up the sounds that help him get his bearings.



d'autres moyens de perception.

Pierre Bismuth s'adresse à l'ouïe lorsqu'il cite en extenso le film d'Antonioni. Son installation *Postscript/The Passenger* (1996) montre le décryptage direct de la bande-son du film par une dactylo qui ne l'a pas vu. Le spectateur assiste en quelque sorte à la projection d'une version aveugle du film, à ceci près qu'il voit s'afficher, au lieu des images, un texte descriptif qui progresse et se corrige. Bismuth observe le processus de réception et montre comment le sens d'un événement se déplace ou s'altère. Il manifeste ainsi « cette idée fausse qui consiste à croire qu'on est réellement en face des choses »<sup>12</sup>. Nous en produisons une interprétation. Et ce décalage ou ce différé existe indépendamment des moyens sensoriels engagés.

Avec *Blind Walk* (2002), Poloni propose au spectateur une observation semblable. Sa méthode diffère cependant de celle de Bismuth en ceci qu'au lieu de retirer des images, il en ajoute. S'intéressant aux moyens de perception des aveugles, il s'est assuré la complicité de l'un d'entre eux et lui a demandé d'effectuer un trajet quotidien avec une mini caméra montée sur des lunettes et une paire de microphones fixés à ses oreilles. Ce film nous est donné à voir par le biais d'un appareillage (paire de lunettes comportant deux mini écrans et paire d'écouteurs) recréant pour nous des conditions perceptives aussi proches que possible de celles d'un non-voyant. Les images ont ici pour fonction paradoxale de nous montrer ce que, en principe, nous ne pouvons pas voir, à savoir le fonctionnement d'une orientation dominée par l'ouïe. Or, pour localiser précisément la provenance des sons, un aveugle effectue constamment des mouvements de la tête. Munis de ces appareils qui nous isolent du monde extérieur, nous ne voyons alors plus que cela et avons tendance à accompagner ces images des mêmes mouvements de tête. Le léger vertige qui nous gagne vient du fait que nous voyons alors double: d'une part, nous ne nous sommes naturellement pas encore défaits de nos habitudes perceptives, caractérisées par une orthogonalité entre le plan visuel (vers l'avant) et le plan auditif (vers les côtés), alors que, d'autre part, nous sommes entraînés à rompre avec cette orthogonalité en nous approchant de la perception d'un aveugle.

Le dispositif le plus récent de Poloni, *The Wrong Room* (2003)<sup>13</sup>, confronte le spectateur à une nouvelle expérience d'un redoublement du point de vue. Ce

seinem versagenden Blick entkommen zu können, indem er sich die Blicke anderer borgt. Mit seiner Flucht nach vorn verkörpert er die Zwangsläufigkeit dieses Scheiterns.

Ihre Einsicht in die Begrenztheit des Blickes lässt visuell arbeitende Künstler bestimmte Konsequenzen ziehen. Eine mögliche Strategie ist dabei, das Sehen zugunsten anderer Mittel der Wahrnehmung teilweise aus dem Spiel zu lassen. Pierre Bismuth spricht in seiner vollständigen Wiedergabe von Antonionis Film das Gehör an. Seine Installation *Postscript/The Passenger* (1996) zeigt in Realzeit die Transkription der Tonspur durch eine Schreibkraft, die den Film nicht kennt. Der Zuschauer wohnt sozusagen der Vorführung einer Blindversion des Films bei; allerdings sieht er anstelle von Bildern einen beschreibenden Text, der sich fortsetzt und korrigiert. Bismuth beobachtet den Vorgang der Rezeption und zeigt, wie sich die Bedeutung eines Ereignisses verlagert oder ändert. Er verdeutlicht so „diese falsche Vorstellung, die in dem Glauben besteht, man stehe wirklich den Dingen gegenüber“<sup>12</sup>. Wir gewinnen aus ihnen eine Interpretation. Und diese Verschiebung, diese zeitliche Versetztheit, existiert unabhängig davon, welche Sinnesorgane beteiligt sind.

In *Blind Walk* (2002) bietet Poloni dem Betrachter eine ähnliche Beobachtung. Seine Methode unterscheidet sich allerdings von der Bismuths darin, dass er nicht auf Bilder verzichtet, sondern welche hinzufügt. An der Wahrnehmung blinder Menschen interessiert, versicherte er sich der Mithilfe eines Betroffenen und bat ihn, auf dem Weg, den er alltäglich zurücklegte, eine Minikamera auf der Brille und Mikrofone an den Ohren zu tragen. Wir bekommen diesen Film mit Hilfe einer Apparatur (bestehend aus einer Brille mit zwei Minibildschirmen und einem Kopfhörer) zu sehen, die für uns Wahrnehmungsbedingungen herstellt, die denen eines Sehbehinderten möglichst nahe kommen. Die Bilder haben hier die paradoxe Aufgabe, uns das zu zeigen, was wir eigentlich nicht sehen können, nämlich das Funktionieren einer Orientierung über das Gehör. Nun bewegen Blinde zur genauen Lokalisierung von Geräuschen ständig den Kopf. Mit diesem Apparat, der uns von der Außenwelt abschirmt, sehen wir nur noch diese Kopfbewegungen und tendieren dazu, die Bilder mit ähnlichen Kopfbewegungen zu begleiten. Unser leichtes Schwindelgefühl kommt davon, dass wir nun doppelt sehen: Einerseits haben wir uns natürlich noch nicht von unser gewohnten Wahrnehmung gelöst, die von der Orthogonalität zwischen dem (nach vorne gerichteten) Blickfeld und dem (seitlich ausgerichteten) Gehörfeld bestimmt wird, andererseits bringt uns die Annäherung an die Wahrnehmung eines Blinden dazu, mit dieser Orthogonalität zu brechen.

Polonis jüngstes Dispositiv, *The Wrong Room* (2003)<sup>13</sup>, konfrontiert den Betrachter mit einer neuen Erfahrung, der Verdoppelung des Standpunkts. Diesmal wird unsere normale, alles auf eine Ebene zusammenziehende visuelle Wahrnehmung gestört. Um „unsere Ausgerichtetheit auf den einen Standpunkt zu zerstören“<sup>14</sup>, bringt Poloni zwei parallele Monitore und zwei Kameras ins Spiel, die aus zwei leicht versetzten Winkeln live das gleiche reale Straßengeschehen aufnehmen. Ein ähnlicher apparatus wie in den Dispositi-

inevitability of failure.

For visual artists, recognition of the gaze's limitations implies certain conclusions. One possible strategy here is to partially exclude the gaze and concentrate on other means of perception. When Pierre Bismuth imports the whole soundtrack of Antonioni's film in his installation *Postscript/The Passenger* (1996), he focuses on hearing, showing the real-time deciphering of the soundtrack by a typist who has not seen the actual film. What viewers see is, in a sense, the projection of a blind version of the film, with a developing, corrected descriptive text appearing on the screen instead of the images. Bismuth observes the process of reception and shows how the meaning of an event is displaced or altered. In doing so, he reveals "this false belief we have that we are really face to face with things"<sup>14</sup> when what we really produce is an interpretation. This discrepancy or time lag exists independently of the sensorial means involved.

In *Blind Walk* (2002), Poloni presents the viewer with a similar observation, but where Bismuth takes away visual images, Poloni adds them. The work is about the perceptions of the blind. Having obtained the cooperation of a blind person, Poloni asked him to undertake an everyday journey with a mini-camera mounted on his spectacles and a pair of microphones attached to his ears. The resulting film is presented using an apparatus (a pair of spectacles comprising two mini-screens plus earphones) which recreates as accurately as possible the perceptual conditions of a blind person. Here, the paradoxical function of the images is to show us what we actually cannot see, in other words, a mode of orientation dominated by hearing. In order to get a clear fix on sound sources, blind people make constant movements with the head. When we put on this apparatus which cuts us off from the outside world, all we can see is the result of these movements, and we are inclined to accompany the images with similar movements. The slight feeling of dizziness we experience is due to a kind of double sight: on the one hand, we quite naturally have not yet dispensed with our perceptual habits, which are characterised by an orthogonal relation between the visual plane (to the front) and the auditory plane (to the sides) while, on the other, we are made to break with this orthogonality by approaching the perceptual functioning of

#### *Blind Walk*

La personne aveugle et le dispositif d'enregistrement: la caméra vidéo est fixée à des lunettes de soleil, et les deux microphones sont insérés dans les oreilles. Blinde Person mit Aufnahmeapparatur: Die Videokamera ist an einer Sonnenbrille befestigt, die beiden Mikrofone sind in die Ohren eingesetzt. The blind person and the recording device: the video camera is fitted on the sunglasses and the two microphones are inserted into the ears.



<sup>12</sup> Pierre Bismuth cité sur le site [www.arpla.univ-paris8.fr/~canal10/bismuth/index2.html](http://www.arpla.univ-paris8.fr/~canal10/bismuth/index2.html)

<sup>13</sup> Zitat von Pierre Bismuth auf der Website [www.arpla.univ-paris8.fr/~canal10/bismuth/index2.html](http://www.arpla.univ-paris8.fr/~canal10/bismuth/index2.html)

<sup>14</sup> Siehe Beschreibung Seite 32.

<sup>14</sup> Entnommen aus einer E-Mail von Marco Poloni an den Autor.

<sup>14</sup> Pierre Bismuth quoted on the site [www.arpla.univ-paris8.fr/~canal10/bismuth/index2.html](http://www.arpla.univ-paris8.fr/~canal10/bismuth/index2.html)

sont cette fois les habitudes mono focales de notre perception visuelle qui sont dérangées. Pour « casser la centralité du point de vue »<sup>14</sup>, Poloni met en jeu deux moniteurs parallèles et deux caméras visant chacune en direct la même réalité de la rue à partir d'un angle différent, décalé. Un apparatus similaire aux dispositifs *Shuttle* et *Vis-à-vis* parfait la mise en confusion de nos repères: les caméras, dont nous contrôlons le zoom et la rotation, montrent une partie de l'espace de référence depuis lequel nous regardons sans que nous puissions les localiser dans cet espace; elles filment à partir d'une maquette de cet espace placée à l'extérieur de celui-ci. De plus, comme dans *Vis-à-vis*, nous sommes entraînés dans un jeu de détective; ici, notre action sur le zoom a un effet direct sur le volume sonore, ce qui nous incite naturellement à tenter de recouper la réalité extérieure avec le son de conversations quotidiennes, en tentant de cibler les visées de la caméra sur les passants.

<sup>14</sup> E-mail de Marco Poloni à l'auteur.

Avec *The Wrong Room*, nous co-produisons également l'illusion qui manifeste la mise en défaut de notre regard. Concentrés sur la récolte d'informations rétiniennes, nous ne prêtons qu'une oreille distraite à des informations sonores d'ordre pourtant différent. Nous entendons des bruits de moteurs effectivement synchrones avec les véhicules qui passent et dont le son direct nous parvient aussi, de manière étouffée, à travers les fenêtres fermées. Il ne nous en faut pas plus pour étendre cette caution de réalité à toute la bande-son. Nous nous attendons donc à ce que, tôt ou tard, notre caméra finisse par capter l'image des gens que nous entendons parler. Or il s'agit de conversations préenregistrées, tirées d'une réalité extérieure à celle que nous observons. Peu importe que cela ne colle pas, ou très furtivement seulement; nous prenons nos désirs pour la réalité! Au point de glisser pour de brefs instants dans la fiction, comme cela m'est arrivé: je me suis surpris à imputer une voix conversant avec son téléphone portable à une passante seule et sans téléphone, lui attribuant un de ces discours intérieurs tels qu'on les entend au cinéma... J'étais soudain Mr. Locke et Poloni avait retourné la caméra sur moi, me renvoyant à mon point de vue. Cet exemple montre assez quels effets illusionnistes Poloni tire de son travail sur le son. Celui-ci occupe une place importante dans tous ses dispositifs. Car la combinaison d'un son préparé et d'une image directe, telle qu'elle apparaît dans nombre d'entre eux, participe de l'autre stratégie permettant de *visualiser* les limites de la perception; cet artifice révèle en effet l'activité de systèmes sensoriels découplés ou du moins sans coordination consciente.

Poloni travaille dans la surenchère par rapport au décalage inhérent à la perception des choses. Il se sert des décalages qu'il introduit lui-même, certains démonstrativement, pour dérouter le spectateur et produire de brefs moments de suspension de la perception et de ses automatismes. Peu importe la durée de l'illusion ou du vertige, le fait que ces brouillages aient pu produire leurs effets montrent assez la nécessité d'une perception consciente. La remise en cause de l'orthogonalité ou/et de la centralité de notre point de vue nous en rappelle la relativité; différentes approches de la même réalité, du même

tiven *Shuttle* und *Vis-à-vis* macht unsere Verwirrung vollständig: Die Kameras, deren Zoom und Drehwinkel wir kontrollieren, zeigen einen Teil des Bezugsraums, in dem wir Beobachter uns befinden, ohne dass wir sie in diesem Raum entdecken könnten; sie filmen von einem Modell dieses Raumes aus, das außerhalb desselben platziert ist. Darüber hinaus werden wir wie bei *Vis-à-vis* in ein Detektivspiel verwickelt; diesmal verändert sich die Lautstärke, wenn wir den Zoom betätigen, was uns natürlich dazu verleitet, die äußere Wirklichkeit mit den Alltagsgesprächen der Tonspur in Übereinstimmung bringen zu wollen, indem wir versuchen, die Kamera auf die Passanten zu richten.

Bei *The Wrong Room* wirken wir an der Herstellung der Illusion, in der die Irreführung unseres Blicks zum Ausdruck kommt, auch selbst mit. Da wir uns auf das Sammeln retinaler Informationen konzentrieren, schenken wir den abweichenden akustischen Informationen nur halb so viel Aufmerksamkeit. Synchron zu den vorbeifahrenden Fahrzeugen hören wir ein Motorengeräusch, das gedämpft durch die geschlossenen Fenster zu uns dringt. Mehr brauchen wir nicht, um die gesamte Tonspur für verbürgte Wirklichkeit zu halten. Wir erwarten also, dass unsere Kamera früher oder später das Bild der Leute zeigt, die wir sprechen hören. Allerdings handelt es sich um vorab aufgezeichnete Gespräche, die aus einer anderen als der von uns beobachteten Realität stammen. Der fehlende oder nur sehr flüchtige Zusammenhang spielt keine Rolle; wir halten unseren Wunsch für die Wirklichkeit! Das geht so weit, dass wir, wie es mir passiert ist, für kurze Momente in die Fiktion eintauchen: Ich ertappte mich dabei, wie ich eine in ein Handy sprechende Stimme einer einsamen Passantin ohne Telefon zuschrieb, indem ich annahm, sie führe einen inneren Monolog wie im Kino... Plötzlich war ich Mr. Locke, Poloni hatte die Kamera umgedreht und auf mich gerichtet, mich auf meinen Standpunkt zurückgeworfen. Dieses Beispiel zeigt zur Genüge, welche illusionistischen Effekte Poloni aus seiner Arbeit mit dem Ton gewinnt, der in allen seinen Dispositiven eine wichtige Rolle spielt. Die Kombination einer vorgefertigten Tonspur mit einem Livebild, wie sie in zahlreichen Dispositiven auftaucht, ist Teil der Strategie, die Grenzen der Wahrnehmung *sichtbar zu machen*; dieser Kunstgriff verdeutlicht, wie voneinander entkoppelte oder zumindest nicht bewusst miteinander koordinierte rezeptorische Systeme tatsächlich arbeiten.

Poloni arbeitet damit, die der Wahrnehmung der Dinge inhärente Verschiebung weiter zu treiben. Von ihm selbst – teils demonstrativ – eingeführte Verschiebungen nutzt er zur Irreführung des Betrachters und einer kurzzeitigen Aufhebung der Wahrnehmung und ihrer Automatismen. Wie lange die Illusion oder das Schwindelgefühl anhält, ist nicht von Belang; die bloße Tatsache, dass diese Störungen wirkungsvoll waren, demonstriert bereits zur Genüge die Notwendigkeit einer bewussten Wahrnehmung. Die Hinterfragung der Orthogonalität oder/und unseres zentralistischen Standpunktes führt uns dessen Relativität vor Augen; verschiedene Annäherungen an ein und dieselbe Wirklichkeit, an ein und dasselbe Ereignis unterscheiden sich nicht in ihrer Gültigkeit, sondern in ihrer Determiniertheit, ihrer Begrenztheit. Diese Aufhebung

the blind person.

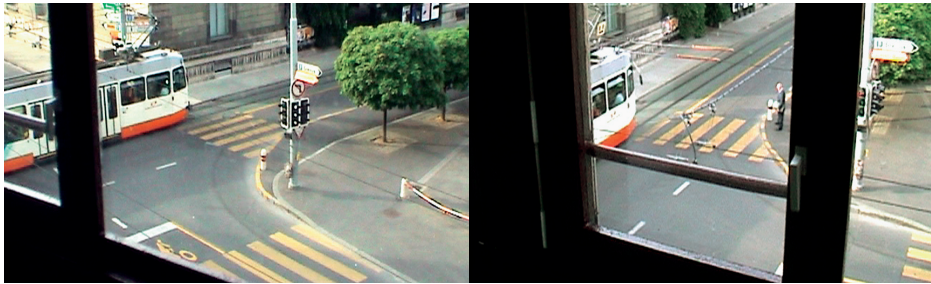
Poloni's most recent piece, *The Wrong Room* (2003)<sup>15</sup>, confronts viewers with a new experience of double sight. This time, it is the monofocal habits of our visual perception that are perturbed. In order to "break with the centrality of the viewpoint"<sup>16</sup>, Poloni brings into play two parallel monitors and two cameras, both trained on the same reality of the street, but each from a different angle. An apparatus similar to the ones in *Shuttle* and *Vis-à-vis* completes the process of disorientation. The cameras, whose zooming and panning we ourselves control, show part of the reference space from which we are looking, yet we cannot locate them there. This is because they are filming from within a model that is placed outside the space. Moreover, as in *Vis-à-vis*, we are led into a kind of detective game. Because our use of the zoom also causes the volume to rise, we are naturally tempted to match the outside reality with the sound of the everyday by trying to aim the camera viewfinder at the passers-by.

<sup>15</sup> See description page 32.

<sup>16</sup> E-mail by Marco Poloni to the author.

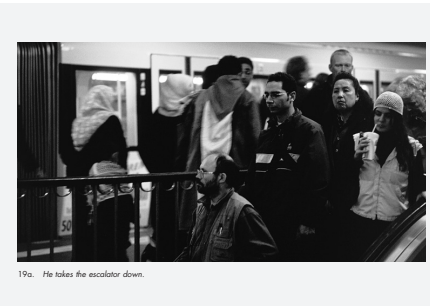
In *The Wrong Room*, we the viewers once again co-produce the illusion that makes manifest the failings of our gaze. Concentrating on harvesting the retinal information, we listen only distractedly to the aural information, which is of quite a different tenor. We hear the sounds of engines which are indeed synchronous with the vehicles passing by outside, whose muffled sound also reaches us directly through the closed windows, and from there we readily extend our credence to the rest of the soundtrack. We therefore expect the camera to sooner or later pick up the image of the people we can hear talking. But these are in fact pre-recorded conversations, taken from a reality that is external to the one we are observing. Yet it hardly matters that they do not match, or do so only furtively; we still take our desires for reality, so much so that for short moments we enter into the fiction. This certainly happened to me. I found myself attributing a voice speaking into its mobile phone to a woman who was alone and without a phone, assuming that she was speaking one of those interior monologues of the kind you hear in films... Suddenly, I was Mr. Locke. Poloni had turned the camera on me, putting me face to face with my own viewpoint. This example gives a clear idea of the illusionist effects that Poloni derives from his work with sound. It plays an important role in all his pieces. The combination of a prepared sound with a live image, seen in many of them, is part of the other strategy that makes it possible to *visualise* the limits of perception. This artifice shows how sensorial systems act when they are uncoupled, or at least without conscious coordination.

Poloni's work exacerbates the discrepancies inherent in our perceptions of things. He uses disparities which he himself introduces, some of them overtly, in order to produce short moments in which perception and its habits are in abeyance. The duration of this illusion or instability is of little importance, the simple fact that this blurring can produce the effects it does makes it clear that we need to be aware of the way we perceive. The questioning of the orthogonality or/and the centrality of our point of view reminds us of its relativity. Divergent approaches to the same reality, to the same event, differ

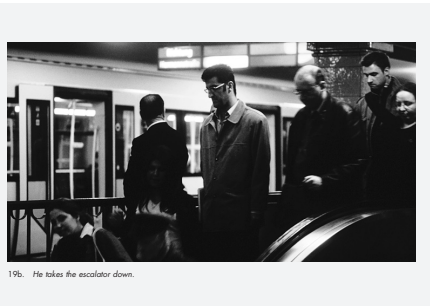


*The Wrong Room*, 2003, Centre for Contemporary Images, Geneva

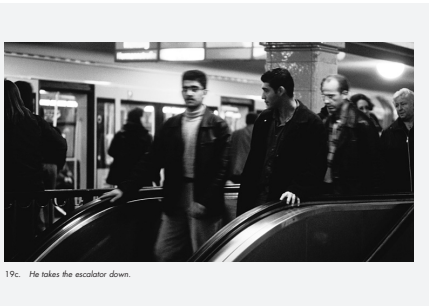
Stills vidéo en temps réel depuis la position de chaque caméra/Echtzeit Video Stills aus dem Blickwinkel jeder einzelnen Kamera/Real-time video stills from the position of each camera



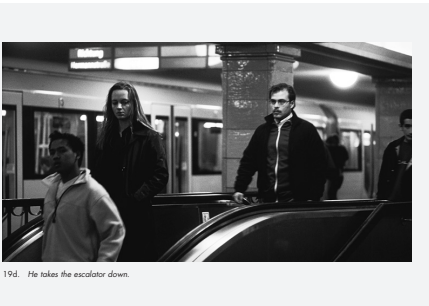
19a. He takes the escalator down.



19b. He takes the escalator down.



19c. He takes the escalator down.



19d. He takes the escalator down.

#### AKA (Also Known As) - Script for a Short Film, 2002

Le texte sous chaque image indique la numérotation des scènes et fournit des indications techniques. Der Text unter den einzelnen Bildern zeigt die Szenennummern und liefert technische Informationen. The text at the bottom of each image indicates scene numbering and provides technical indications. 64 Inkjet Prints, Encre pigmentée sur papier fibre/Pigmenttinte auf Faserpapier/Pigment ink on fibre paper, 297 x 420 mm chacun/jeweils/each

événement, ne diffèrent pas dans leur validité mais dans leur déterminisme, leur limitation. Pour l'essentiel, cette suspension de la perception constitue l'expérience de la dimension temporelle de notre décalage par rapport à la réalité. Ce différé, c'est le temps de la prise de conscience ou de la structuration des informations livrées par les sens. C'est l'indispensable contribution de l'intellect à la perception.

#### VII

Si l'on n'est pas « réellement en face des choses », on est toujours en face d'un double, d'une image de cette chose. Toute perception passe toujours par une représentation de cette chose, qu'elle soit intérieure et intégrée (au sens de la phénoménologie) ou extérieure et séparée (au sens de Debord dénonçant la société du spectacle). Image concrète dans le second cas, la représentation requiert une opération de l'œil. Abstraite dans le premier, elle permet une approche progressive et conjuguée des sens, des émotions et de l'intellect. C'est par ces visées successives que les choses s'éclairent pour la conscience. Autant qu'une clé centrale pour la compréhension de l'œuvre de nombreux cinéastes et artistes visuels, ce principe phénoménologique constitue une méthode de travail pour Marco Poloni.

En tant qu'artiste visuel, Poloni s'attache naturellement à éprouver le regard par la mise en jeu du regard lui-même. Ainsi convoque-t-il en complément de sa position d'artiste, d'autres professionnels du regard, d'autres rapports à l'image. Il combine leurs différents moyens de représentation: le réel et la fiction, le différé et le direct, le son et l'image. Il met en scène des images de la réalité directe, leur construit un décor, les encadre, leur impose un défilement stroboscopique, leur superpose des dialogues préenregistrés, de sorte que l'on ne sache plus vraiment si l'on a à faire à une fictionalisation de la réalité ou à une objectivation de son spectacle. Au passage, il ponctue son travail de miroirs, d'effets miroirs et de redoublements qui, en référence à un discours sur l'image et l'illusion, sont autant d'avertissements que de pièges. Enfin, en plaçant un joystick entre les mains du spectateur, Poloni feint de lui attribuer le rôle de co-producteur d'un improbable *reality show*. Pris au jeu du contrôle, celui-ci s'abîme dans l'illusion des apparences avant de reprendre pied en opérant une série de recoupements entre sa perception du réel et sa

der Wahrnehmung stellt im Wesentlichen die Erfahrung der zeitlichen Dimension unseres Abstands zur Wirklichkeit dar, nämlich der Zeit, die das Bewusstsein werden oder die Strukturierung der durch die Sinne gelieferten Informationen erfordert. Hierin besteht der unverzichtbare Anteil des Intellekts an der Wahrnehmung.

#### VII

Steht man auch nicht „wirklich den Dingen gegenüber“, so doch einem Doppel, einem Bild des betreffenden Dinges. Jede Wahrnehmung läuft über die Repräsentation des Dinges, sei es eine (im Sinne der Phänomenologie) innere, integrierte Repräsentation oder eine (im Sinne des die Gesellschaft des Spektakels anprangernden Debord) äußere, abgesonderte Repräsentation. Als konkretes Bild erfordert Letztere die Tätigkeit des Auges. Als abstraktes Bild ermöglicht Erstere eine zunehmende gegenseitige Annäherung von Sinnen, Gefühlen und Intellekt. Erst in diesem sukzessiven und miteinander verschränkten Herangehen erhellen sich die Dinge für das Bewusstsein. Dieses phänomenologische Prinzip, das für das Verständnis der Werke zahlreicher Filmemacher und bildender Künstler zentral ist, liegt auch der Arbeit von Marco Poloni zugrunde.

Als visuell arbeitender Künstler unterzieht Poloni selbstverständlich den Blick einer Überprüfung, indem er ihn selbst ins Spiel bringt. So ergänzt er seinen Künstlerstandpunkt mit den visuellen Ansätzen anderer Berufsgruppen, die sich ebenfalls professionell mit Bildern beschäftigen. Er kombiniert ihre unterschiedlichen Darstellungsmittel: Wirklichkeit und Fiktion, Verschiebung und Unmittelbarkeit, Ton und Bild. Er inszeniert Bilder der unmittelbaren Wirklichkeit, baut ihnen eine Bühne, einen Rahmen, zwingt sie in einen stroboskopartigen Ablauf, überlagert sie mit vorgefertigten Dialogen, so dass man nicht mehr sicher weiß, ob man es mit einer Fiktionalisierung der Wirklichkeit oder mit einer Objektivierung ihres Spektakels zu tun hat. Nebenbei versieht er seine Arbeit mit Spiegeln, Spiegeleffekten und Verdoppelungen, die unter Verweis auf einen Diskurs über Bild und Illusion, Warnung und Falle zugleich sind. Schließlich beteiligt Poloni den Betrachter, indem er ihm einen Joystick in die Hand gibt, scheinbar an der Produktion einer unwahrscheinlichen *reality show*. Der Betrachter wird zunächst von diesem Kontrollspiel vereinahmt und verliert sich in der Illusion des Scheins, bis er, indem er nach und nach die im Bild repräsentierte Wirklichkeit mit seiner Wahrnehmung vergleicht, wieder Boden unter den Füßen bekommt.

Nun verhindert die Beschränktheit unseres Auges prinzipiell, Wirklichkeit und Repräsentation gleichzeitig zu sehen und miteinander zu vergleichen. Daran erinnert das für einen kurzen Moment sichtbar gewordene Paradox in *Shuttle*, wo die Kamera den Raum zeigt, von dem aus der Besucher-Betrachter ihre Bewegungen kontrolliert, und seine logische Erwartung, sich selbst zu sehen, enttäuscht wird. Von dieser kurzen und einzigen Überschreitung des Prinzips abgesehen, inszenieren Polonis Dispositive die notwendige Ungleichzeitigkeit jeden Vergleichs, denn der Ort, an dem die Bilder gezeigt werden, und der reale

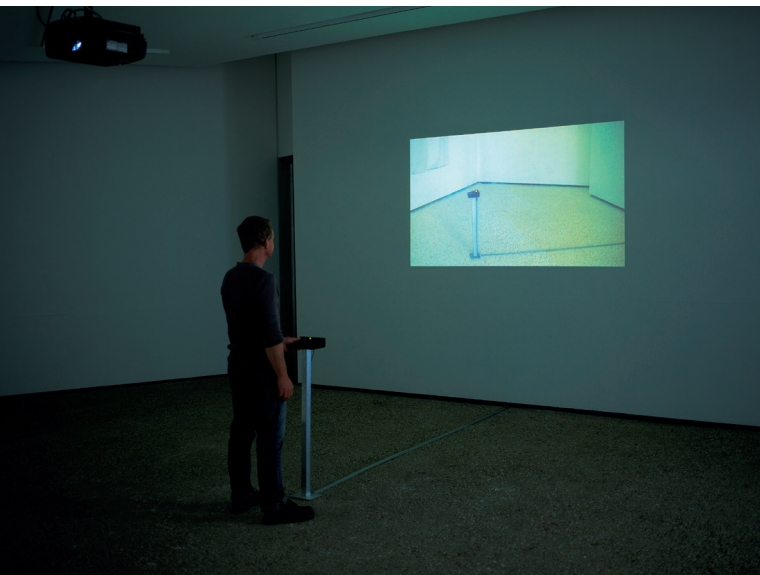
not in their validity but in what determines them, in their limitations. Essentially, this suspension of perception constitutes the experience of the temporal dimension of our differential relation to reality. This time lag is the time in which we become aware, or in which the information delivered by the senses is structured. It is the intellect's indispensable contribution to perception.

#### VII

If we are never "really face to face with things", then what we have before us is a double, an image of those things. A perception always involves a representation of the thing, whether it is internal or integrated (in the phenomenological sense) or external and separated (in the sense meant by Debord when he critiqued the society of the spectacle). In the second instance, the image is concrete and the representation requires an operation by the eye. In the first, it is abstract, and allows a progressive and linked approach by the senses, emotions and intellect. It is through these successive views that things become clear to the consciousness. This phenomenological principle, which provides a vital key to understanding the work of many filmmakers and visual artists, also constitutes a working principle for Marco Poloni.

As a visual artist, Poloni naturally sets out to test the gaze by putting the gaze itself actively into play. That is why, in addition to his own position as an artist, he brings in other professionals of the gaze, other relations to the image. He combines their different means of representation: the real and fiction, the pre-recorded and the live, sound and image. He presents images of directly sampled reality, constructs a setting for them, imposes a stroboscopic rhythm on their appearance, and superimposes pre-recorded dialogues so that we cannot really know if we are looking at a fictionalisation of reality or an objectification of its spectacle. In the process, he punctuates his work with mirrors, mirror effects and doubles which, in their reference to a discourse on the image and illusion, are as much traps as they are warnings. Finally, by putting a joystick into the viewer's hands, Poloni pretends to give him the role of the co-producer of an unlikely reality show. Caught up in the semblance of control, the viewer gets lost in the illusion of appearances before regaining his footing by making a series of comparisons between his perception of the real and its representation by the image.

Now, such are the limitations of the eye that it is in principle impossible to see reality and its representation both simultaneously and comparatively. This is the burden of the paradoxical vision of that brief moment in *Shuttle* when the camera shows the room in which the visitor/viewer is controlling its movements, and where he logically but vainly expects also to see himself. Aside from this brief and unique transgression of the principle, Poloni's viewing systems show us the time lag inevitable in any comparison, for the place in which the images appear and the real space that they show are, although close, separated by a distance that obliges visitors to choose one point of view to the detriment of the other. They must move around in order



*Shuttle*, 2001, Galerie du Douven, Brittany

Vue du dispositif

Ansicht des Dispositivs

View of the viewing system

représentation par l'image.

Or, les limitations de l'œil sont telles qu'il est en principe impossible de voir la réalité et sa représentation de manière simultanée et comparative. C'est ce que rappelle la vision paradoxale de ce bref moment où, dans *Shuttle*, la caméra montre la salle depuis laquelle le visiteur-spectateur contrôle ses mouvements et où il s'attend à se voir, logiquement mais en vain. Hormis cette brève et unique transgression à ce principe, les dispositifs de Poloni mettent en scène l'obligatoire différé de toute comparaison, car le lieu de défilement des images et l'espace réel qu'elles montrent sont, bien que proches, séparés par une distance imposant au visiteur le choix d'un point de vue au détriment de l'autre. Il doit se déplacer pour comparer.

Le trait décisif des dispositifs de Poloni réside dans cette mise à distance de la réalité et de l'image, car elle opère dans une double fonction. Dans un premier temps, elle isole le spectateur dans l'illusion que produisent les images. Puis, lorsque pris de doutes, il se déplace afin de comparer, l'éloignement le soustrait au monopole des apparences et de l'œil. Dans ce différé, cet intervalle sans images, le spectateur prend conscience de la mise en défaut de son regard face à la reproduction mécanisée de la réalité. Le déplacement permet ici la commutation d'un « inconscient optique » de l'écran à « un espace consciemment exploré par l'homme »<sup>15</sup>. Effectuant la navette entre l'écran et la réalité afin de vérifier le rapport que ces deux plans entretiennent et trier les informations visuelles et sonores, le spectateur réagit à sa mise en confusion par une mise en ordre. Abusé par la pseudo interactivité et l'apparent contrôle proposé par le joystick, il délaisse sa position passive de spectateur pour entrer dans le champ d'interactivité réelle ouvert par la disposition spatiale. Dans cette navette comparative, il peut se *représenter* les mécanismes en interaction, ceux du dispositif et ceux de sa perception, et reconnaître dans cette activité la condition même d'une perception comprise comme opération de la conscience toute entière. Les dispositifs de Marco Poloni proposent au visiteur rien de moins que l'expérience de la perception en train de se faire.

## VIII

En montrant les échecs du regard de Locke, en lui opposant d'autres regards, en particulier celui de Rachel qui conserve une perception active et tente de retrouver son mari par recoupements, en invitant le spectateur de *Profession: reporter* à comparer les points de vue des personnages, Antonioni ne lui donnait-il pas déjà la possibilité de se regarder regardant? Si l'on admet cela avec la critique cinématographique, force est de préciser que la forme du film où « le processus d'association de celui qui contemple ces images est aussitôt interrompu par leurs transformations »<sup>16</sup>, sa vision dans une salle obscure depuis une place définie, limite la lecture phénoménologique de *Profession: reporter* au plan de l'intellect, à une interprétation postérieure au moment de la projection qui, elle, continue à fonctionner comme un spectacle. Dans le champ des arts plastiques par contre, et dans le cadre d'installations médiales en particulier, la perception peut faire l'objet d'une expérience

Raum, den sie zeigen, sind einander zwar nah, jedoch so weit voneinander entfernt, dass sich der Besucher für einen Standpunkt auf Kosten des anderen entscheiden muss. Um einen Vergleich anstellen zu können, muss er seine Position ändern.

Entscheidend an Polonis Dispositiven ist diese Etablierung einer Distanz zwischen Wirklichkeit und Bild, denn sie erfüllt zwei Aufgaben. Zunächst isoliert sie den Betrachter in der von den Bildern erzeugten Illusion. Kommen dem Betrachter Zweifel, verändert er, um einen Abgleich vornehmen zu können, seine Position; der Standortwechsel bricht das Monopol des Anscheins, das Monopol des Auges. In dieser Verschiebung, diesem bildlosen Zwischenraum, wird dem Betrachter die Irreführung seines Blicks angesichts der technisch reproduzierten Wirklichkeit bewusst. Der Standortwechsel ermöglicht hier das Umschalten vom „Optisch-Unbewussten“ des Bildschirms zu einem „vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raum“<sup>15</sup>. Indem der Betrachter zwischen Bildschirm und Realität hin und her pendelt, um die Beziehung zwischen beiden Ebenen zu überprüfen und die optischen und akustischen Informationen zu sortieren, reagiert er auf seine Verwirrung mit dem Etablieren einer Ordnung. Der Betrachter, den die Pseudo-Interaktivität des durch den Joystick vorgetäuschten Kontrollapparats in die Irre geführt hatte, verlässt seine passive Beobachterposition zugunsten einer echten, durch die räumliche Disposition ermöglichte Interaktivität. Dieses vergleichende Hin und Her ermöglicht es dem Betrachter, sich die miteinander verschränkten Mechanismen des Dispositivs und der Wahrnehmung zu *repräsentieren* und in dieser Bewegung die entscheidende Voraussetzung für eine Wahrnehmung zu erkennen, an der das gesamte Bewusstsein beteiligt ist. Marco Polonis Dispositive bieten dem Besucher nichts Geringeres als den Entstehungsprozess der Wahrnehmung mitzuerleben.

## VIII

Hat nicht schon Antonioni dem Zuschauer ermöglicht, sich beim Sehen zuzusehen, indem er Lockes scheiternden Blick zeigt, diesen mit anderen Blicken konfrontiert – besonders dem von Rachel, die sich eine bewegliche Wahrnehmung bewahrt hat und ihren Mann durch den Vergleich von Indizien wiederzufinden sucht – und dem Betrachter von *Beruf: Reporter* nahelegt, die Blickwinkel der Darsteller miteinander zu vergleichen? Man kann dies wie die Filmkritik postulieren, muss aber hinzufügen, dass sich die phänomenologische Lektüre von *Beruf: Reporter* aufgrund der Form des Films, in dem „der Assoziationsablauf dessen, der diese bewegten Bilder betrachtet, sofort durch deren Veränderung unterbrochen“<sup>16</sup> wird, und aufgrund des Umstands, dass der Film in einem abgedunkelten Raum von einem bestimmten Platz aus gesehen wird, auf eine rein intellektuelle Interpretation *nach* der Filmvorführung reduziert, welche sich weiterhin als Spektakel manifestiert. Dagegen kann die Wahrnehmung im Bereich der bildenden Kunst und besonders im Rahmen von Multimediainstallationen zum Gegenstand einer unmittelbaren Erfahrung werden, da die zeitlichen und räumlichen Aspekte der Wahrnehmung des Besuchers das eigentliche Material der Inszenierung darstellen. Poloni bereitet

to compare.

This distancing of reality and the image is a decisive feature of Poloni's viewing systems. Its function is twofold. To begin with, it isolates viewers in the illusion produced by the images. Then, when assailed by doubt, they move about in order to make comparisons; distance frees them from the monopoly of the visual and of the eye. In this gap, this interval without images, the viewer becomes aware of the failure of the gaze when faced with the mechanised reproduction of reality. Movement here makes possible the switch from the "optical unconscious" of the screen to "a space consciously explored by man"<sup>17</sup>. Shuttling between screen and reality in order to check the relation between these two levels and sort the visual and aural information, spectators react to their confusion by imposing an order. Tricked by the pseudo-interactivity and the control apparently afforded by the joystick, they abandon their passive position as viewers and enter the field of real interactivity opened up by the spatial arrangement. In this comparative shuttling movement they can *represent* to themselves the interacting mechanisms, those in the piece and those in their own perception, and recognise that this activity is the condition of a form of perception understood as the operation of the whole consciousness. Poloni's pieces offer viewers nothing less than the experience of perception as it happens.

## VIII

By showing the failures of Locke's gaze, by countering it with other gazes, especially that of Rachel who maintains an active perception and attempts to find her husband by matching pieces of evidence, and by encouraging viewers of *The Passenger* to compare the characters' viewpoints, was not Antonioni also giving viewers the chance to watch themselves watching? If we accept this argument put forward by film critics then we must also specify that the actual form of the film itself, in which "the spectator's process of association in view of these images is indeed interrupted by their constant, sudden change"<sup>18</sup>, and the fact that we see *The Passenger* in a darkened room from a fixed position, both limit the phenomenological reading of the film to the intellectual level, to an interpretation made after the projection, which itself still functions as a spectacle. Whereas in the field of the visual arts, and particularly in media-based installations, perception can be experienced immediately, for the time and space of the visitor's perception are the actual materials of the mise en scène. Poloni meticulously prepares this field of experience, adjusting the position of each accessory as one would on a film set, so that viewers will *enact* the script prepared for them without their knowledge. And this script is wonderfully effective because it is very simple. As a film lover and discerning gatherer of images, Poloni captures our gaze using lures (surveillance equipment, a set that evokes *Rear Window*) that flatter our voyeurism. Every time, we come up against the opacity of the spectacle viewed through the camera. The observation device turns back on us and what we projected on reality now brings us back to our own selves. Poloni's viewing systems are also that: a mirror in which we can perceive ourselves perceiving. Unlike the character Locke in his encounter with the witch doctor, they leave us free to

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, chapitre XVI, in: *Écrits français*, Gallimard, Paris, rééd. 1991, p. 163.

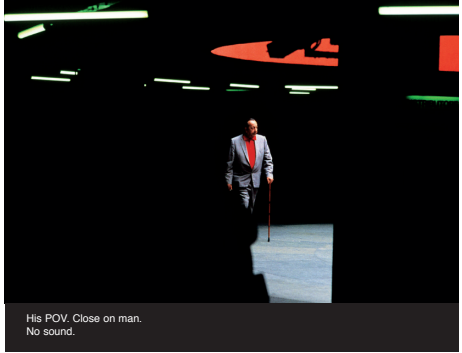
<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Kapitel 16, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Zweites Band, Frankfurt am Main 1980, S. 461.

<sup>17</sup> Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, chapter 16, in: *Illuminations* (Glasgow: Fontana, 1977), p. 238-239.

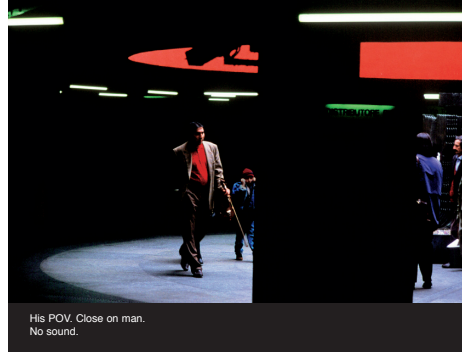
<sup>18</sup> Walter Benjamin, chapter 17, p. 240.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, chapitre XVII, p. 166.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, Kapitel 17, S. 464.



His POV. Close on man.  
No sound.



His POV. Close on man.  
No sound.

immédiate, car le temps et l'espace de perception du visiteur sont les matériaux mêmes de la mise en scène. Poloni prépare ce terrain d'expérience avec minutie, réglant comme sur un plateau de cinéma la disposition de chaque accessoire. Afin que le spectateur *réalise* le script prévu à son insu. Et le scénario fonctionne à merveille, car il est très simple. En cinéphile et en chasseur d'images avisé, Poloni capte notre regard par des appâts (matériel de surveillance ou de décor évoquant *Fenêtre sur cour*) flattant son voyeurisme. Et à chaque fois, nous butons sur l'opacité du spectacle regardé à travers la caméra. Le dispositif d'observation se retourne alors sur nous et ce que nous avons projeté sur la réalité nous renvoie à nous-mêmes. Les dispositifs de Poloni sont aussi cela: un miroir, dans lequel nous pouvons nous percevoir percevant. A la différence du personnage de Locke face au sorcier, nous sommes, à partir de là, libres d'écrire la suite du scénario.

#### *Shadowing the Invisible Man - Script for a Short Film, 2001*

Le texte sous chaque image indique la numérotation des scènes et fournit des indications techniques.

Der Text unter den einzelnen Bildern zeigt die Szenennummern und liefert technische Informationen.

The text at the bottom of each image indicates scene numbering and provides technical indications.

54 Lambda Prints, Aluminium, 205 x 270 mm chacun/jeweils/each



21. Ext/Int. Milano. A café. Afternoon six.  
Close on man.  
He comes into the café.



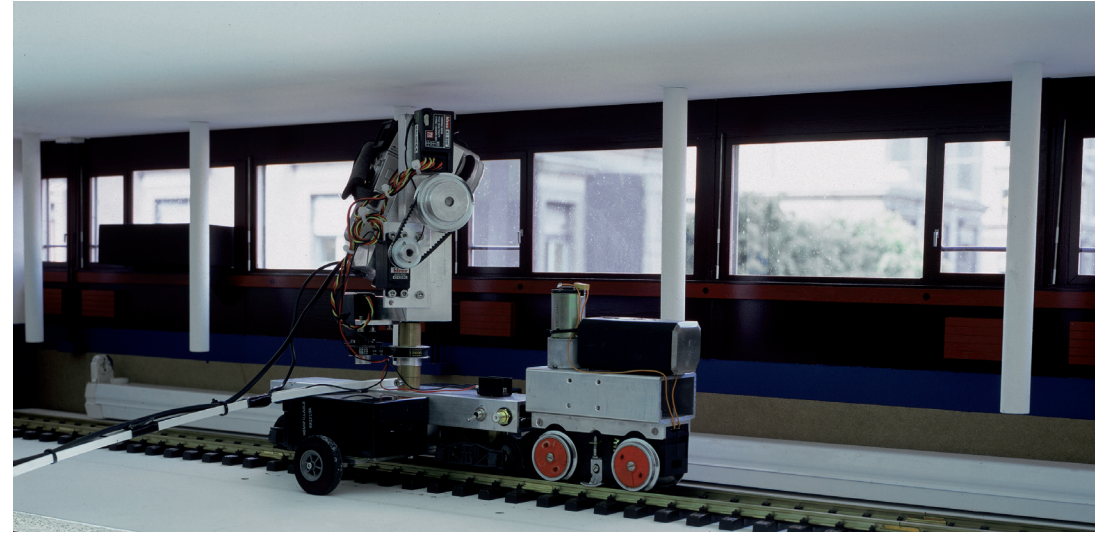
Int.  
Reverse shot, pan to right.  
The man goes to the bar. The bartender hesitates, and then decides to serve him.



Ext.  
Close on man.  
He leaves the café.

diese Erfahrungsmöglichkeit minutiös vor, indem er wie in einem Filmset für jedes Accessoire eine genaue Position festlegt. Der Betrachter soll das im voraus vorhandene, ihm unbekanntes Filmskript *realisieren*. Und das Drehbuch funktioniert aufgrund seiner Einfachheit bestens. Der Kinofan und gewiefte Bilderjäger Poloni lockt unseren Blick mit Ködern (Überwachungsinstallationen oder einem an *Das Fenster zum Hof* erinnernden Dekor), die dessem Voyeurismus schmeicheln. Und jedesmal stoßen wir gegen die Opazität des durch die Kamera betrachteten Spektakels. Das Dispositiv der Beobachtung richtet sich nun auf uns, und unsere Projektionen auf die Wirklichkeit werfen uns auf uns selbst zurück. Polonis Dispositive sind auch ein Spiegel, in dem wir uns bei der Wahrnehmung wahrnehmen können. Anders als die Figur des Locke im Angesicht des Zauberers können wir von da ab das Drehbuch frei weiterschreiben.





## The Wrong Room, 2003, Centre for Contemporary Images, Geneva

Sur deux postes de télévision, les spectateurs observent le carrefour situé devant le lieu d'exposition. Chacune des images est produite par une caméra d'observation mobile, dont ils peuvent contrôler les mouvements de rotation et de zoom avec un joystick. Les images en temps réel semblent être filmées depuis la salle d'exposition. Cependant les caméras restent invisibles. En réalité, chaque caméra se meut en un travelling très lent à l'intérieur d'un modèle réduit de la salle. Les deux modèles réduits, parfaitement identiques, sont encastrés dans deux fenêtres du bâtiment, l'un dans la salle d'exposition au deuxième étage, l'autre au troisième étage, offrant ainsi deux points de vue différents du carrefour. Les spectateurs entendent en stéréo et en temps réel les sons provenant du carrefour. En effectuant un zoom avant, les spectateurs perçoivent plus distinctement des conversations de passants, des appels sur téléphone portable. En effet l'action du zoom commande également le volume de deux pistes sonores préenregistrées. Le dispositif peut produire des coïncidences entre images directes et sons préparés, et créer ainsi l'impression que les voix sont celles des passants que les spectateurs observent.

Auf zwei Fernsehbildschirmen sehen die Betrachter die vor dem Ausstellungsort gelegene Kreuzung. Die Bilder werden von zwei beweglichen Beobachtungskameras übertragen, deren Drehwinkel und Zoom die Betrachter mit einem Joystick steuern können. Die in Echtzeit übertragenen Bilder scheinen vom Ausstellungsraum aus aufgenommen zu werden. Dort sind aber keine Kameras zu sehen. In Wirklichkeit bewegen sich die beiden Kameras sehr langsam in zwei verkleinerten Modellen des Ausstellungsraums. Die beiden Raummodelle sind vollkommen identisch und wurden an zwei Fenstern des Gebäudes angebracht: Das eine Modell im Ausstellungsraum im zweiten Stock, das andere im dritten Stock. Auf diese Weise liefern sie zwei unterschiedliche Ansichten der Kreuzung. Die Betrachter hören die Geräusche von der Kreuzung in Echtzeit und in Stereo. Zoomen die Betrachter die Kreuzung näher heran, sind die Stimmen der Passanten, ihre Handy-Gespräche, deutlicher zu hören. In Wirklichkeit regelt der Zoom zugleich die Lautstärke zweier Tonbandaufnahmen. Das Dispositiv kann die Livebilder und die vorgefertigten Tonaufnahmen zusammenfallen lassen und so den Eindruck erwecken, dass die Stimmen, welche die Betrachter hören, von den beobachteten Personen stammen.

Two television screens allow visitors to observe the crossroads located outside the exhibition venue. Each of the images is produced by a mobile observation camera that visitors can cause to rotate and zoom using a joystick. The real-time images appear to be filmed from within the exhibition room, and yet the cameras themselves remain invisible. In fact, each camera is moving on a very slow travelling shot across a scale model of the room. The two models, which are perfectly identical, are set into two of the building's windows, one in the exhibition room on the second floor and the other on the third floor, so as to offer two different views of the crossroads. Viewers hear the sounds from the crossroads in stereo and in real time. When they zoom in, the sound of the passers-by talking, of their mobile phone calls, becomes more distinct. This is because the zoom control also regulates the volume of the two pre-recorded soundtracks. This viewing system may cause the immediate images and prepared sounds to coincide, giving the impression that the voices are those of the passers-by observed by the viewers.



[Pages précédentes/Vorhergehende Seiten/Preceding pages](#)

[< Vue du dispositif](#)

[> Vue de l'intérieur d'un des modèles réduits et du système de transport et de rotation d'une des caméras \(l'ensemble est visible par un trou pratiqué dans le caisson du modèle réduit\)](#)

[< Ansicht des Dispositivs](#)

[> Innenansicht des einen der beiden verkleinerten Raummodelle sowie der Laufschiene und der Schwenkvorrichtung einer der beiden Kameras \(der Aufbau kann durch ein Loch in der Modellwand eingesehen werden\)](#)

[< View of the viewing system](#)

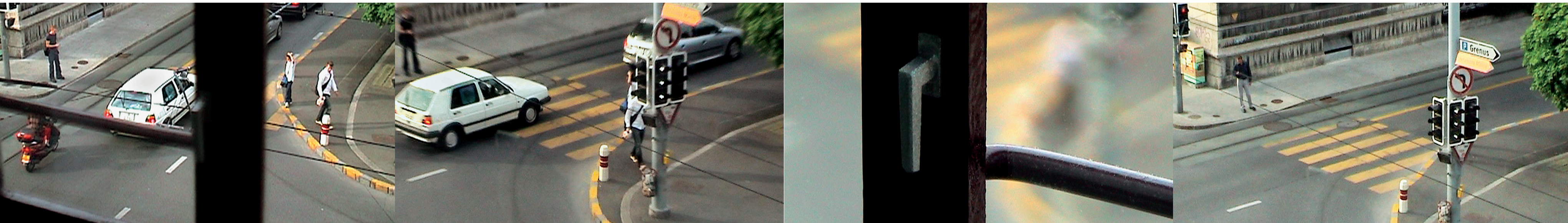
[> View inside one of the scale models and of the system for moving and rotating one of the cameras \(this ensemble can be seen through a hole made in the housing of the scale model\)](#)

[Cette page/Diese Seite/This page](#)

[Vue des deux modèles réduits et de la cage anti-vent du microphone d'ambiance](#)  
[Ansicht der beiden verkleinerten Modelle und des Windschutzes des Umgebungsmikrofons](#)  
[View of the two scale models and of the ambience microphone's windjammer casing](#)

[Pages suivantes/Folgende Seiten/Following pages](#)

[Fragments sonores préenregistrés et stills vidéo en temps réel](#)  
[Vorher aufgenommene Tonfragmente und Echtzeit Video Stills](#)  
[Pre-recorded sound fragments and real-time video stills](#)



CELL PHONE RINGS — Allô? .....

— Bien bien et toi? .....

— Ah tu m'étonnes! .....

— Excuse-moi j'ai pas bien entendu, t'as pas beaucoup de réseau, j'ai pas bien compris t'as une coupure de réseau, tu disais... ..

— Ok

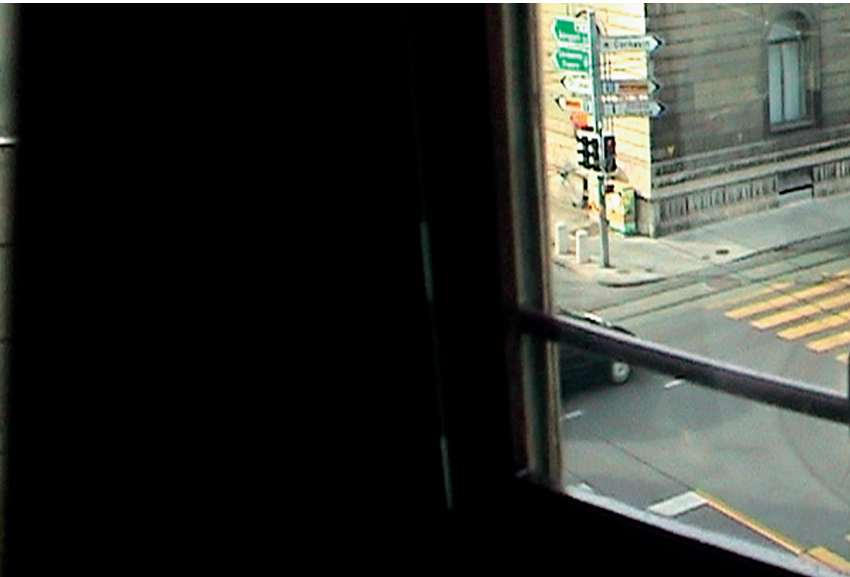
— So er, er, do you think we are going to be shooting on Friday? — No I told them no, and I said, can we meet on Monday afternoon? — Yes. — And I said... — But you are leaving to Paris! — Yes, but I am coming back on Monday afternoon, and I'll stay until Tuesday. — Okay. — And so we can meet Monday late in the day, or something like that, and I guess invite them to come all the way there for just ehm... — For just, discussing again... — Yeah, or we can do it on Tuesday morning, and start shooting in t



CELL PHONE RINGS ..... — Ouai, ciao, ouai. .... — Ecoute je peux pas te parler là, je peux te rappeler un peu plus tard? ..... — Okay, ouai, à tout

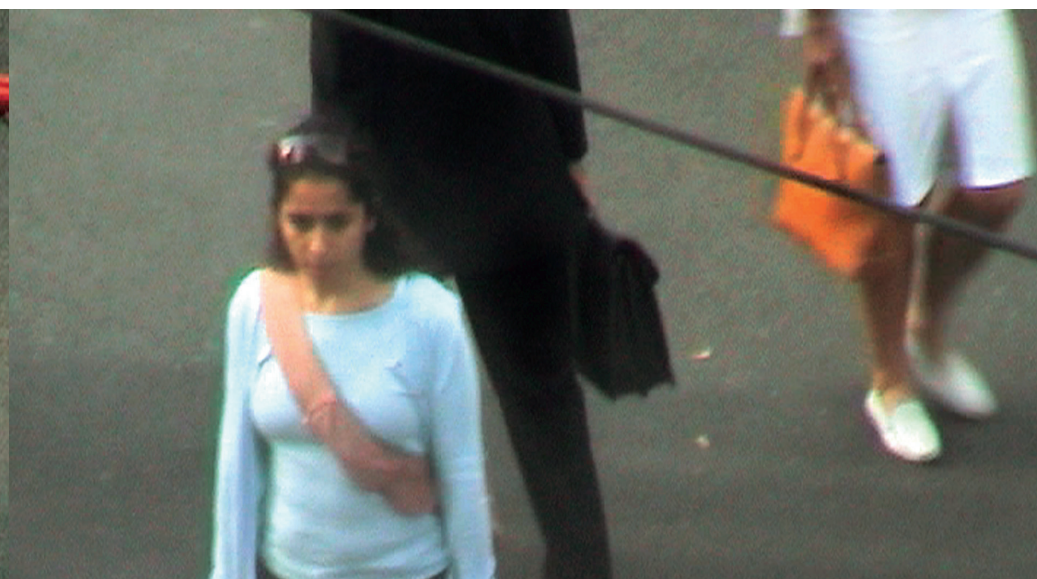
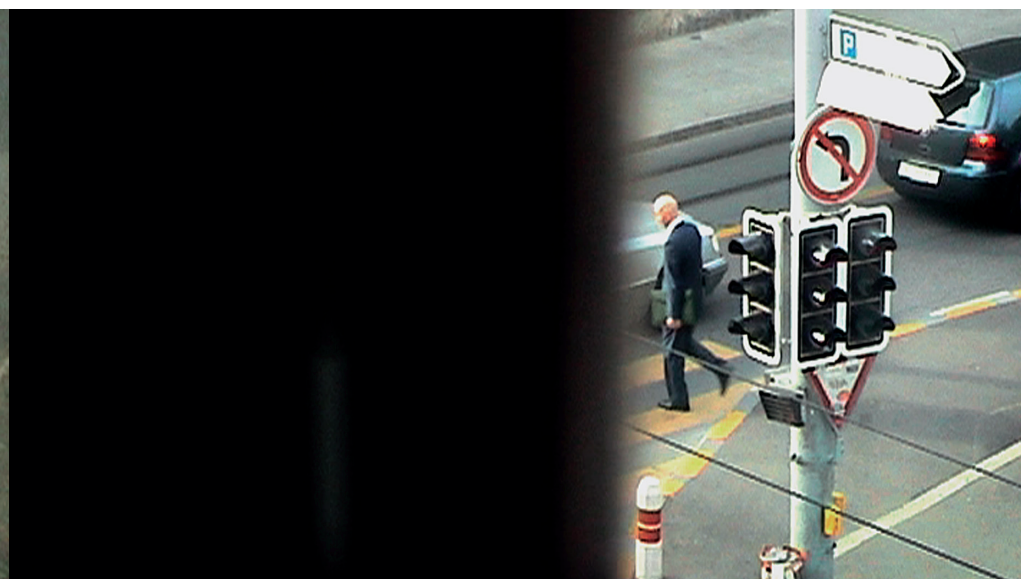
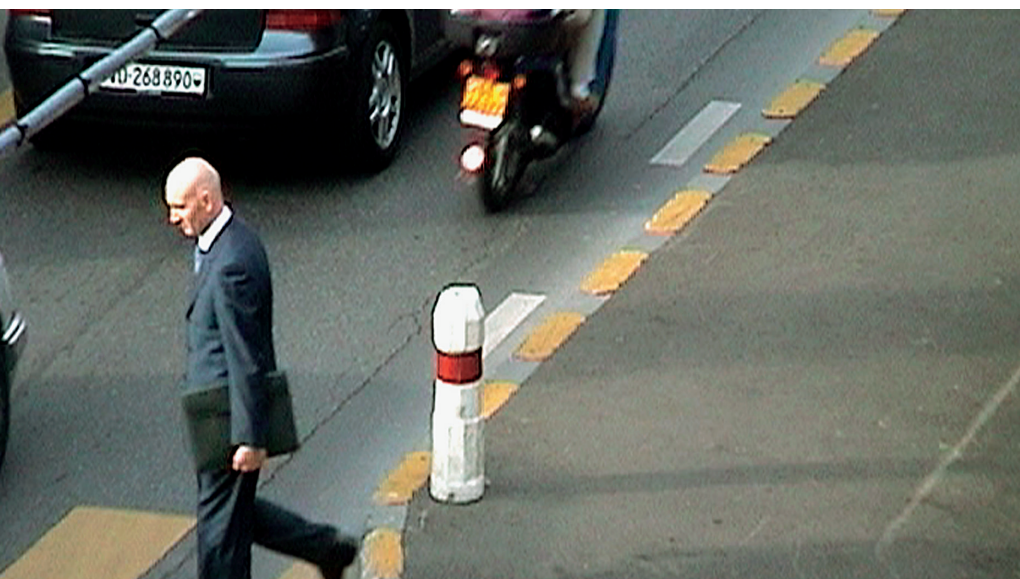
vous pouvez me passer Pierre s'il vous plaît? Merci. .... — Salut! Ouai c'est pas évident hein, il t'a déjà téléphoné? Oui c'est... ils ont eu peur... probablement... ..... — Okay, ciao.

CELL PHONE RINGS — Oui allô? ..... — Bien et toi? ..... — Tranquillement, tranquillement, non non non, ça va ça va, je suis dans la rue. .... — Hm. .... — Mais euh, quand tu veux, j'sais pas, tu veux t'as quand du temps en fait? ..... — Ha ha ha! Ouai ouai, non, ça va, tranquille quoi, je vais pas je vais pas



IGS — Allô Jipi? — Ca va? — Oh, comment ça c'est la merde attends attends attends là je suis en train je suis en train de me bouger là, pourquoi c'est la merde? — Noon, il faut que tu changes de boîte! — Mais pour, pour aller où?

CELL PHONE RINGS — Allô? — Eh, ça va? — Ouai, écoute demain soir je sais pas si ça va jouer parce que, là je dois aller voir quelqu'un, on s'est pris la tête et tout, et je dois vraiment discuter avec cette personne. — Ben écoute, c'est quelqu'un que j'avais rencontré il y a trois ans comme ça, et puis eh, il y a eu



CELL PHONE RINGS — Allô? .....

— Salut, bien et toi? .....

— Euh, ouai volontiers, je sais pas euh... cet après-midi ça va être juste mais euh... demain on pourrait on pourrait on pourrait s'imaginer demain dans l'après-midi ça pourrait jouer. ....

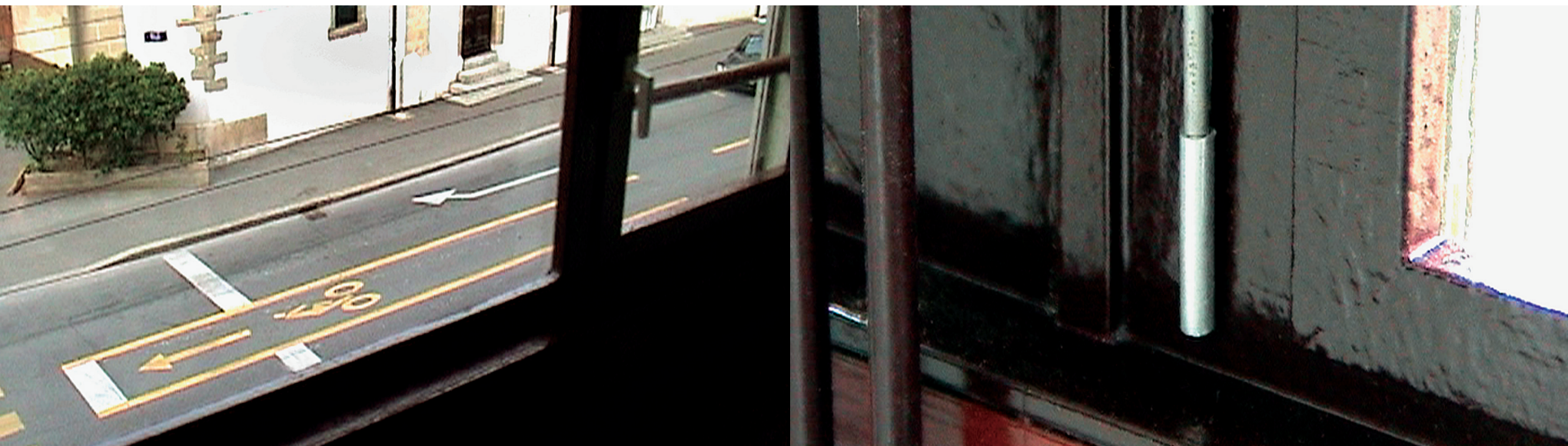
— Tu trouves un prétexte, et puis c'est bien plus simple! .....

— Ehhh... franchement je te le dirai mais ça c'est... c'est. ....

— Ouai, mmmh. ....

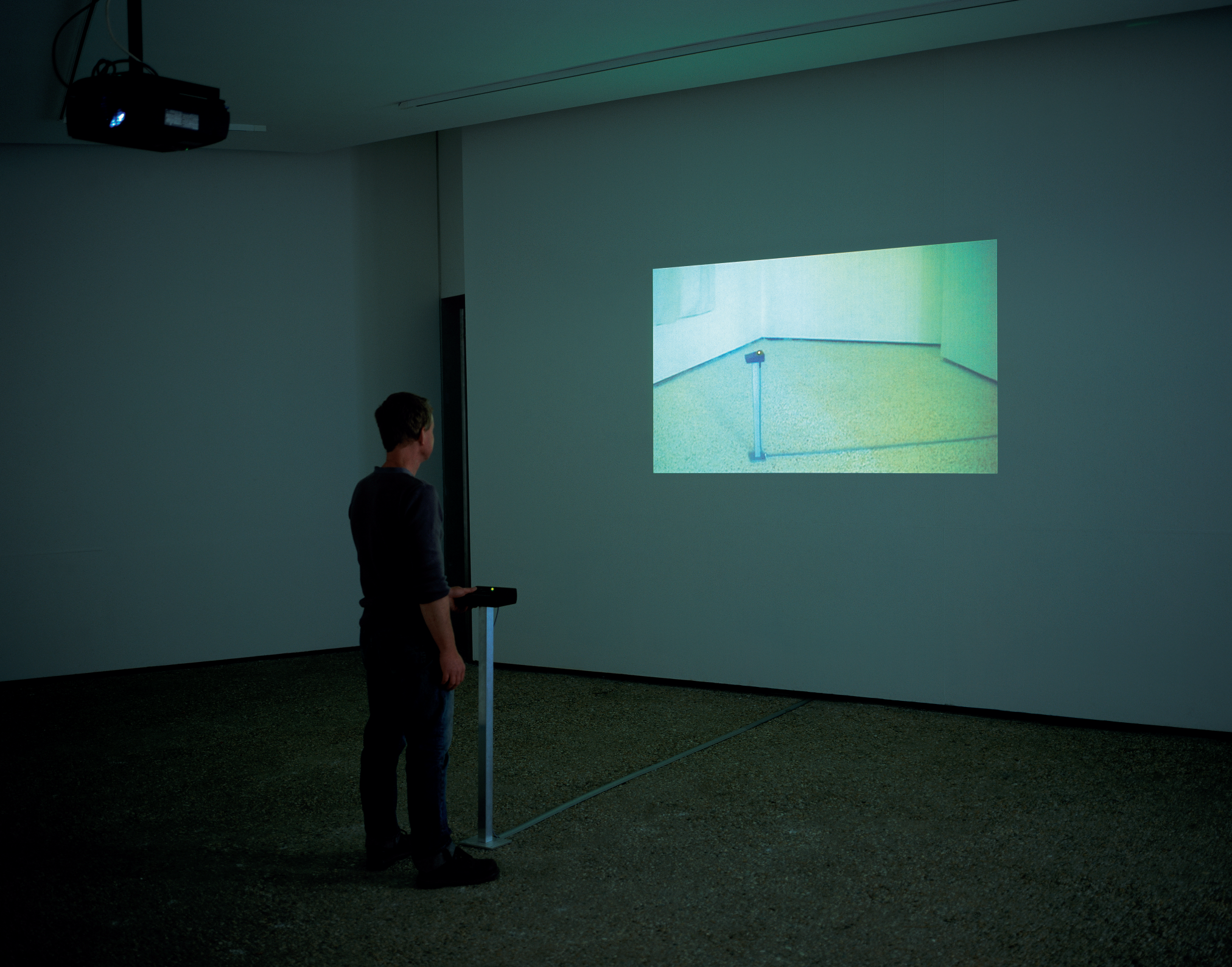
— Bon ben tu me rappelles tout à l'heure pour me, pour me dire si c'est bon? .....

— Okay, je t'embrasse. ....



onner à partir de neuf heures et demie, vers neuf heures et demie dix heures on va là-bas. — Vers dix heures il nous a dit oui. — Voilà, dix heures on va là bas et puis on leur demande euh, s'il y a quelqu'un et puis après ben, on leur pose des questions, tu sais je vais trafiquer un peu les questions que t'as sur ton truc je les rends un peu euh... — Non, tu les utilises mais chaque fois qu'on a... les questions qui nous viennent ben, on les, on les dit quoi. —

CELL PHONE RINGS — Hola papi! — Eh mais bien mon pote, bien! — Ah bon? — Un petit coup de main ben écoute faut, faut voir ouai. — Quoi quoi quoi quoi quoi quoi? Ha ha ha! Dans l'herbe? Non eh non non non non. — Sensuell!? Tu sais ce qu'il dit Barry White? — Je sais ce qu'il dit ouai!



## Shuttle, 2001, Galerie du Dourven, Brittany

Sur une vidéo-projection, les spectateurs voient les deux salles du lieu d'exposition. L'image est produite par une caméra d'observation mobile, dont ils peuvent contrôler les mouvements de rotation depuis une console de commande.

L'image en temps réel semble être filmée depuis l'intérieur des salles d'exposition. Les promeneurs, les arbres du parc environnant, et les objets qui se trouvent dans la galerie apparaissent sur l'image, mais les spectateurs, eux, restent invisibles. Il est également impossible de localiser la source de l'image. En réalité, la caméra se meut en un travelling avant à l'intérieur d'un modèle réduit des deux salles. Ce dernier est visible dans la deuxième salle.

Le dispositif peut ainsi créer un doute sur la cohérence et sur la conformité au réel des images que les spectateurs voient.

Auf einer Videoprojektion sehen die Betrachter die beiden Ausstellungsräume der Galerie. Das Bild stammt von einer beweglichen Beobachtungskamera, deren Drehwinkel die Betrachter über ein Steuerpult regeln können.

Das in Echtzeit übertragene Bild scheint in den Ausstellungsräumen aufgenommen zu werden. Das Bild zeigt die Spaziergänger und die Bäume im umliegenden Park sowie die in der Galerie befindlichen Gegenstände, nicht aber die Betrachter selbst. Ebenso wenig lässt sich feststellen, aus welcher Quelle die Bilder stammen. In Wirklichkeit bewegt sich die Kamera im Inneren eines verkleinerten Modells der beiden Galerieräume vorwärts. Dieses Modell ist im zweiten Raum zu sehen.

Auf diese Weise kann das Dispositiv Zweifel daran wecken, ob die von den Betrachtern wahrgenommenen Bilder kohärent sind und mit der Wirklichkeit übereinstimmen.

A video-projection shows visitors the two rooms of the exhibition venue. The image is produced by a mobile observation camera that they can cause to rotate using a command console.

The real-time image appears to be filmed from within the exhibition rooms. The walkers and trees in the garden outside, and the objects in the gallery itself, all appear in the image, but the visitors themselves remain invisible. Similarly, it is impossible to locate the source of the image. In fact, the camera is travelling forwards in a scale model of the two rooms. This model can be seen in the second room.

This viewing system may thus lead viewers to harbour doubts about the coherence and the conformity to the real of the images they are seeing.



Vue du modèle réduit depuis l'extérieur de la galerie  
Ansicht des Modells von außen gesehen  
View of the scale model from outside the gallery





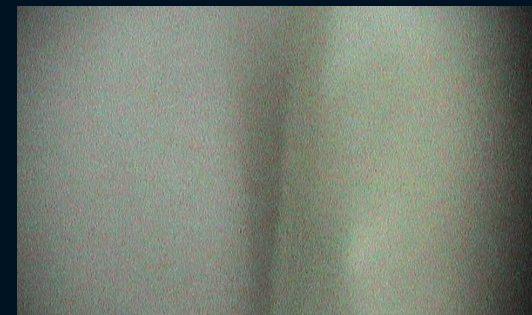
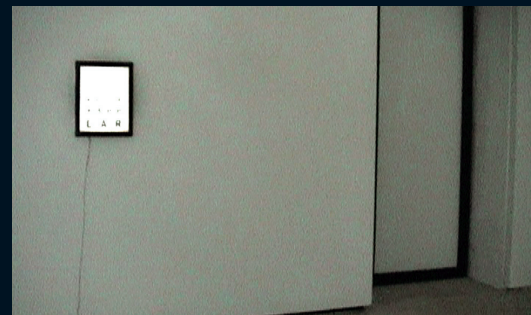
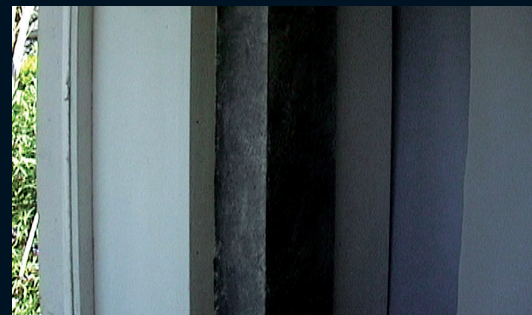
Vues de la deuxième salle de la galerie et de son modèle réduit  
Ansicht des zweiten Galerieraums sowie des Modells davon  
Views of the gallery's second room and the scale model thereof



Vue du modèle réduit et du système de transport et de rotation de la caméra  
Ansicht des Modells sowie der Laufschiene und der Schwenkvorrichtung der Kamera  
View of the scale model and of the system for moving and rotating the camera

Pages suivantes/Folgende Seiten/Following pages  
Stills vidéo en temps réel, travelling d'environ 1min. 30sec.  
Echtzeit Video Stills, Kamerafahrt von ca. 1min. 30sec.  
Real-time Video stills, travelling of approx. 1min. 30sec.





### ... with Some Ordinary Extras, 2000, La BF15, Lyon

Sur un poste de télévision, les spectateurs observent la place située devant le lieu d'exposition. L'image en temps réel est produite par une caméra d'observation mobile, dont ils peuvent contrôler les mouvements de rotation et de zoom avec un joystick. La caméra se meut en un travelling très lent le long de la façade extérieure du lieu d'exposition.

Les spectateurs entendent les sons provenant de la place par les deux fenêtres entrouvertes. Ils perçoivent très distinctement des conversations privées. En réalité, il s'agit de fragments préenregistrés de dialogues de films, diffusés par deux haut-parleurs placés sous les fenêtres.

Le dispositif peut produire des coïncidences entre images directes et sons préparés, et créer ainsi l'impression que les voix sont celles des personnes que les spectateurs observent.

Auf einem Fernsehbildschirm sehen die Betrachter den vor dem Ausstellungsort gelegenen Platz. Das Bild wird von einer beweglichen Beobachtungskamera übertragen, deren Drehwinkel und Zoom die Betrachter mit einem Joystick steuern können. Die Kamera bewegt sich sehr langsam an der Außenfassade des Ausstellungsortes entlang.

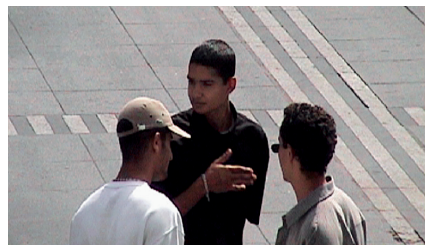
Durch die beiden angelehnten Fenster hören die Betrachter die Geräusche auf dem Platz. Es lassen sich deutlich verschiedene Privatgespräche unterscheiden. In Wirklichkeit handelt es sich dabei um Bruchstücke aus Filmdialogen, die vorab aufgezeichnet wurden und von zwei unterhalb der Fenster platzierten Lautsprechern ausgestrahlt werden.

Das Dispositiv kann die Livebilder und die vorgefertigten Tonaufnahmen zusammenfallen lassen und so den Eindruck erwecken, dass die Stimmen, welche die Betrachter hören, von den beobachteten Personen stammen.

A television screen allows viewers to observe the square located outside the exhibition venue. The real-time image is produced by a mobile observation camera that visitors can cause to rotate and zoom using a joystick. The camera is moving on a very slow travelling shot along the façade of the exhibition venue. Viewers hear the sounds from the square through the two windows, which are slightly open. They can clearly make out private conversations. In reality, these are pre-recorded fragments of dialogues from films, played on two speakers placed under the windows.

This viewing system may cause the immediate images and prepared sounds to coincide, giving the impression that the voices are those of the persons observed by the viewers.





— Regarde ce type, tu trouves pas qu'il est beau? — Non je trouve pas du tout! — Je vais aller vers lui. — Vais-tu lui demander s'il veut faire l'amour avec moi. Je vais lui demander s'il a des préservatifs, s'il en a je pars avec lui. — Non mais t'es sérieuse? — Non évidemment! — J'ai cru... — Tu me dégoûtes Didier!



— Il fait bien l'amour? — Je sais pas s'il fait bien l'amour mais j'adore le faire avec lui. — Pourquoi? — Tu veux savoir? — Oui.

— Parce que tu aimes ça. Tu adores te complaire dans l'ambiguïté. — Pas pour tout. Ou peut-être pas. — Tu es en train de me le dire, la part à moitié rêvée, à moitié agie, mais pour la part solide, je ne dis pas forcément la part profonde, les deux le sont, j'ai horreur de l'ambiguïté. Si je décide de vivre avec une femme, elle sera sans doute plus jeune, mais il y aura entre nous crois-moi une différence d'âge raisonnable. — Dix ans? Quinze ans? Oh moi comme je te connais...

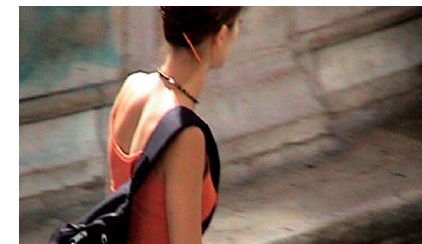
— Et qu'est-ce qu'ils faisaient? — Ils parlaient, il la raccompagnait à sa voiture... — Il y rien de mal à ça, seulement, moi, quand je croise par hasard deux personnes, je m'abstiens de me crier sur les toits. Les ragots vont si vite... — Moi je suis muette comme la tombe, et puis je vois personne. Mais toi, je te trouve bien curieuse... — Non, curieuse n'est pas le mot, je dirais plutôt eh... affabulatrice. Chaque fois que je vois un homme et une femme ensemble, j'imagine

women want it, I just don't think they want it for the same reasons that men think they do. And... I'm getting confused. I'm... Do you understand what I'm... — Yeah, yeah, yeah... I remember reading, somewhere, that men learn to love the person that they are attracted to, and that women become more and more attracted to the person that they love. — God! That's, that's beautiful! That's really beautiful! I like that! — Yeah, nice, but I'm just quoting. — Hm. So are you going to tell me something personal? — Do you want me

est fini. — C'est fini? C'est fini quoi, c'est fini? — Voilà c'était merveilleux, et pour que ça reste merveilleux il faut que ça ne dure pas. — Tu, tu veux plus me revoir? — Te revoir, si, mais... simplement en amis. — En amis? — On s'aime pas, tu vois, tu en aimes une autre, j'en aime un autre. — Ecoute, je sais pas si j'aime encore Léa, mais toi je suis sûr que je t'aime beaucoup plus que d'amitié. — Eh bien il faut pas. Il y a des choses qui se recommencent. Tu sais, c'est très bizarre, mais j'ai jamais e

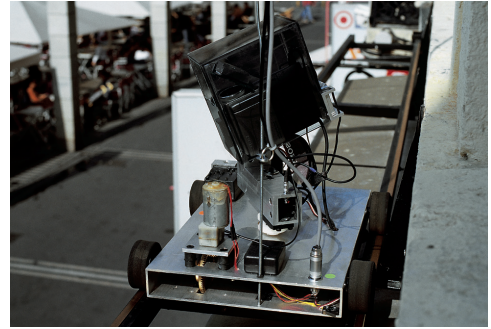


— A ta place, au lieu de poireauter, je chercherais simplement une fille pour l'été. — D'une part, ça m'intéresse pas, et d'autre part, même si je voulais je trouverais pas. — Pourquoi? — C'est mon destin. Je ne réussis jamais les choses auxquelles je ne crois pas profondément. — Et tu crois profondément en Léna? — C'est la question que je me pose. — Tu réfléchis trop, tu vois il y a plein de jolies filles par ici. — P



Pages précédentes/Vorhergehende Seiten/Previous pages  
Fragments sonores préenregistrés et stills vidéo en temps réel  
Vorher aufgenommene Tonfragmente und Echtzeit Video Stills  
Pre-recorded sound fragments and real-time video stills

Vue du système de transport et de rotation de la caméra  
Ansicht der Laufschiene und der Schwenkvorrichtung der Kamera  
View of the system for moving and rotating the camera



Vues de la place des Terreaux depuis les fenêtres de la galerie (la place a été réaménagée par Daniel Buren en 1994)  
Ansichten des Place des Terreaux vom Galeriefenster aus gesehen (der Platz wurde 1994 von Daniel Buren umgestaltet)  
Views of Place des Terreaux from the gallery windows (The square was redesigned by Daniel Buren in 1994)





### Vis-à-vis, 2000, Vidéochroniques, Marseille

Sur un poste de télévision, les spectateurs observent les rues situées sous le lieu d'exposition. L'image est produite par une caméra d'observation mobile, dont ils peuvent contrôler les mouvements de rotation et de zoom avec un joystick.

L'image en temps réel semble être filmée depuis la salle d'exposition. Cependant la caméra reste invisible. En réalité, la caméra se meut en un travelling très lent à l'intérieur d'un modèle réduit de la salle. Le modèle réduit est posé sous une des fenêtres qui donnent sur la rue.

Les spectateurs entendent les sons provenant de la rue et des immeubles environnants par les deux fenêtres entrouvertes. Ils perçoivent très distinctement des conversations et des altercations. En réalité, il s'agit de fragments préenregistrés de dialogues de films, diffusés par deux haut-parleurs placés sous les fenêtres.

Le dispositif peut produire des coïncidences entre images directes et sons préparés, et créer ainsi l'impression que les voix sont celles des personnes que les spectateurs observent.

Dispositif installé dans un appartement privé, situé dans le quartier métissé de Belsunce.

Auf einem Fernsehbildschirm sehen die Betrachter die Straßen unterhalb des Ausstellungsortes. Das Bild wird von einer mobilen Beobachtungskamera übertragen, deren Drehwinkel und Zoom die Betrachter mit einem Joystick steuern können.

Das in Echtzeit übertragene Bild scheint vom Ausstellungsraum aus aufgenommen zu werden. Es ist aber keine Kamera zu sehen. In Wirklichkeit bewegt sich die Kamera sehr langsam durch ein verkleinertes Modell des Ausstellungsraums. Das Modell steht unter einem Fenster zur Straße.

Durch die beiden angelehnten Fenster hören die Betrachter die Geräusche auf der Straße und aus den umliegenden Gebäuden. Gespräche und Auseinandersetzungen sind gut zu verstehen. In Wirklichkeit handelt es sich dabei um Bruchstücke aus Filmdialogen, die vorab aufgezeichnet wurden und von zwei unterhalb der Fenster platzierten Lautsprechern ausgestrahlt werden.

Das Dispositiv kann die Livebilder und die vorgefertigten Tonaufnahmen zusammenfallen lassen und so den Eindruck erwecken, dass die Stimmen, welche die Betrachter hören, von den beobachteten Personen stammen.

Das Dispositiv wurde in einer Privatwohnung installiert, die sich in dem von sehr unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen bewohnten Stadtviertel Belsunce befindet.

A television screen allows viewers to observe the streets located below the exhibition venue. The image is produced by a mobile observation camera that visitors can cause to rotate and zoom using a joystick.

The real-time image appears to be filmed from within the exhibition room. However, the camera remains invisible. In fact, the camera is moving on a very slow travelling shot across a scale model of the room. This model is placed below one of the windows giving onto the street.

Viewers hear the sounds from the street and from the surrounding buildings through the two windows, which are slightly open. They can clearly make out conversations and altercations. In reality, these are pre-recorded fragments of dialogues from films, played on two speakers placed under the windows.

This viewing system may cause the immediate images and prepared sounds to coincide, giving the impression that the voices are those of the persons observed by the viewers.

Viewing system installed in a private flat in the ethnically mixed district of Belsunce.

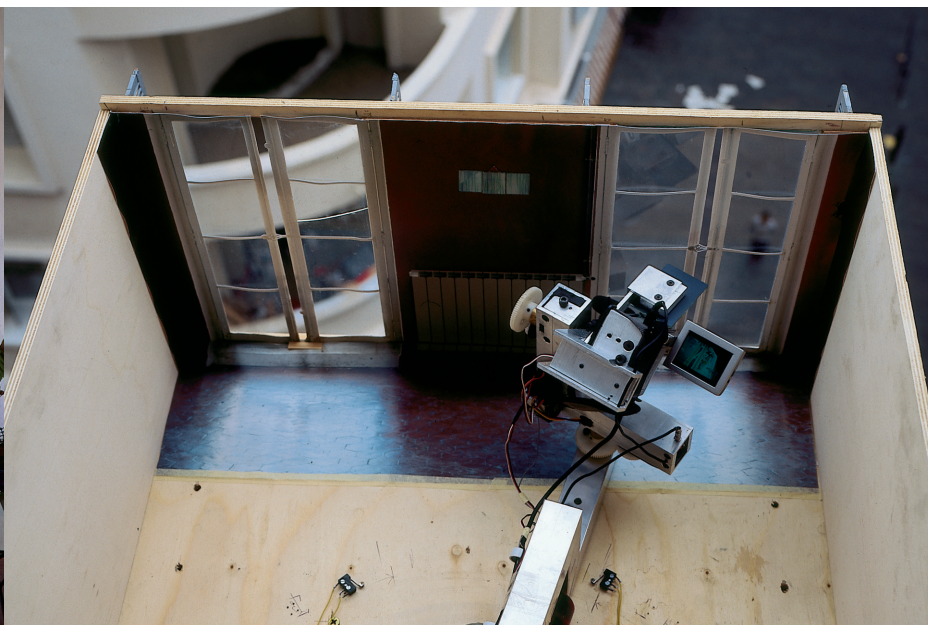
PHONE RINGS — Papa? ————— — Quoi? ————— — Quoi? Quoi? Non non moi je rentre pas au bled ————— — J'te passe Isma'! ————— — rade, Tu quiete pas tu le connais. Non je... ————— — Oui, je va le faire tu peux compter sur moi. ————— — Papa! attends ————— — Ca va ça va tout va bien

ain de le vendre! — Tu revends quoi là, le caméscope? — Ouai! — Attends on l'a croûté à deux ça, d'accord? — Ouai mais on me donne du cash! — Non-non non-non non-non pas d'cash — Putain eh! — Ecoute casse-toi les yeux pas que tu le vendas, okay!? — Eh! Les ma' ou que? ça me fait du péze! — Barre-toi Moustaf'!

— C'est quoi comme T-shirt? — AYYAM. — AYYAM, ahhh... pfft... c'est un groupe pourri! T'as pas écoute NTM! — Tu vois ça t'es pas aimé tu es fou toi! NTM c'est un groupe pourri! — Ben tu vas acheter un autre groupe sans moi pas NTM! — C'est le fait que t'as pas écoute NTM!

çon je m'en fous de tes billets, je pars pas! — Bon c'est bien... — Bon quoi mais attends! — Attendre quoi? — Tu vois pas que je suis larguée, tout va trop vite! Tu dis que tu veux jamais parler à personne ici, est-ce que tu vas seulement essayer de parler? — Tu fais trop attendre, si tu veux aller ailleurs, va chercher ta soeur. — Merde! On a une vie de cons ici on parle de cons ailleurs! — Si tu veux. — Bon O.K., ben casse-toi, ne parle plus de cons ici avec le gosse! — J'





Vues du modèle réduit et du système de transport et de rotation de la caméra (sur deux images le couvercle du modèle réduit est ouvert)  
Ansicht des Modells sowie der Laufschiene und der Schwenvorrichtung der Kamera (auf zwei Abbildungen ist das Modell ohne Deckel zu sehen)  
View of the scale model and of the system for moving and rotating the camera (in two photographs the lid of the scale model is open)

Pages précédentes/Vorhergehende Seiten/Previous pages

Fragments sonores préenregistrés et stills vidéo en temps réel

Vorher aufgenommene Tonfragmente und Echtzeit Video Stills

Pre-recorded sound fragments and real-time video stills

## Down There, 1998, Palais de l'Athénée, Geneva

Sur un poste de télévision, les spectateurs observent le parc et les rues situés devant le lieu d'exposition. L'image en temps réel est inversée en miroir. Elle est produite par une caméra d'observation mobile, dont ils peuvent contrôler les mouvements de rotation et de zoom avec un joystick.

Les spectateurs entendent en stéréo et en temps réel les sons provenant de l'extérieur. Ils perçoivent plus distinctement le son des événements qu'ils filment. En effet, l'avant-plan sonore est restitué par un microphone hyper-directionnel qui se meut avec la caméra.

Le dispositif peut produire des décalages entre l'image et le son de certains événements filmés par les spectateurs. En effet, des figurants sont présents parmi les passants. Ils ont pour instruction d'agir de manière incohérente par rapport à des sons préparés puis mélangés avec les sons environnants.

Le dispositif peut ainsi créer un doute sur la cohérence et sur la conformité au réel des images que les spectateurs voient.

Auf einem Fernsehbildschirm sehen die Betrachter den Park und die Straßen, die sich vor dem Ausstellungsort befinden. Das in Echtzeit übertragene Bild ist spiegelverkehrt. Es wird von einer beweglichen Beobachtungskamera übertragen, deren Drehwinkel und Zoom die Betrachter mit einem Joystick steuern können. Die Betrachter hören die von außen kommenden Geräusche in Echtzeit und in Stereo, wobei die Ereignisse, die sie selbst filmen, deutlicher wahrnehmbar sind. Diese vordergründigen Geräusche nimmt in Wirklichkeit ein leistungsstarkes Richtmikrofon auf, das sich mit der Kamera bewegt.

Das Dispositiv kann bei den von den Betrachtern gefilmten Ereignissen Verschiebungen zwischen Bild und Ton erzeugen. Denn unter den Passanten befinden sich Statisten, deren Aufgabe es ist, sich so zu verhalten, dass es nicht zu vorab aufgezeichneten Tonaufnahmen, die mit den Umgebungsgeräuschen gemischt werden, passt.

Auf diese Weise kann das Dispositiv Zweifel daran wecken, ob die von den Betrachtern wahrgenommenen Bilder kohärent sind und mit der Wirklichkeit übereinstimmen.

A television screen allows viewers to observe the garden and streets located outside the exhibition venue. The real-time image is mirror reversed. It is produced by a mobile observation camera that they can cause to rotate and zoom using a joystick.

Viewers hear the sounds from outside in stereo and in real time. They can make out the sound of the events they film with particular clarity. In fact, the foreground sound is rendered by a hyper-directional microphone that moves with the camera.

This viewing system may produce discrepancies between the image and the sound of certain events filmed by the viewers. This is because there are extras among the passers-by. They have been instructed to behave incoherently in relation to certain prepared sounds that have been mixed with the ambient sound.

This viewing system may thus lead viewers to harbour doubts about the coherence and the conformity to the real of the images they are seeing.



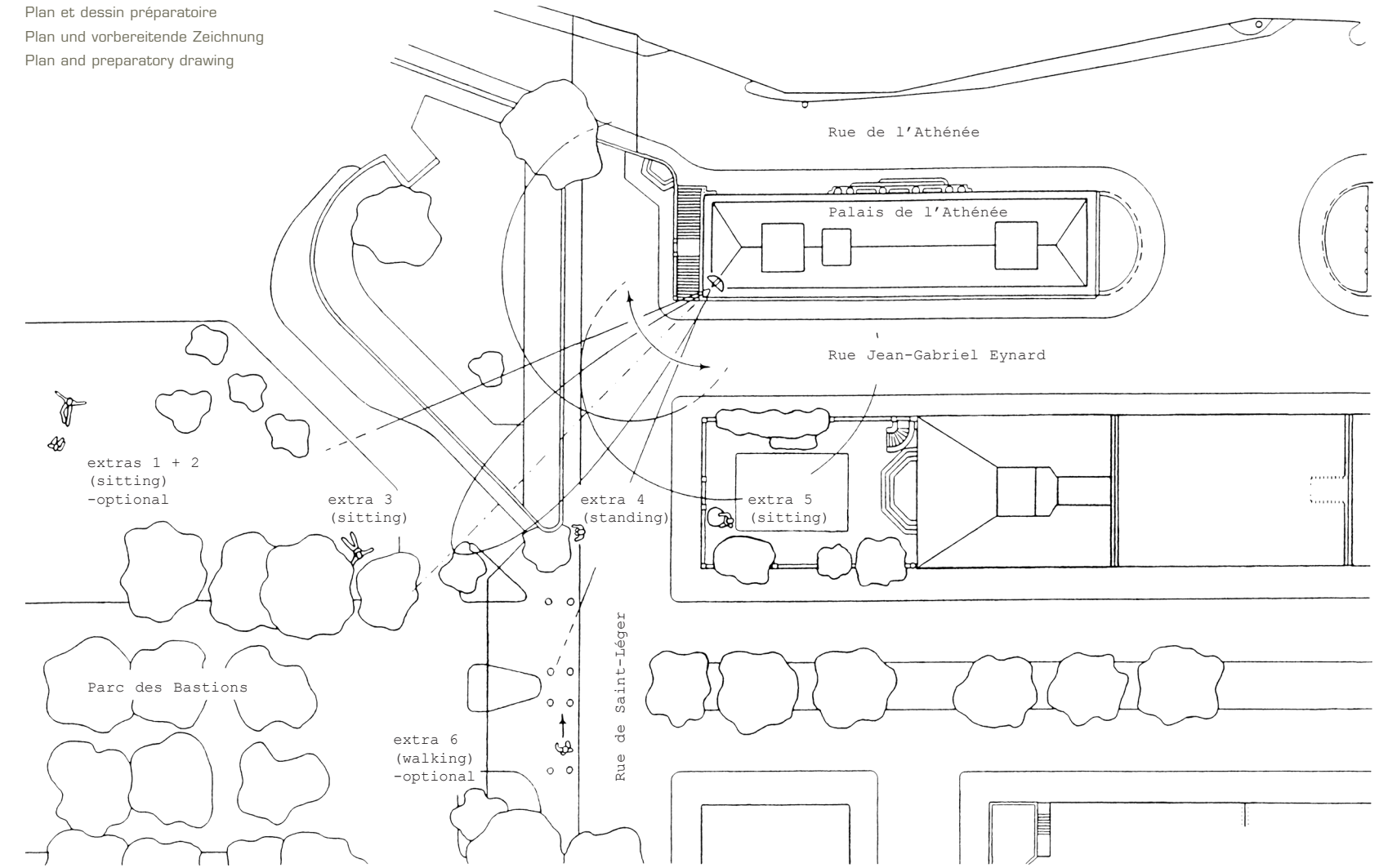


Vue du système de rotation de la caméra et du microphone hyper-directionnel  
 Ansicht der Schwenkvorrichtung der Kamera und des Richtmikrofons  
 View of the system for rotating the camera and the hyper-directional microphone



Vues du parc et des rues depuis la position de la caméra  
 Ansichten des Parks und der Straßen aus dem Blickwinkel der Kamera  
 Views of the garden and the streets from the position of the camera

Plan et dessin préparatoire  
 Plan und vorbereitende Zeichnung  
 Plan and preparatory drawing



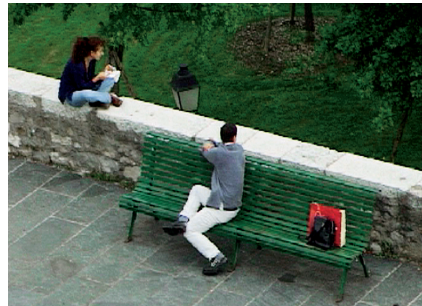
Pages suivantes/Folgende Seiten/Following pages  
 Stills vidéo en temps réel  
 Echtzeit Video Stills  
 Real-time video stills



Elle semble écouter le chant d'un oiseau se trouvant dans un arbre lointain. Le son est en réalité diffusé par le lecteur de CD placé près de la figurante.

Sie scheint dem Gesang eines Vogels zu lauschen, der sich in einem entfernten Baum befindet. Der Vogelgesang wird in Wirklichkeit von einem in der Nähe der Statistin befindlichen CD-Player abgespielt.

She seems to be listening to a bird in a tree in the distance. In fact, the sound is coming from a CD player placed near the extra.



Il semble tailler une haie. Il répète le mouvement de coupe en silence et en retard par rapport au son de la cisaille. Le son est en réalité diffusé par le lecteur de CD placé près du figurant. Er scheint eine Hecke zu schneiden. Mit zeitlicher Verzögerung auf das Geräusch der Heckenschere wiederholt er lautlos die Bewegung des Schneidens. Das Geräusch wird in Wirklichkeit von einem in der Nähe des Statisten befindlichen CD-Player abgespielt. He seems to be pruning a hedge. He repeats the cutting movement silently, and with a delay in relation to the sound of the trimmer. In fact, the sound is coming from a CD player placed near the extra.



Palindrome sprayé  
Gespraytes Palindrom  
Sprayed palindrome



Mannequin gonflable  
Aufblasbare Puppe  
Inflatable dummy

## Entretien entre Edouard Monnet et Marco Poloni

**Edouard Monnet** A l'effet de commencer cet entretien, j'aimerais souligner une relative atypie de ton parcours personnel qui t'a d'abord conduit à mener des études scientifiques. Même si ce préalable ne se traduit pas si explicitement dans ta pratique artistique, il me semble pourtant assez clair qu'il l'a en partie fondée et qu'il continue de l'alimenter. S'agit-il juste d'une intuition déplacée de ma part, et sinon, dans quelle mesure cette expérience antérieure te nourrit-elle encore?

**Marco Poloni** J'ai effectivement fait des études de physique avant de m'intéresser à l'art. Même si ce que je produis aujourd'hui ne découle pas directement de ce que j'ai appris alors, certains concepts m'ont marqué durablement, et continuent de nourrir mon travail. Par exemple, l'idée bien connue que plus on veut examiner le réel de près plus celui-ci nous échappe peut être mise en rapport avec certaines lois de la physique atomique comme la Relation d'Incertitude de Heisenberg. La physique est truffée de ces paradoxes, et j'aimais bien, en sortant d'une séance d'étude, cet état de transport devant les apories. Je crois que de cette première formation, j'ai surtout appris certaines attitudes de l'esprit, comme de douter des apparences, de me méfier des certitudes, de relativiser l'idée de connaissance, de cultiver l'ambivalence.

Ce parcours m'a conduit, de façon intuitive, à élaborer un ensemble de questions et de concepts qui alimentent effectivement ma pratique. Exemple, la question suivante, qui a rapport avec une certaine idée de « densité »: comment faire pour qu'un travail contienne une énergie et une force maximales, cela avec le moins d'éléments possible, ou encore mieux, avec un écart par rapport à la réalité brute qui soit le plus petit possible? J'aurais bien entendu pu parvenir à une interrogation similaire en partant de l'art, mais c'est amusant de constater que c'est une autre voie qui m'a amené là.

**EM** Ce début de discussion, qui fait retour sur certains éléments fondateurs de ton approche, entendue sur un plan intellectuel, me rappelle une anecdote qui circule au sujet du Prix Nobel de physique Isidore Isaac Rabi. Un journaliste américain lui demanda un jour pourquoi il avait opté pour cette discipline alors que les autres enfants d'immigrants de Brooklyn avaient choisi la médecine ou le droit. Avec beaucoup d'esprit Rabi répondit qu'enfant, lorsqu'il rentrait de l'école, sa mère ne lui demandait pas s'il avait donné de bonnes réponses en classe mais plutôt s'il avait posé de bonnes questions. Il ne s'agit pas de discuter plus avant de l'opportunité d'un tel rapprochement, mais il m'apparaît pourtant que le doute et le questionnement sont au centre de ton projet artistique, qu'ils constituent même une méthode de travail. Et c'est aussi la manière dont procèdent les chercheurs, n'est-ce pas?



*Leak*, 1996, Stadhouderskade 112, Amsterdam

Des gouttes d'eau s'écoulent par deux fuites du plafond de la cuisine. Elles sont recueillies par deux casseroles. Les gouttes d'eau se détachent de manière aléatoire d'une des fuites, de manière régulière de l'autre. Installation dans un appartement. Aus zwei undichten Stellen in der Küchendecke tropft Wasser. Die Wassertropfen werden in zwei Töpfen aufgefangen. Aus dem einen Leck tropft das Wasser unregelmäßig, aus dem anderen regelmäßig. Installation in einer Wohnung. Drops of water fall from two leaks in the kitchen ceiling. They are collected by two saucepans. The drops of water fall randomly from one leak and regularly from the other. Installation in a flat.

## Edouard Monnet im Gespräch mit Marco Poloni

**Edouard Monnet** Vorab möchte ich gerne das Untypische an deinem persönlichen Werdegang unterstreichen: Du hast zunächst Naturwissenschaften studiert. Ich habe den Eindruck, dass dieses Studium eine Grundlage, eine Quelle für deine künstlerische Praxis darstellt, auch wenn es sich nicht eins zu eins in deine Arbeit überträgt. Täusche ich mich oder inspiriert dich diese vorkünstlerische Erfahrung noch immer?

**Marco Poloni** Bevor ich mich für Kunst interessierte, habe ich in der Tat Physik studiert. Zwar folgt meine heutige Produktion nicht unmittelbar aus dem, was ich damals gelernt habe, aber bestimmte Konzepte haben mich nachhaltig beeinflusst und fließen weiterhin in meine Arbeit ein. Zum Beispiel das bekannte Phänomen, dass sich die Wirklichkeit um so stärker entzieht, je genauer man sie untersuchen möchte; dieses Phänomen kann man mit bestimmten Gesetzen der Atomphysik, etwa der Heisenbergschen Unschärferelation, in Verbindung bringen. Die Physik strotzt vor solchen Paradoxien, und nach einer Vorlesung konnte ich mich für diese Aporien immer sehr begeistern. Ich glaube, ich verdanke meinem ersten Studium vor allem bestimmte geistige Einstellungen: das Miss-trauen dem bloßen Anschein gegenüber, die Vorsicht vor Gewissheiten, einen relativierten Wissensbegriff, eine Vorliebe für Mehrdeutigkeit. Intuitiv habe ich mir durch meinen Werdegang einen Komplex von Fragen und Konzepten erarbeitet, aus denen sich tatsächlich meine künstlerische Praxis speist. Folgende Frage zum Beispiel, die in Zusammenhang mit einer bestimmten Vorstellung von „Dichte“ steht: Wie macht man eine Arbeit, die maximale Energie, maximale Kraft enthält und dabei mit möglichst wenigen Elementen auskommt, oder besser gesagt, die einen möglichst geringen Abstand zur unbearbeiteten Wirklichkeit aufweist? Ich hätte natürlich auch von der Kunst aus auf eine ähnliche Fragestellung kommen können, amüsanterweise aber bin ich von einer anderen Seite darauf gekommen.

**EM** Der Anfang unseres Gesprächs, der auf die intellektuellen Voraussetzungen deines Ansatzes zurückgreift, erinnert mich an eine Anekdote über den Nobelpreisträger für Physik, Isidore Isaac Rabi. Ein amerikanischer Journalist fragte ihn eines Tages, warum er dieses Fach gewählt habe, nicht Medizin oder Rechtswissenschaften wie die anderen Einwandererkinder aus Brooklyn. Rabis kluge Antwort lautete, dass seine Mutter, wenn er als Kind von der Schule nach Hause gekommen sei, nicht wissen wollte, ob er gute Antworten gegeben, sondern ob er gute Fragen gestellt habe. Ohne die Vorteile eines solchen Ansatzes weiter diskutieren wollen, so scheinen mir Zweifel und ständiges Hinterfragen doch im Mittelpunkt deines künstlerischen Projektes zu stehen, ja sogar eine Arbeitsmethode von dir darzustellen. Ist das nicht auch die Vorgehensweise eines Wissenschaftlers?

## Marco Poloni Interviewed by Edouard Monnet

**Edouard Monnet** To start this interview, I would like to emphasise the relatively atypical nature of your career, which began with scientific studies. Even if this prelude doesn't translate directly into your artistic practice, I do think it is fairly clear that it was part of its foundation, and that it still informs it. Is this just an inappropriate intuition on my part, and if not, to what extent does this earlier experience still inspire you?

**Marco Poloni** Yes, I did study physics before I got interested in art. Even if what I do now does not stem directly from what I learnt then, there are some concepts that made a lasting impression on me and that still feed into my work. For example, the well-known idea that the more closely you examine the real the more it escapes you can be related to certain laws of atomic physics, like Heisenberg's Uncertainty Principle. Physics is full of these paradoxes and I really enjoyed the sense of amazement I used to feel about all these complexities after a study session. I think that the main thing I learnt from this initial training are certain intellectual attitudes, like doubting appearances, distrusting certitudes, relativising the idea of knowledge and cultivating ambiguity. This development led me intuitively to elaborate a set of questions and concepts that do in effect underpin my practice. For example, there is the following question, which has to do with a certain idea of "density": how do you go about infusing a work with maximum energy and power using the smallest possible number of elements or, even better, with only the smallest possible difference from raw reality? Of course, I could just as well have come to similar questions by starting out from art, but it's amusing to note that I reached them by another route.

**EM** The start of this discussion, going back over certain founding principles of your approach, understood in the intellectual sense, reminds me of a story that's going round about the winner of the Nobel Prize for physics, Isidore Isaac Rabi. An American journalist asked him why he chose that discipline when other immigrants' children in Brooklyn chose medicine or law. Rabi's very witty reply was that, as a child, when he came home from school his mother didn't ask him if he had given the right answers in class but, rather, if he had asked the right questions. I don't want to discuss the appropriateness of such a comparison, but it does seem to me that doubt and questioning are central to your artistic project, that they even constitute a working method. And that is also the way researchers proceed, isn't it?

**MP** Your remark reminds me of one by an American filmmaker – I've forgotten his name. He said that there are two ways of making art: you can produce an



*Backpack*, 1997, Galerie des Grands Bains-Douches, Marseille, 2002

Le tube fluorescent scintille aléatoirement.

Die Neonröhre flackert unregelmäßig.

The fluorescent tube flickers randomly.

MP Ta remarque me rappelle celle d'un cinéaste américain, dont je ne sais plus le nom. Il disait qu'il y a deux manières de faire de l'art: produire un art de l'affirmation, planté comme un nez au milieu de la figure, ou un art du questionnement, qui est effectivement plus proche de la manière dont procèdent les chercheurs, qui est d'émettre une hypothèse en partant d'une intuition, puis de chercher à la vérifier par l'expérimentation.

Effectivement je me méfie beaucoup des certitudes, et j'aime travailler à partir de doutes qui portent généralement sur la réalité et la justesse de nos perceptions. Plutôt que de montrer telle chose ou de raconter telle histoire, j'aime bien montrer par exemple que cette chose peut aussi être décrite différemment, ou que telle histoire peut être contredite par telle autre. On peut reprendre la comparaison avec la physique où l'on décrit la nature ambivalente de la matière par des affirmations ou négations doubles – la même chose peut être ceci et cela, ou ni ceci ni cela. Plutôt que de travailler à l'intérieur d'un champ d'expérimentation, j'aime bien me situer dans des zones frontalière entre l'affirmation et la négation.

J'ai envie d'ajouter autre chose. J'ai récemment revu quelques films de Kubrick et réalisé pourquoi j'étais quelque peu énervé après les avoir visionnés. Kubrick fait un cinéma très analytique et affirmatif. C'est un perfectionniste qui ne laisse pas un élément de hasard dans le plan ou dans le script. Ses scénarios sont comme des objets autonomes, des démonstrations brillantes, dans lesquels beaucoup d'ambiguïtés se résolvent, beaucoup d'interrogations reçoivent une réponse. Il présente au spectateur des analyses très cohérentes mais fermées sur elles-mêmes. Je me sens privé du travail d'interprétation que je pourrais faire par mes propres moyens, et qui fait qu'un film peut m'habiter pendant plusieurs jours.

Peut-être que je veux illustrer avec cet exemple la distinction que l'on fait en physique entre un système fermé, qui ne peut évoluer dans le temps que de manière déterministe, et un système ouvert, soumis aux influences extérieures, et donc au hasard, et qui a ainsi une évolution imprévisible, comme c'est le cas du réel. Pour revenir à l'art, on peut travailler de manière très réaliste mais sans intégrer un « coefficient de réel ». Chez Philip-Lorca diCorcia par exemple, dont j'aime beaucoup le travail, que l'on situe entre la photographie de rue et l'art de la mise en scène, on pourrait à la limite croire que certains personnages qui se trouvent dans le plan sont des acteurs. Il y a aussi quelques plans chez Antonioni, dans lesquels on ne parvient pas à discerner si certains caractères sont des figurants ou non.

C'est cette irruption du réel dans un travail qui m'intéresse, le fait qu'un objet, un personnage, se trouve là, qu'un événement se produise, maintenant,

MP Was du sagst erinnert mich an die Bemerkung eines amerikanischen Filmemachers, dessen Name mir entfallen ist. Er sagte, es gebe zwei Arten, Kunst zu machen: Eine Kunst der Affirmation, die wie eine Nase mitten im Gesicht sitzt, oder eine Kunst des Hinterfragens, die in der Tat eher der wissenschaftlichen Vorgehensweise ähnelt: Intuition führt zu einer Hypothese, die man durch Experimente zu beweisen sucht.

Es stimmt, ich hege ein starkes Misstrauen Gewissheiten gegenüber, ich gehe bei meiner Arbeit gern von Zweifeln an der Wirklichkeit und der Richtigkeit unserer Wahrnehmungen aus. Statt eine bestimmte Sache zu zeigen oder eine bestimmte Geschichte zu erzählen, zeige ich zum Beispiel lieber, dass diese Sache auch anders beschrieben werden kann oder dass eine andere Geschichte dieser Geschichte widersprechen kann. Ich möchte noch einmal auf den Vergleich mit der Physik zurückkommen. In der Physik wird die vieldeutige Natur durch positive Aussagen oder doppelte Negationen beschrieben – etwas kann das eine oder das andere sein oder weder das eine noch das andere. Ich bewege mich nicht so gern innerhalb eines Experimentierfeldes, sondern lieber im Grenzbereich zwischen Affirmation und Negation.

Ich möchte noch etwas hinzufügen. Als ich kürzlich einige Filme von Kubrick wiedergesehen habe, begriff ich, warum sie mich ein wenig aufgeregt haben. Kubrick macht sehr analytische, sehr affirmative Filme. Er ist ein Perfektionist, der kein Detail einer Einstellung oder des Drehbuchs dem Zufall überlässt. Seine Inszenierungen gleichen autonomen Objekten, brillanten Beweisführungen, in denen sich viele Mehrdeutigkeiten auflösen, es auf viele Fragen eine Antwort gibt. Er präsentiert dem Betrachter Analysen, die äußerst kohärent, aber auch vollkommen in sich geschlossen sind. Mir ist, als würde mir meine eigene Interpretationsarbeit vorenthalten, dank der ich sonst ganze Tage mit einem Film zubringen kann.

Das Beispiel kann vielleicht den Unterschied illustrieren, den die Physik zwischen einem geschlossenen und einem offenen System macht: Die zeitliche Entwicklung des geschlossenen Systems ist immer determiniert, während die Entwicklung des offenen Systems, das äußeren Einflüssen und damit dem Zufall unterworfen ist, unvorhersehbar ist, wie dies ja auch für die Wirklichkeit zutrifft. Um auf die Kunst zurückzukommen – man kann sehr realistisch arbeiten, ohne jedoch einen „Wirklichkeitskoeffizienten“ zu berücksichtigen. Philip-Lorca diCorcias Arbeiten zum Beispiel, die ich sehr schätze, sind zwischen Straßenfotografie und Inszenierungskunst angesiedelt und man ist unter Umständen versucht zu meinen, dass einige Personen, die man auf ihnen sieht, Schauspieler sind. Auch bei Antonioni gibt es Einstellungen, bei denen man nicht erkennen kann, ob bestimmte Charaktere Schauspieler sind oder nicht.

art of affirmation, put there like the nose in the middle of the face, or an art of questioning, which is in effect closer to the way researchers go about things, this being to articulate a hypothesis based on an intuition, and then to try to verify it by experiment.

Yes, I do very much mistrust certainty, and I like to work with doubts, generally concerning the reality and accuracy of our perceptions. Rather than showing this or that or telling a story, I like to show, for example, that a given thing can also be described differently, or that one story can be contradicted by another. One can come back to the comparison with physics, where one describes the ambivalent nature of matter by dual affirmations or negations – a given thing can be this and that, or neither this nor that. Rather than working within a field of experimentation, I like to situate myself at the frontier between affirmation and negation.

I would like to add something else. Recently I saw a few Kubrick films again, and I realised why I was somewhat annoyed after viewing them. Kubrick's cinema is very analytic and affirmative. He is a perfectionist who didn't leave the slightest thing to chance in either his shots or his script. His screenplays are like autonomous objects, brilliant demonstrations, in which many ambiguities are resolved, and many questions are answered. The analyses that he presents to spectators are very coherent but closed in on themselves. I feel deprived of the interpretative work that I could do for myself, which is what can cause a film to stay with me for days on end.

Maybe what I am trying to illustrate with this example is the distinction we make in physics between a closed system, which can develop in time only in a deterministic way, and an open system, which is subject to outside influences, and therefore to chance, and whose evolution is therefore unpredictable, just like the real. To come back to art, you can work in a very realist way, but without integrating a "coefficient of reality". With Philip-Lorca diCorcia, for example, whose work, a mixture of street photography and the art of mise en scène, I really like, one could almost believe that some people in the shots are actors. There are also shots in Antonioni's films where one can't tell whether or not certain characters are extras.

It is the way the real intrudes into the work like this that interests me – the fact that an object, a figure appears there, that an event takes place, now, simply, without us being able to attach a precise meaning to it.

EM I personally find it very hard to build theories on this idea of chance. But if we have to mention it, then we really should talk about him – I mean John Cage. He is a reference we share and that, in a way, determined our first





*Blink, Blink*, 1997, Flos, Geneva

Quatre tubes fluorescents sont placés parmi des vieux tubes. Ils scintillent aléatoirement. Intervention dans un magasin d'éclairages de design.

Unter den alten Röhren befinden sich vier Neonröhren, die unregelmäßig flackern.

Intervention in einem Geschäft für Designerlampen.

Four fluorescent tubes are placed among old ones. They flicker randomly.

Intervention in a shop of design lightings.

simplement, sans que l'on puisse y attacher un sens précis.

EM J'éprouve moi-même beaucoup de difficultés à théoriser à partir de cette idée de hasard. Mais s'il fallait l'évoquer, nous devrions quand même parler de lui, je veux dire de John Cage, une référence qui nous est commune et qui a, d'une certaine façon, déterminé notre rencontre et nos échanges ultérieurs.

Il me vient d'abord en mémoire l'entretien donné par Cage dans un documentaire d'Allan Miller intitulé selon la formule heureuse du compositeur et artiste *Je n'ai rien à dire et je le dis*. Il y parle de son père, qui était inventeur, et ajoute: «Si j'ai quoi que ce soit à donner par mon œuvre, ça vient de... d'éléments de découverte. Des choses qui ne nous sont pas familières.» Est-il vraiment possible de mieux résumer la première partie de notre conversation? Maintenant, et pour questionner plus précisément ce que tu abordais il y a un instant – multiplicité des points de vue, absence de prévisions, perméabilité à l'extérieur –, je crois effectivement qu'il ne faut pas confondre la notion de hasard, telle que justement appréhendée par John Cage, et ce qui pourrait s'apparenter à un système probabiliste qui, quel que soit son degré de sophistication, reste soumis à une forme de détermination. D'ailleurs, c'est un peu ce qui différencie tes dispositifs actuels de tes travaux antérieurs...

MP ... peut-on abandonner l'illusion que l'on a quelque chose à dire? C'est vrai que Cage a été très important pour moi. Il m'a influencé pas seulement par le champ qu'il a ouvert à la musique et aux arts visuels, avec la notion de hasard dont on parlait, mais aussi par sa manière d'abolir la distinction classique entre le bruit et le son musical, dont la connexion est évidente avec le concept du *ready-made*, et encore par son attitude envers la vie, par sa façon de laisser les choses suivre leur cours naturel, sans vouloir les altérer. Dans une phase ultérieure de sa vie, il a réintégré dans son processus la notion de subjectivité qu'il avait tant essayé de déjouer par le passé. Constatant que vouloir nier sa propre subjectivité était encore un acte intentionnel, il a finalement admis une dose d'affect dans son travail, et trouvé un nouvel équilibre entre intention, émotion et hasard. Personnellement je vois dans un certain art disons « personnel » – et je ne parle pas ici d'« originalité », qui est une autre chose – le danger de construire un univers isolé, autoréférentiel, sans tension avec le réel, mais je crois aussi qu'une pratique soi-disant détachée et objective peut également devenir aride et réductrice par rapport à la réalité.

Pour reprendre ta question, mes premières pièces (*Leak*, etc.) intégraient un élément probabiliste. Ce que je fais maintenant est moins déterministe. En

Mich interessiert an einer Arbeit dieses Einbrechen des Realen, die Tatsache, dass sich da ein Gegenstand, eine Person befindet, dass etwas geschieht, jetzt, einfach so, ohne dass man einen bestimmten Sinn damit verbinden könnte.

EM Es fällt mir sehr schwer, von dieser Idee des Zufalls aus zu theoretisieren. Aber wenn wir schon davon reden, müssen wir auch von ihm, ich meine John Cage, sprechen: Er ist für uns beide ein Bezugspunkt, er hat in gewisser Hinsicht unser Kennenlernen und unseren bisherigen Gedankenaustausch geprägt. Zunächst erinnere ich mich an das Gespräch mit Cage in Allan Millers Dokumentarfilm *Ich habe nichts zu sagen und das sage ich*. Der Titel ist eine gelungene Formulierung des Künstler und Komponisten, die sich auf seinen Vater, der Erfinder war, bezieht, und er fährt fort: „Wenn ich auch nur irgend-etwas durch mein Werk zu geben habe, dann stammt es... von Fundstücken. Von Dingen, die uns nicht vertraut sind.“ Gibt es eine bessere Zusammenfassung für den ersten Teil unseres Gesprächs?

Um jetzt noch einmal das, was du eben angesprochen hast – Vielfalt der Standpunkte, Unmöglichkeit von Vorhersagen, Durchlässigkeit zur Außenwelt –, genauer zu fassen, ich glaube tatsächlich, dass man einen Zufallsbegriff wie den von John Cage nicht mit einem System der Wahrscheinlichkeit verwechseln darf, das unabhängig vom Grad seiner Verfeinerung immer irgendwie determiniert ist. In diesem Punkt unterscheiden sich deine aktuellen Dispositive übrigens von deinen früheren Arbeiten...

MP ... kann man die Illusion aufgeben, dass man etwas zu sagen hat? Sicher war Cage sehr wichtig für mich. Sein Einfluss auf mich liegt nicht nur darin, dass er mit dem bereits erwähnten Zufallsbegriff der Musik und den visuellen Künsten ein neues Feld eröffnete, sondern auch in seiner Aufhebung der klassischen Unterscheidung von Geräusch und musikalischem Klang, deren Zusammenhang mit dem *Ready-made* offensichtlich ist, und ferner in seiner Lebenseinstellung, in seiner Art, den Dingen ihren natürlichen Lauf zu lassen, sie nicht verändern zu wollen. In einer späteren Phase seines Lebens hat er den Begriff der Subjektivität, den er früher so unbedingt außen vor lassen wollte, wieder in seinen Arbeitsprozess integriert. Als er feststellte, dass der Versuch, seine Subjektivität zu verleugnen, noch einen intentionalen Akt darstellt, hat er in seiner Arbeit schließlich einen dosierten Anteil Affekt zugelassen und damit zu einer neuen Ausgewogenheit zwischen Intention, Emotion und Zufall gefunden. Ich für meinen Teil sehe bei einer bestimmten, sagen wir „persönlichen“ Kunst – und damit meine ich nicht „Originalität“, was etwas anderes ist – die Gefahr, ein isoliertes, selbstreferentielles Universum zu konstruieren, das in keinem spannungsgeladenen Bezug zur Wirklichkeit steht. Aber ich glaube auch, dass eine angeblich abgelöste, objektive Praxis auch steril werden und eine Reduktion

meeting and subsequent exchanges. The first thing that comes to mind is the interview Cage gave in Allan Miller's documentary, felicitously named after the composer and artist's famous statement, *I have nothing to say and I'm saying it*. He talks about his father, who was an inventor, and adds: "If I have anything whatsoever to give in my work, it comes from... elements of discovery. Things that are not familiar to us." Could there be any better way of summarising the first part of our conversation?

Now, and to look more specifically at what you were talking about a moment ago – the multiplicity of viewpoints, absence of prediction, permeability to the outside – I do effectively think that one should not confuse the notion of chance, as Cage saw it, and something that could be likened to a probabilistic system that, however sophisticated, is still subject to a form of determination. In fact, in a way that's what distinguishes your current set-ups from your previous work...

MP ... is it possible to abandon the illusion that we have something to say? It is true that Cage was very important to me. He influenced me not only because of the field that he opened up to music and the visual arts, with the notion of chance that we mentioned, but also with his way of abolishing the classical distinction between noise and musical sound, which obviously connects to the concept of the ready-made, and also by his attitude towards life, by his way of letting things follow their natural course, without trying to alter them. In a later phase of his life, he reintegrated the notion of subjectivity into his processes, which he tried so hard to neutralise before. Realising that trying to deny one's own subjectivity was also an intentional act, he finally allowed a degree of affect in his work, and found a new balance between intention, emotion and chance.

Personally, I think that a certain kind of, let's say, "personal" art – and I'm not talking about "originality" here, which is something else – carries the danger of building up an isolated, self-referential universe, devoid of tension with the real, but I also think that a so-called detached and objective practice can become arid and reductive of reality as well.

To come back to your question, my first pieces (*Leak*, etc.) did include a probabilistic element. What I'm doing now is less deterministic. In fact, I got tired of working with objects and I decided to explore my questions through human situations. These are much more complex, much richer. For example, in the viewing system ... *with Some Ordinary Extras* I start with a real situation, filmed in real time: cafes on a square in summer, and real people. I can use the soundtrack to produce coincidences between the images and prepared sounds and thus give viewers the impression that the voices they are hearing



*Stick for the Blind*, 1997, Galerie des Grands Bains-Douches, Marseille, 2002

La canne scintille aléatoirement.  
Der Stock flackert unregelmäßig.  
The stick flickers randomly.  
Longueur/Länge/Length 140 cm

fait je me suis lassé de travailler avec des objets, et j'ai choisi d'intégrer mes interrogations au sein de situations humaines. Ces dernières sont bien plus complexes, plus riches. Par exemple dans le dispositif ... *with Some Ordinary Extras* je pars d'une situation réelle, filmée en temps réel: des cafés sur une place en été et des personnes vivantes. Par la bande-son je peux produire des coïncidences entre les images et des sons préparés et créer ainsi l'impression chez le spectateur que les voix qu'il entend sont celles des personnes qu'il observe. Or tous les dialogues de la bande-son parlent d'amour, de rencontres, de rendez-vous – en somme, de désir.

EM La question du rapport entre l'observateur et ce qu'il voit est très présente dans ton travail. A travers certaines de tes pièces, tu mets l'accent sur des figures assez récurrentes comme celles du détective d'un côté, du non-voyant, de l'homme invisible, pourquoi pas du fantôme de l'autre. Occupent-elles une fonction symbolique, métaphorique, critique, manifeste, ou servent-elles seulement et paradoxalement à souligner une réflexion sur la visibilité, autrement dit sur les conditions d'apparition et de perception des choses?

MP Je ne sais pas si c'est lié à une sorte de pudeur de ma part, mais c'est un fait que je suis très intéressé par des événements discrets, des phénomènes limites, de transition, de seuil. C'est d'ailleurs ce que Duchamp essayait de cerner avec *inframince*. J'aime bien l'idée d'œuvres mimétiques, ou à la limite d'œuvres invisibles. Elles créent des conditions qui produisent des images intérieures plus justes, plus complexes, avec un effet plus long sur celui qui les regarde. Je crois que les choses qui ne se donnent pas immédiatement permettent à l'observateur de mieux analyser la manière dont sa perception naît, et comment elle construit une image intérieure.

Il y a une phrase anodine d'un de mes enseignants qui me parle encore. Il m'avait dit à propos d'un travail: « Ça ressemble trop à de l'art. » Cela avait provoqué en moi une série de pensées que je résume comme ceci: comment peut-on donner naissance à des objets ou à des situations de nature indéfinie,

der Wirklichkeit darstellen kann. Um noch einmal auf deine Frage zurückzukommen, so habe ich in meinen ersten Arbeiten (*Leak*, etc.) mit Wahrscheinlichkeiten gearbeitet. Was ich jetzt mache, ist weniger deterministisch. Ich habe genug davon, mit Gegenständen zu arbeiten, und mich daher entschlossen, meine Fragestellungen in menschliche Situationen einzubauen. Diese sind viel komplexer, viel reichhaltiger. Ausgangspunkt für das Dispositiv ... *with Some Ordinary Extras* zum Beispiel ist eine reale, in Echtzeit gefilmte Situation: ein belebter Platz mit Cafés und lebendigen Personen im Sommer. Über die Tonspur kann ich die Bilder und die vorher aufgezeichneten Geräusche zusammenfallen lassen und so bei dem Betrachter den Eindruck erwecken, dass die Stimmen, die er hört, von den beobachteten Personen stammen. Die Gespräche auf der Tonspur drehen sich alle um Liebe, Begegnungen, Verabredungen – also um das Begehren.

EM Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Beobachter und Beobachtetem ist in deiner Arbeit allgegenwärtig. In einigen deiner Arbeiten stellst du häufiger auftretende Figuren heraus, auf der einen Seite etwa den Detektiv, auf der anderen Seite den Blinden, den Unsichtbaren und warum nicht, das Phantom. Ist ihre Rolle symbolisch, metaphorisch, kritisch, stehen sie für eine bestimmte Aussage, oder unterstreichen sie lediglich auf paradoxe Weise ein Nachdenken über die Sichtbarkeit der Dinge, oder anders gesagt, über die Voraussetzungen für ihre Erscheinung, ihre Wahrnehmung?

MP Ich weiß nicht, ob es mit einer Art Schüchternheit meinerseits zusammenhängt, aber ich interessiere mich sehr für unauffällige Ereignisse, für Randerscheinungen, für Phänomene des Übergangs, für Schwellensituationen. Dasselbe übrigens, was Duchamp mit seiner Wortschöpfung *inframince* zu fassen suchte. Mir gefällt die Vorstellung von mimetischen, ja unsichtbaren Werken. Unter den von ihnen geschaffenen Bedingungen entstehen beim Betrachter innere Bilder, die richtiger, komplexer sind und eine länger anhaltende Wirkung besitzen. Ich glaube, wenn sich die Dinge nicht sofort erschließen, kann der Beobachter besser analysieren, wie seine Wahrnehmung



*Metronome 1*, 1995

L'aiguille du métronome oscille aléatoirement.  
Das Pendel des Metronoms schlägt in unregelmäßigem Takt.  
The needle of the metronome oscillates randomly.

are those of the people they are watching. Now, all the dialogues on the soundtrack are about love, meeting people, rendezvous – in a word, desire.

EM The question of the relation between the observer and what he sees is strongly present in your work. In some of your pieces you put the emphasis on recurrent figures such as the detective on one side and, on the other, the blind person, the invisible man and, why not, the ghost. Do these have a symbolic, metaphorical, critical function, or is their sole, paradoxical point to underscore a meditation on visibility, in other words, on the conditions of the appearance and perception of things?

MP I don't know if it's connected to a kind of reserve of mine, but it's true that I am very interested in discreet events, phenomena at the limits, things that are transitional and on the threshold. That, in fact, is what Duchamp was trying to define with *inframince*<sup>1</sup>. I rather like the idea of mimetic works, or even of invisible works. They create conditions which produce inner images that are more accurate, more complex and have a more durable effect on the person who sees them. I think that things which are not immediately self-evident allow observers to better analyse the way their perception emerges, and how they construct an inner image.

There is a seemingly bland remark by one of my teachers that I still find very telling. Commenting on a piece of work, he said, "It looks too much like art." That set off a series of thoughts in me that I would sum up thus: how can you give rise to objects or situations that are by nature indefinite, and that you could conceivably walk past without noticing anything, whereas, if one looked attentively, there would be a micro-phenomenon that we would describe as "art", for lack of a more appropriate term? I don't know if I'm making myself clear here. It's difficult. Ideally, I would like to be able to place myself on a threshold, to produce situations that it would be impossible to name immediately.

I do sometimes find myself being surprised by an event taking place in front of me, in the street, and having a sensation of "art". In my mind there is a cross-

<sup>1</sup> *Inframince* in French.



*Small Leaks*, 1997, Nouvelle Galerie, Grenoble

Des gouttes d'eau s'écoulent par deux fuites de la verrière de la galerie. Elles sont recueillies par deux récipients métalliques. Les gouttes d'eau se détachent de manière aléatoire d'une des fuites de la verrière, de manière régulière de l'autre. L'eau qui s'accumule sur la verrière provient, elle, d'une fuite dans le chéneau de l'immeuble situé au-dessus de la galerie.

Aus zwei undichten Stellen im Glasdach der Galerie tropft Wasser. Die Wassertropfen werden in zwei Metallgefäßen aufgefangen. Aus dem einen Leck tropft das Wasser unregelmäßig, aus dem anderen regelmäßig. Das Wasser vom Glasdach kommt aus einem Loch in der Dachrinne des Gebäudes, die sich oberhalb der Galerie befindet. Drops of water fall from two leaks in the gallery's glass roof. They are collected by two metal containers. The drops of water fall randomly from one leak and regularly from the other. The water collecting on the glass roof comes from a leak in the gutter of the building above the gallery.

devant lesquels on pourrait, à la limite, passer sans rien remarquer, alors qu'en les regardant attentivement, il se crée un microphénomène qu'on qualifierait d'« art » à défaut d'un terme plus approprié? Je ne sais pas si je m'explique clairement. C'est difficile. Idéalement je voudrais pouvoir me situer à un seuil, produire des situations qu'on ne sache pas nommer tout de suite.

Il m'arrive parfois d'être surpris par un événement qui se déroule devant moi, dans la rue, et d'avoir une impression d'« art ». Il se produit dans mon esprit un fondu enchaîné entre réalité et image. Je me demande alors si je peux en faire quelque chose, c'est-à-dire si je peux créer un contexte favorable à la réception de ce phénomène en tant qu'art. C'est ce que je cherche à faire dans mes dispositifs, et c'est aussi pour cela que j'essaie de rester le plus près du réel. C'est ce rapport entre apparence et réel, entre représentation et réalité que je cherche à appréhender.

Mais je veille à introduire dans ma construction de légers décalages, des petites incohérences entre les informations visuelles et auditives par exemple, qui ouvrent sur une zone intermédiaire dans laquelle peut se produire une altération de la perception habituelle des choses. C'est une manière de démonter ce que je construis, de ne pas oublier que je ne produis que des images. Car de toute façon, le réel ne s'appréhende que sous la forme d'images, et reste inaccessible.

Je crois finalement que cette manière de travailler me protège aussi d'une certaine tendance à la consommation d'œuvres. Je préfère capter l'attention d'un seul spectateur attentif, pendant un certain temps, que de produire un effet immédiat mais éphémère sur un nombre plus large de spectateurs plus distraits.

EM Il y a un autre point que je voulais souligner au cours de cette discussion. C'est une chose assez complexe, qui révèle à la fois une coïncidence et un paradoxe. Il y a d'abord ce caractère relativement impalpable (permetts-moi ce raccourci de néophyte) et mobile des éléments matériels que tu privilégies: l'électricité, la lumière, le son, la vidéo (autrement dit des électrons plus ou moins libres). Il y a d'autre part ton instabilité géographique, une sorte de bougeotte visiblement contractée depuis l'enfance, qui t'a conduit à vivre en Italie, au Mexique, en Suisse, en France, aux Etats-Unis, aux Pays-Bas, en Allemagne...

Il y a-t-il une relation symbolique, emblématique ou programmatique entre cette fluidité des matériaux (au sens que prend ce terme dans le domaine de l'habitat par exemple) et l'errance qui qualifie ton parcours physique? Le

entsteht und ein inneres Bild hervorbringt.

Eine beiläufige Bemerkung einer meiner Lehrer beschäftigt mich bis heute. Zu einer meiner Arbeiten sagte er: „Das sieht zu sehr nach Kunst aus.“ Die Überlegungen, die diese Bemerkung bei mir auslöste, kann man wie folgt zusammenfassen: Wie lassen sich Dinge oder Situationen erzeugen, die so unbestimmt sind, dass man sogar achtlos an ihnen vorübergehen könnte, durch deren genaue Betrachtung aber ein Mikrophänomen entsteht, das man in Ermangelung eines besseren Begriffs als „Kunst“ bezeichnen würde? Ich weiß nicht, ob ich mich klar ausdrücke. Es ist schwer. Mein Ideal wäre, in einem Grenzbereich zu arbeiten und Situationen zu erzeugen, die sich nicht sofort benennen lassen.

Es passiert mir manchmal, dass ich von einem Ereignis, das vor meinen Augen auf der Straße geschieht, überrascht werde und ich den Eindruck von „Kunst“ habe. In meinem Geist kommt es zu einer Reihe von Überblendungen von Wirklichkeit und Bild. Und ich frage mich dann, ob ich daraus etwas machen kann, das heißt, ob ich einen Kontext schaffen kann, der die Rezeption dieses Phänomens als Kunst begünstigt. Das beabsichtige ich mit meinen Dispositiven, und das ist auch der Grund, warum ich versuche, möglichst nah an der Wirklichkeit zu bleiben. Es ist diese Beziehung zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Repräsentation und Realität, die ich zu fassen suche.

Aber ich achte darauf, in meine Konstruktionen leichte Verschiebungen einzubauen, kleine Inkohärenzen – etwa zwischen den visuellen und den akustischen Informationen –, die einen Zwischenbereich eröffnen, in dem sich die gewohnte Wahrnehmung verändern kann. Auf diese Weise demontiere ich mein Konstrukt und vergesse nie, dass ich nur Bilder produziere. Denn die Wirklichkeit lässt sich nur als Bild fassen, die Wirklichkeit als solche bleibt unzugänglich.

Ich glaube, dass mich diese Arbeitsweise letztendlich auch vor einer gewissen Tendenz des Kunstkonsums bewahrt. Ich gewinne lieber für bestimmte Zeit die Aufmerksamkeit eines einzelnen konzentrierten Betrachters, als dass ich eine unmittelbare, aber nur flüchtige Wirkung bei einer größeren Zahl unaufmerksamer Betrachter erziele.

EM Es gibt einen weiteren Punkt, den ich in diesem Zusammenhang betonen möchte. Es handelt sich um eine recht komplexe Angelegenheit, eine Koinzidenz und ein Paradox zugleich. Auf der einen Seite ist da der relativ unfassbare (gestatte mir diese verkürzte Darstellung eines Neulings), bewegliche Charakter der von dir bevorzugten Materialien: Elektrizität, Licht, Ton, Video (anders gesagt, mehr oder weniger freie Elektronen). Andererseits sind da deine ständigen Ortswechsel, von Kindheit an bist du immer auf Achse, in Italien, Mexiko, der

fade between reality and image. And I think to myself, is there something I can do with it, in other words, can I create a setting that is conducive to the reception of this phenomenon as art? That's what I try to do in my set-ups, and that's also why I try to stay as close as I can to the real. It's this relation between appearance and real, between representation and reality, that I'm trying to grasp.

But I take care to introduce into my construction slight discrepancies, small disparities between the visual and auditory information which open onto an intermediary zone in which the habit-formed perception of things may undergo an alteration. It's a way of dismantling what I construct, of not forgetting that I am producing images. Besides, the real can only be apprehended in the form of images. It remains inaccessible.

Ultimately, I think that this way of working protects me from a certain tendency to consume artworks. I prefer to capture the attention of just one attentive spectator, over a certain duration, than to produce an immediate but ephemeral effect on a larger number of more distracted viewers.

EM There is another point I wanted to emphasise in this discussion. It's a rather complex thing which reveals both a coincidence and a paradox. First, there is the relatively impalpable and mobile nature – excuse my neophyte's simplification – of the material elements that you like to use: electricity, light, sound, video (in other words, more or less free electrons). Then there is also your geographical instability, a kind of need to be constantly on the move that you obviously picked up as a child, and that has led you to live in Italy, Mexico, Switzerland, France, the United States, the Netherlands, Germany... Is there a symbolic, emblematic or programmatic relation between this fluidity of the materials (in the sense that this term has in the domain of habitat, for example) and the itinerancy that characterises your physical movements? Is movement necessary to your existence, in the sense that it means you never have to identify yourself, or be one with a place?

MP There was a time when the more I moved from one city to another the more I had the impression that my personality was splintering, because in each place I looked for a part of my identity. Later, I concluded that I was my own house. This place therefore goes with me as I move. This affirmation enabled me to accept and face the fact that my identity is not easy to define. In 1996 I took a photograph – *Dummo*<sup>2</sup> – which shows me carrying a backpack containing a man dressed in the same way as myself, upside down. Half his body is sticking out of the bag. This figure is like an image of displacement.

<sup>2</sup> See page 92.



*Metronome 2*, 2001, Galerie des Grands Bains-Douches, Marseille, 2002

Un œil vidéo est monté sur l'aiguille du métronome. L'image qu'il produit est diffusée par un poste de télévision.

Auf dem Pendel des Metronoms befindet sich ein Videoauge. Das Bild, das es überträgt, wird auf einem Fernsehbildschirm gezeigt.

A video eye is mounted on the metronome needle. The image it produces is shown on a television screen.



déplacement est-il nécessaire pour exister, en ce sens qu'il permet de ne jamais s'identifier, de se fondre au lieu?

MP A une époque, plus je me déplaçais d'une ville à l'autre plus j'avais l'impression d'un éclatement de ma personnalité, parce que je cherchais dans chaque lieu une partie de mon identité. Ensuite j'ai conclu que ma maison c'était moi. Ce lieu m'accompagne donc à mesure de mes déplacements. Cette affirmation m'a permis d'accepter, d'assumer le fait que je n'ai pas une identité facile à définir. En 1996 j'ai fait une photographie – *Dummo*<sup>1</sup> – qui me montre portant un sac à dos dans lequel un homme, habillé comme moi, se trouve à l'envers. La moitié de son corps dépasse de l'ouverture du sac. Cette figure est comme une image du déplacement. C'est une image puissante. Plus tard j'ai compris qu'elle avait orienté mon parcours.

Pour revenir à ce que tu disais de ma prédilection pour l'électronique et pour des matériaux fluides ou légers, et de leur relation à mon parcours, je crois que la question s'est d'abord posée en termes pratiques. Je me suis rapidement demandé comment je pourrais me déplacer facilement avec une partie au moins de mon travail. La *Boîte-en-valise* de Duchamp était très présente à mon esprit, et j'aimais beaucoup l'idée d'expansion inhérente à certains dispositifs comme celui du cinéma par exemple: tu arrives avec un rouleau de film qui, projeté contre un mur, produit une image énorme. De fait quand j'installe un dispositif je me déplace avec quelques boîtes et une caisse à outils, cela suffit.

EM En partant de ce que tu viens de dire je ne peux m'empêcher de penser aux idées développées par Gilles Deleuze dans un article de 1985 intitulé *Les intercesseurs*, un terme qui, soit dit en passant, pourrait bien convenir s'il fallait te qualifier. Il y propose des articulations intéressantes entre certaines approches conceptuelles ou créatrices, et des pratiques sportives récentes non plus basées sur un effort initial, à l'origine du mouvement, mais plutôt sur le fait de se saisir, d'assimiler une onde, une énergie, un mouvement préexistant. Il évoque même à ce sujet une forme de mise en orbite. Je ne cherche pas à te mettre dans la peau du sportif, et encore moins dans celle de l'astronaute. Mais, dans la mesure où ce parallèle interroge le mouvement lui-même, ce qui se passe « entre » – il ne s'agit plus de partir, ni d'arriver –, je suppose une sorte de familiarité...

MP ... tu penses à des pratiques comme le surf ou le vol à voile par exemple? Ce qui me frappe quand je vois des images de surfeurs à la télé n'est pas tellement le côté spectaculaire de la chose, mais la manière qu'ils ont de se maintenir dans une déclivité du mouvement porteur – la vague –, dans son gradient.

Schweiz, Frankreich, den Vereinigten Staaten, den Niederlanden, Deutschland...

Existe-t-il une symbolische, emblematische oder programmatische Beziehung zwischen dem Energiefluss (in der Bedeutung, die dieser Begriff zum Beispiel im Bereich des Wohnens hat) deiner Materialien und deiner physischen Irrfahrt? Ist der Ortswechsel, insofern er keine Identifikation, kein Verschmelzen mit einem Ort erlaubt, eine notwendige Voraussetzung für die Existenz?

MP Es gab eine Zeit, da schien mir, weil ich an jedem Ort einen Teil meiner Identität suchte, meine Persönlichkeit immer mehr zu zersplittern, je schneller ich von Stadt zu Stadt zog. Da habe ich beschlossen, mein eigenes Zuhause zu sein. Es begleitet mich, wohin ich auch gehe. Dank dieser positiven Entscheidung kann ich die Tatsache akzeptieren, dass ich keine einfach definierbare Identität besitze. 1996 habe ich eine Fotografie gemacht – *Dummo*<sup>1</sup> –, auf der ich einen Rucksack trage, in dem verkehrt herum ein Mann steckt, der die gleichen Kleider trägt wie ich. Sein Körper ragt zur Hälfte aus dem Rucksack heraus. Diese Figur verbildlicht gewissermaßen das Wechseln des Ortes. Es ist ein starkes Bild. Später habe ich begriffen, dass es meinem Weg eine Richtung vorgegeben hat.

Um auf das zurückzukommen, was du über meine Vorlieben für Elektronik, für flüssige, leichte Materialien und ihren Bezug zu meinem Leben gesagt hast, so glaube ich, dass es dabei zunächst um praktische Fragen ging. Ich stand sehr bald vor der Frage, wie ich zumindest mit einem Teil meiner Arbeit problemlos den Ort wechseln könnte. Duchamps *Boîte-en-valise* war mir sehr gegenwärtig, und mir gefiel die Vorstellung, dass bestimmte Vorrichtungen ein expansives Moment besitzen, das Kino zum Beispiel: Du kommst mit einer Filmrolle an, projizierst sie gegen eine Wand und erzeugst ein enormes Bild. Und es ist in der Tat so, dass ich zur Installation eines Dispositivs mit ein paar Schachteln und einer Werkzeugkiste anreise, das reicht.

EM Dabei muss ich zwangsläufig an die Vorstellungen denken, die Gilles Deleuze 1985 in seinem Artikel *Die Fürsprecher* entwickelte, ein Titel, der nebenbei gesagt auch auf dich zutreffen könnte. Er schlägt darin interessante Verbindungen zwischen bestimmten konzeptuellen, schöpferischen Ansätzen und den modernen Sportarten vor, bei denen am Anfang der Bewegung keine Kraftanstrengung steht, sondern man sich seiner selbst bemächtigt, eine Welle aufnimmt, eine Energie, eine Bewegung, die schon da ist. Deleuze spricht in diesem Zusammenhang sogar davon, etwas in eine Umlaufbahn zu schießen. Ich will dich nicht zum Sportler, und noch weniger zum Astronauten machen. Aber insofern mit diesem Vergleich die Bewegung als solche hinterfragt wird, besteht zu dem, was „dazwischen“ passiert – es geht nicht mehr um Abschied

<sup>1</sup> Voir page 92.

<sup>1</sup> Siehe Seite 92.

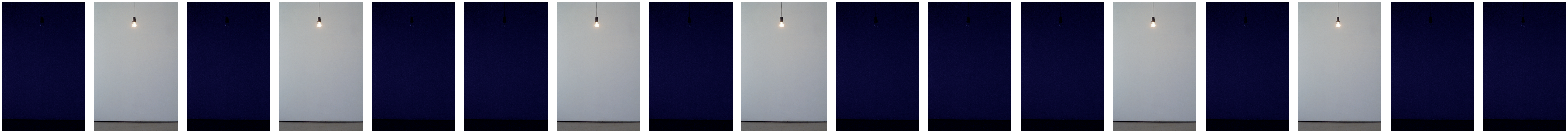
It's a powerful image. I understood later that this image had shaped my development.

To come back to what you were saying about my predilection for electronics and fluid or lightweight materials, and their relation to my own past, I think that the question was originally a practical one. I soon came to ask myself how it would be possible to take at least some of my work with me when I moved around. Duchamp's *Boîte-en-valise* was very much in my mind, and I really liked the idea of expansion that is inherent in certain technical apparatus, like that of cinema for example: you come along with a roll of film that, when projected against the wall, produces a huge image. In fact, when I am installing a set-up, I take with me just a few boxes and a set of tools. That's all I need.

EM Hearing what you have just said, I can't help thinking of the ideas put forward by Gilles Deleuze in an article from 1985 entitled *The Intercessors* – a term that, I note in passing, could be appropriate if one had to put a name to you. In it he proposes some interesting links between certain conceptual and creative approaches, and recent sporting practices which are not based on an initial effort that gets the movement going, but are more about seizing or assimilating a wave, an energy, a pre-existing movement. In this regard he even evokes a process like putting something into orbit. I'm not trying to dress you up as a sportsman, and even less as an astronaut. But, insofar as this parallel is concerned with movement itself, with what happens "between" – here it is no longer a question of leaving or arriving – I'm supposing a kind of familiarity...

MP ... are you thinking of practices like surfing or gliding, for example? What strikes me when I see images of surfers on television is not so much the spectacular quality of the thing, but the way they maintain their position in the hollow of the movement that is carrying them – the wave. In its gradient.

For me, this "orbit" that you refer to could be a way of being constantly attentive to the creative process, following the gradients of the movement within the beam of contradictory ideas, until a clear idea takes shape, avoiding as far as possible the notion of effort, of "muscular" thought. But I suppose it's the same for all artists. It's like trying to stay on the tangent of a primitive movement that I don't understand, and that I don't necessarily need to understand, by trying to grasp the infinitesimal differences between one state and another. Then comes actually making the thing. In the case of my photographic work, for example, the idea increasingly defines the city in which I'm going to make a few images. But my ideas don't really crystallise



*Chinese Leak*, 2000, Swiss Institute, Rome

Des gouttes d'eau s'écoulent lentement d'une fuite du plafond de la galerie. Elles frappent une ampoule électrique. L'impact de chaque goutte d'eau fait brièvement scintiller l'ampoule.

Aus einer undichten Stelle in der Galeriedecke tropfen langsam Wassertropfen auf eine Glühbirne.

Jeder Aufprall lässt das Licht kurz flackern.

Drops of water fall slowly from a leak in the gallery ceiling, hitting an electric light bulb as they fall.

The bulb flickers briefly at the impact of each drop.

Pour moi cette « mise en orbite » à laquelle tu fais allusion serait peut-être une manière d'être constamment attentif au processus créatif, en suivant des gradients de mouvement à l'intérieur de faisceaux de pensées contradictoires, jusqu'à ce qu'une idée claire prenne forme, en évitant le plus possible la notion d'effort, de pensée « musculaire ». Mais je suppose que c'est pareil pour tous les artistes. C'est comme essayer de rester sur la tangente d'un mouvement primitif que je ne comprends pas, et que je n'ai pas forcément besoin de comprendre, en cherchant à saisir des différences infimes d'un état à un autre. Puis vient le passage à la réalisation. Dans le cas de mon travail photographique par exemple, l'idée définit de plus en plus la ville dans laquelle je vais réaliser quelques images. Mais il n'y a pas vraiment de cristallisation de ma pensée autour d'un lieu, qui reste une sorte de station. Je reprends souvent mes notes de travail là où je les ai laissées, indépendamment du lieu où je me trouve, comme si je ne m'étais pas déplacé.

Pour partir à nouveau d'une image de Deleuze, et évoquer Cage qui adorait les champignons, je me demande si le rapport de l'idée à la réalisation, du lieu au mouvement, ne serait pas comme celui du champignon au mycélium, rhizome souterrain, réseau de racines sans arborescence déterminée. Le mycélium reste invisible, souterrain, puis un champignon pousse en une seule nuit, pouf.

EM J'ai envie de dire pour conclure, que cet habitat dont on parlait, ce lieu, c'est ton oeuvre. Et curieusement elle semble fuir de tous les côtés, elle prend l'eau; les ampoules électriques dysfonctionnent, certains objets semblent tomber en panne... rien n'y est rassurant, ou stable. Cette image d'une maison n'est-elle pas un peu contradictoire?

MP C'est vrai. En parlant de mon travail sur les fuites d'eau, un ami m'avait un jour dit la chose suivante: « Ce qu'il y a d'étonnant dans ce que tu fais c'est que tout fuit. » Il mettait ainsi en perspective ces travaux, et les considérait comme une image manifeste des fuites de sens caractéristiques de l'œuvre quand on essaye de l'appréhender. Je crois que cette personne avait raison. Il y a également une dimension implicitement critique du système de l'art dans beaucoup de mes pièces, laquelle échappe à beaucoup de personnes. Je

oder Ankunft, vermutlich eine Verwandtschaft...

MP ... du denkst an Sportarten wie Surfen oder Segelfliegen? Wenn ich Fernsehaufnahmen von Surfern sehe, ist es weniger der spektakuläre Aspekt, der mich beeindruckt, als vielmehr die Art und Weise, wie sie sich auf dem Gefälle, dem Gradienten der tragenden Bewegung – der Welle – halten. Dieses „In-eine-Umlaufbahn-schießen“, auf das du anspielst, hieße für mich vielleicht ständige Aufmerksamkeit für den Schaffensprozess, in dem man ohne Anstrengung und geistige „Muskelkraft“ dem Gefälle im Komplex widersprüchlicher Gedanken nachspürt, bis eine Idee klare Gestalt annimmt. Aber ich nehme an, dass das bei allen Künstlern so ist. Es ist, als suchte ich die Balance auf einer urwüchsigen Bewegung, die ich nicht verstehe und nicht unbedingt verstehen muss, indem ich die minimalen Unterschiede zwischen den verschiedenen Zuständen zu fassen suche. Dann geht es an die Realisierung. Bei meiner fotografischen Arbeit zum Beispiel bestimmt das Konzept immer stärker die Stadt, in der ich Bilder machen werde. Aber meine Gedanken kristallisieren sich nicht wirklich an einen bestimmten Ort, der Ort bleibt eine Art Zwischenstation. Ich setze meine Arbeitsnotizen dort fort, wo ich aufgehört habe, unabhängig von dem Ort, an dem ich mich befinde, als ob ich mich gar nicht bewegt hätte.

Um nochmals – auch in Erinnerung an Cage, der Pilze liebte – ein Bild von Deleuze aufzugreifen, frage ich mich, ob das Verhältnis zwischen Konzept und Realisierung, zwischen Ort und Bewegung nicht dem Verhältnis zwischen dem Pilz und dem Myzel, diesem unterirdischen Rhizom, diesem Wurzelgewebe ohne festgelegtes Wachstum, gleicht. Das Myzel bleibt verborgen, unter der Erdoberfläche, und auf einmal sprießt über Nacht ein Pilz, plopp.

EM Abschließend möchte ich sagen, dass das Zuhause, dieser Ort, von dem wir sprachen, dein Werk ist. Und es ist seltsam, es scheint überall undichte Stellen zu haben, durch die Wasser dringt; die Glühbirnen funktionieren nicht, manche Dinge scheinen kaputt zu gehen... da ist nichts beruhigend oder beständig. Ist das nicht ein etwas widersprüchliches Bild von einem Haus?

MP Das stimmt. Zu meinen Arbeiten, aus denen Wasser entweicht, sagte mir ein Freund einmal: „Das Erstaunliche an dem, was du machst, ist, dass alles

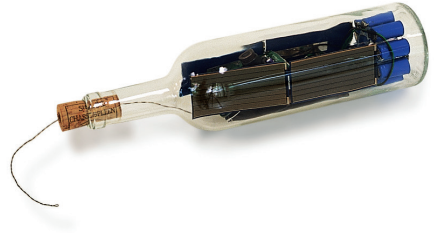
around a place, which remains a kind of stopping point. I often take up my working notes where I left off, independently of the place where I am, as if I hadn't moved.

To begin with an image of Deleuze's again, and alluding to Cage, who loved mushrooms, I wonder if the relation between the idea and the realisation, between place and movement, might not be the same as between mushroom and mycelium, that underground rhizome, a network of roots without any determined arborescence. Mycelium remain invisible, underground, and then suddenly a mushroom grows up overnight. Puff.

EM To conclude, I would like to say that this habitat we were talking about, this place, is in fact your work. And curiously enough, it seems to be springing leaks everywhere, shipping water; the electric light bulbs malfunction, some of the objects seem to be on the blink. Nothing is reassuring or stable. Isn't this image of a house rather contradictory?

MP It's true. When we were talking about my works on leaking water one day, a friend said: "The surprising thing about what you do is that everything leaks." He was putting into perspective these works, which he considered as a concrete image of the seepage of meaning that is typical of this work when you try to grasp it. I think that this person was right. In many of my pieces there is also a dimension that is implicitly critical of the art system. That's something a lot of people fail to pick up on. I am constantly trying to set up a relation between the place where I'm exhibiting and the outside world. The leaking water reminds us that there is at least one floor above the gallery, the flickering electric light bulbs make present the electrical grid supplying the exhibition space, the video devices bring the street "inside" the exhibition space. It's a way of not freezing things, of managing not to work in a closed system, and perhaps also of relativising my own production.

(Interview conducted by e-mail.)



*Camera in a Bottle, 1998-2002*

L'image captée par un œil vidéo est diffusée en temps réel par un émetteur radio. Le courant électrique est fourni par des capteurs solaires. Mon idée était de jeter la bouteille dans la mer méditerranéenne. Elle est encore dans mon studio.

Das von einem Videoauge aufgenommene Bild wird in Echtzeit durch Funksender übertragen. Die Stromversorgung erfolgt über Solarzellen. Meine Idee war es, die Flasche in das Mittelmeer zu werfen. Sie ist noch immer in meinem Studio.

The image picked up by a video eye is broadcast in real time by a radio transmitter. The electrical current is provided by solar panels. My idea was to throw the bottle in the mediterranean sea. It is still in my studio.

cherche constamment à mettre en circulation avec l'extérieur le lieu dans lequel j'expose. Les fuites d'eau rappellent qu'il y a au moins un étage au-dessus de la galerie, les ampoules électriques qui vacillent rendent présent le réseau électrique qui alimente le lieu d'exposition, les dispositifs vidéo font « entrer » la rue dans l'espace d'exposition. C'est une manière d'éviter de figer les choses, d'éviter de fonctionner en système fermé, peut-être aussi de relativiser ma propre production.

(Entretien réalisé par e-mail.)

zerfließt.“ Damit machte er an diesen Arbeiten eine Eigenschaft fest, die mein gesamtes Werk charakterisiert: Wenn man es fassen will, sickert der Sinn aus ihm heraus. Ich glaube, dieser Freund hatte Recht.

Viele meiner Arbeiten beinhalten auch eine implizite Kritik am Kunstsystem, ein Aspekt, der vielen Leuten entgeht. Ich versuche immer, den Ort, an dem ich ausstelle, und die ihn umgebende Außenwelt in Bewegung zu bringen. Das von der Decke tropfende Wasser erinnert daran, dass sich über der Galerie mindestens eine weitere Etage befindet, die flackernden Glühbirnen vergegenwärtigen das Stromnetz, über das der Ausstellungsort versorgt wird, die Video-Dispositive „holen“ die Straße in den Ausstellungsraum hinein. Auf diese Weise vermeide ich, dass die Dinge erstarren, vermeide ich das geschlossene System und erreiche vielleicht auch eine Relativierung meiner eigenen Produktion.

(Das Gespräch wurde per E-Mail geführt.)

*Fix, 1997*

Des gouttes d'eau s'écoulent par trois fuites du plafond de la galerie. Elles sont recueillies par trois pots de peinture. Cependant les gouttes d'eau qui tombent dans deux des pots ne sont pas visibles. En réalité, les pots contiennent de l'eau opacifiée à l'encre blanche. Le son des gouttes qui frappent l'eau du premier pot est capté par un microphone caché sous l'eau, et fidèlement reproduit dans les deux autres pots au moyen de haut-parleurs dissimulés sous la surface liquide.

Aus drei undichten Stellen in der Galeriedecke tropft Wasser. Die Wassertropfen werden in drei Farbtöpfen aufgefangen. Allerdings bleiben bei zwei Töpfen die Tropfen unsichtbar. Diese Töpfe enthalten in Wirklichkeit trübes, mit weißer Farbe vermengtes Wasser. Im ersten Topf nimmt ein unterhalb der Wasseroberfläche verstecktes Mikrofon das Geräusch der aufprallenden Tropfen auf. In den beiden anderen Töpfen sind unter der Wasseroberfläche Lautsprecher versteckt, die das Geräusch unverändert wiedergeben.

Drops of water fall from three leaks in the gallery ceiling. They are collected by three paint cans. However, the drops of water that fall into two of the pots are not visible. In fact, the pots contain water made opaque with white ink. The sound of the drops hitting the water in the first can is picked up by a microphone hidden under the water, and accurately reproduced in the two other pots by speakers hidden under the liquid surface.





*Fix*, 1997, MIRE, Geneva



*Dummo*, 1996  
C-Print, Aluminium, 70 x 90 cm

## Expositions | Ausstellungen | Exhibitions

### Expositions personnelles / Einzelausstellungen / Solo exhibitions

- 2003 *The Wrong Room*, Centre pour l'image contemporaine, Genève
- 2002 *Sleepers*, Raum für aktuelle Kunst, Luzern  
*Blind Walk*, Galerie des Grands Bains Douches, Marseille
- 2001 *Shuttle*, Galerie du Dourven, Trédrez-Locquémeau, Bretagne  
– *There's a Bug, Dave*, Ateliers J. Laurent, St-Etienne  
*Straderumorincontri*, with M. Balduzzi, c/o Care of, Cusano-Milanino, Milano
- 2000 *Vis-à-vis*, apartment show, org. Vidéochroniques, Marseille  
... *with Some Ordinary Extras*, in *Entre Voisins*, with C. Dupaquier, La BF15, Lyon
- 1999 *Changes*, Project Room, Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), Mexico-City  
La BF15, Monterrey
- 1998 *Down There*, Palais de l'Athénée, Genève
- 1997 MIRE, Genève

### Expositions collectives / Gruppenausstellungen / Group exhibitions (Sélection / Auswahl / Selection)

- 2004 *So wie die Dinge liegen*, PhoenixHalle, Dortmund
- 2003 *Forbidden, The Third Photo Festival*, Gana Art Center, Seoul  
Galerie Griedervonputtkamer, Berlin  
*Truffes de Chine*, attitudes, espace d'arts contemporains, Genève  
*Not Neutral: Contemporary Swiss Photography*, Grey Gallery, New York University, New York  
*Nosotros y el Mundo que nos Rodea*, ARCO 2003, Madrid
- 2002 *Zeitgenössische Fotokunst aus der Schweiz*, Neuer Berliner Kunstverein, Hallescher  
Kunstverein, Museum Bochum, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen
- 2001 *General Document: artcontemporain, e*, Palais de l'Athénée, Genève
- 2000 *Version\_2000*, Centre pour l'image contemporaine, Genève  
*Fuori Sede*, Swiss Institute, Roma
- 1997 *Nouveaux Instruments de Mesure*, Nouvelle Galerie, Grenoble
- 1996 *Hi-fi, some Domestic Utensils*, Stadhouderskade 112 (apartment show), Amsterdam

## Biographie | Biographie | Biography

### Lives and works in Genève

- 1992-95 Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam
- 1991 International Centre of Photography, New York
- 1982-86 Ecole Polytechnique Fédérale, Lausanne – Physics
- 1962 Born in Amsterdam

## Prix | Auszeichnungen | Awards

- 2001 Swiss Art Award
- 2000 Swiss Art Award
- 1997 Swiss Art Award

## Bourses | Stipendien | Grants

- 2003 Atelier Schönhauser, Berlin
- 2000 Swiss Institute, Roma

## Collections | Sammlungen | Collections

- Schweizer Bundeskunstsammlung, Bern
- Stiftung für Fotografie, Film und Video, Kunstmuseum Bern
- Fonds municipal d'art contemporain, Genève
- Media Library, Centre for Contemporary Images, Genève

## Publications | Publikationen | Publications

Iris Dressler, Hans D. Christ, Katrin Mundt, Silke Albrecht a.o., *So wie die Dinge liegen*, PhoenixHalle Dortmund, Revolver Verlag: Frankfurt am Main 2004

*Self-Portrait*, in: tema celeste contemporaryart n° 99, Sept/Oct 2003

*Forbidden, The Third Photo Festival*, Gana Art Center, Seoul 2003

Urs Stahel, *Zeitgenössische Fotokunst aus der Schweiz*, Neuer Berliner Kunstverein, Ernst Wasmuth Verlag: Tübingen 2002

Eugen Radescu & Razvan Ion, *Photography and Video in Swiss Contemporary Art*, in: Artphoto #2 Contemporary Art Magazine, Bucharest 2002

Sarah Zürcher, *WONDER RED NOW, EDITION 01*, Swiss Federal Office of Culture 2002

Massimo Canevacci & Viviana Gravano, *Fuori sede*, Swiss Institute, Roma 2000

Claire Peillod, *Marco Poloni*, La BF15, Monterrey 1999

Bertrand Bacqué, *Marco Poloni*, Palais de l'Athénée, Cahiers de la Classe des Beaux-Arts n° 120, 1998



## Auteurs

**Pierre-André Lienhard** est historien de l'art et vit à Bâle. En charge de l'encouragement aux arts plastiques à l'Office fédéral de la culture de 1995 à 2001, il partage actuellement son temps entre une activité de critique et curateur freelance et le poste de conservateur de la Collection d'art de la Confédération suisse. Auteur de nombreux textes de catalogue, il est un des spécialistes de l'art suisse.

**Edouard Monnet** est artiste et dirige l'association Vidéochroniques depuis 1999. Fondée en 1989 à Marseille, Vidéochroniques se consacre à la promotion de projets qui mettent en jeu les rapports entre l'art contemporain et les technologies liées à l'image, au son, et aux nouveaux médias.

## Autoren

**Pierre-André Lienhard** ist Kunsthistoriker und lebt in Basel. Von 1995 bis 2001 war er im Schweizer Bundesamt für Kultur für die Förderung der bildenden Kunst zuständig. Zur Zeit arbeitet er als Kunstkritiker, freischaffender Kurator und ist verantwortlicher Konservator der Schweizer Bundeskunstsammlung. Lienhard ist Autor einer Vielzahl von Katalogtexten und ein Spezialist für moderne und zeitgenössische Kunst der Schweiz.

**Edouard Monnet** ist Künstler und seit 1999 Leiter der Association Vidéochroniques. Die 1989 in Marseille gegründete Association Vidéochroniques fördert Projekte, in denen die Beziehungen zwischen zeitgenössischer Kunst einerseits, Bild- und Tontechniken sowie den Neuen Medien andererseits thematisiert werden.

## Authors

**Pierre-André Lienhard** is an art historian based in Basel. From 1995 to 2001 he was in charge of the support to visual arts at the Swiss Federal Office of Culture. He now combines his activities as an art critic and independent curator with the position of curator of the Swiss Confederation Art Collection. He is one of the specialists on Swiss art with many catalogue texts to his name.

**Edouard Monnet** is an artist. Since 1999, he has been the director of Vidéochroniques, an association founded in Marseille in 1989 dedicated to fostering links between contemporary art and the technologies of image and sound and the new media.

## Colophon | Impressum | Imprint

**Editeur / Herausgeber / Editor**  
Institut für moderne Kunst Nürnberg

**Graphisme / Gestaltung / Design**  
Marco Poloni avec l'aide de / mit Hilfe von / with help by François Canellas (BLVDR, Genève)

**Rédaction / Redaktion / Editing**  
Silvia Jaklitsch, Manfred Rothenberger

**Lectorat / Lektorat / Proofreading**  
Silvia Jaklitsch, Clare Manchester, Sarah Schlachetzki, Dr. Annette Scherer

**Textes / Texte / Texts**  
Pierre-André Lienhard, Edouard Monnet, Marco Poloni

**Traduction / Übersetzung / Translation**  
Inga Meincke & Olaf Probst (French to German), Munich Charles Penwarden (French to English), Paris

**Crédits photographiques / Fotonachweis / Photo credits**  
Laurence Bonvin (*The Wrong Room, Dummo*), Marco Poloni

**Police / Schrift / Typeface**  
Corporate SBQ, Eurostile, Futura

**Papier / Papier / Paper**  
LuxoSamtoffset 150 g/m2

**Lithographie / Lithograhie / Lithography**  
Imagie, Genève / Druckerei zu Altenburg

**Impression / Druck / Print**  
Druckerei zu Altenburg

**Reliure / Buchbinder / Binding**  
Druckerei zu Altenburg

**Tirage / Auflage / Edition**  
1000 Exemplaires / Exemplare / Copies  
300 Reliés / Gebunden / Hard cover  
700 Brochés / Broschiert / Soft cover

© Nürnberg 2004, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Marco Poloni et les auteurs / und die Autoren / and the authors

**Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved**  
**Printed in Germany**  
ISBN 3-933096-99-5 (Buchhandelsausgabe)

**Information bibliographique publiée par Die Deutsche Bibliothek**  
Die Deutsche Bibliothek répertorie cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie; des données bibliographiques détaillées sont disponibles sur internet à l'adresse http://dnb.ddb.de

**Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek**  
Die Deutsche Bibilothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar

**Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek**  
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on internet at http://dnb.ddb.de

Grâce au soutien généreux de / Mit freundlicher Unterstützung von / **With generous support by**  
Pro-Helvetia, Genève / Zürich  
Fonds municipal d'art contemporain, Genève  
Galerie du Dourven/ODDC 22, Trédrez-Locquémeau  
Vidéochroniques, Marseille

**Co-productions / Co-Produktionen / Co-productions**  
Centre pour l'image contemporaine, Genève: *The Wrong Room*  
Galerie du Dourven/ODDC 22, Trédrez-Locquémeau: *Shuttle*  
Fonds municipal d'art contemporain, Genève & La BF15, Lyon: *... with Some Ordinary Extras*  
Vidéochroniques, Marseille: *Vis-à-vis*

**Remerciements à / Dank an / Thanks to**  
Caroline Bachmann, Bertrand Bacqué, Stefan Banz, Pascal Baumgartner, Eric Bertomeu, Nathalie Effenberger, Rémi Fenzy, Sandra Flouriot, Serge Fruehauf, Virginie Hervieu, Susanne Hetzel, Marie-Gabrielle Kerboeuf, Didier Lamandé, Tanja Lelgemann, Karen Louys, Denis Marc, Edouard Monnet, Claire Peillod, Markus Putze, Hinrich Sachs, Nicolas Tavaglione, Laurent Valdès, l'Equipe de Vidéochroniques, Hans-Christoph von Tavel, Claudia Wahjudi, Gudrun Wojke

**Remerciements sincères à / Herzlichen Dank an / Many thanks to**  
Laurence Bonvin, Gea Casolaro, Laure Croset, Michel Croset, Stella

**Merci à tous ceux qui ont rendu cette publication possible / Dank an alle, die zum Gelingen dieses Buches beigetragen haben / Thanks to all who made this publication possible**

PROHELVETIA  
Arts Council of Switzerland

vidéochroniques



Sorry, 2000  
Boîte lumineuse/Leuchtkasten/Light box  
56 x 100 x 12 cm