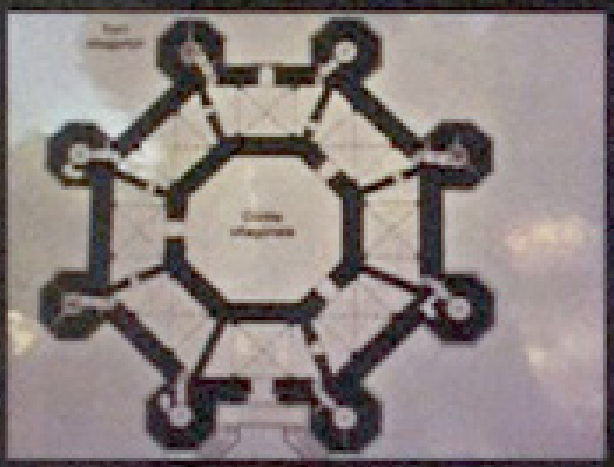
ULRICH POLSTER










SELECTED WORKS




CONTENTS

SELECTION OF EXHIBITIONS FROM 2002 4

ABOUT ULRICH POSTLER 44

BIOGRAPHY

Ulrich Polster ist ein Künstler, der keine Gefälligkeiten produziert. Seine Videoprojektionen eignen sich nicht als dekorative Klangtapete, sondern wollen vom Betrachter durchdrungen werden, was durchaus einer mühevollen Erarbeitung gleichkommen kann.

Das trifft auch auf seine neuesten Werke zu, von denen er die 3-Kanal-Video-Projektion Shaoxing Lu und die 1-Kanal-Video-Projektion Auslöschung in der Galerie zur Aufführung bringt.

Was für Szenen: gewohnt rätselhaft, dunkel glühend, dramatisch bewegt, so scheinbar voller Leben. Und doch sind es nur Tänze, die auf die Endlichkeit unseres Seins verweisen.

Polsters Werke können schwer als Ganzes erfasst werden. Man muss in sie eintauchen, um die Spezifik ihrer Elemente zu erkennen. Erst nachdem der Betrachter sich von sämtlichen visuellen und klanglichen Strudeln hat fortreißen lassen, die Totale quasi erschwommen hat, tritt Klarheit ein. Deshalb konzipiert Ulrich Polster seine Werke als multimediales Bild-Klang-Raumerlebnis. Er denkt dabei malerisch, während seine Ohren den Rauschzustand der eigenen Gedanken und Fantasien belauschen.

Polsters Werke werden durchglüht von erdiger Expressivität und wagnerianischer Opulenz. Er legt einen großflächigen, ungemein intensiven Teppich von Bildern, Strukturen und Sounds aus. Erzählerische oder melodische Bögen finden sich kaum, eher geht es um Bildkonglomerate, Klangmontagen und pointierte Imaginationsräume. Die Sounds untermalen das Bildgeschehen, treiben es voran, dramatisieren die visuelle Ebene. Ständig geschieht Unerwartetes, mit der er die Konventionen pulverisiert. Langsamkeit ist das alles verbindende Element, jedes Werk ein konsistenter Longtrack, der in seiner Dissonanz und metrischen Extravaganz an den Geist der Band Godspeed You! Black Emperor erinnert und an die Bissigkeit des Österreichers Thomas Bernhard.

Shaoxing Lu entfaltet sich als ein psychedelisch verhangener Moment zwischen Tag und Nacht. Über ritualisierte Abläufe hat Ulrich Polster ein Intervall der Ruhe im Zwielicht herausgearbeitet.
Auslöschung animiert einen Bilderfluss im Kopf des Betrachters, der durch den verwendeten Song von Bonnie Prince Billy zusätzlich melancholisch aufgeladen wird: "It‘s time to be clear, got news of his passing ..."

Christoph Tannert
(Dezember 2012)

ULRICH POLSTER

ABSENCE

June 21 - July 31, 2019
Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France

Photography, prototype, image and Narcissus

Berlin based artist Ulrich Polster shows in his fifth solo show at Galerie Jocelyn Wolff moving and restaged images that mirror his recent Italy experience. As a guest in the hide away of German romantic Olevano Romano and triggered by the death of his mother, classical landscape and art became quiet an ambiguous and fractured observation in which beauty and sorrow meet. In between meditative film projection and interactive photography extensions up to existential image markers in a twin projection image experiences are challenged and enlarged. In the mirror of the self onto the discovered world, found and his own inner images mix and find their metaphysical suspension in a magically talking light installation
Ulrich Polster creates ambivalence and multiple meaning by deconstructing the entire spectrum of the media. He generates liminal thresholds where viewers can fill in the material with extrapolative thoughts, with their own inner cinema. He supplements single images with film excerpts on iPads which extend the narration, both in detail and in general, of the experience that has been condensed into a nutshell in the image. In the large film projection, however, he diminishes expectations of action or extended association by maintaining a single static shot showing the valley near Olevano Romano, where only clouds slowly drift by. By contrast, a twin-screen projection forces the viewer to alternate position physically and intellectually between joie de vivre and fear of death.
All perception is culturally grounded or personally overcharged. In Ulrich Polster's Bildskizzen (Picture Sketches), the exploration of the figure of Narcissus (in the reproduction of Caravaggio) and literary texts displace references, and have equal say in whether an image can blossom into vital possibility or wither away as concluded memory. It's akin to the socialist farmer mowing heads of wheat: when depicted in the graveyard this new setting turns him into the Grim Reaper.

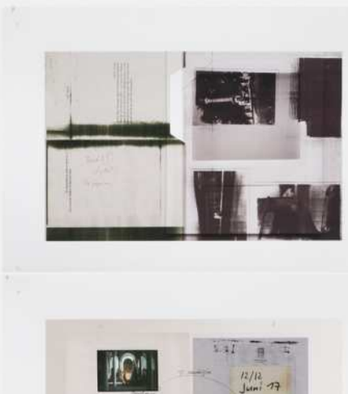
Source : Text by Hajo Schiff, Hamburg, 2019, press release

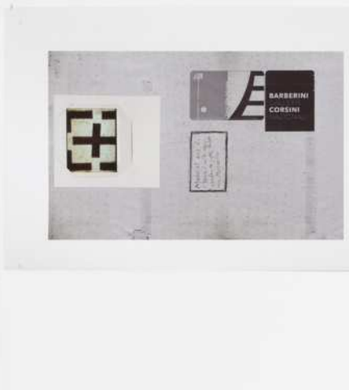


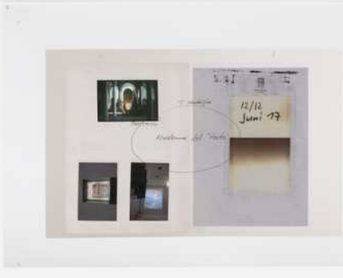
Exhibition view: Absence, Galerie Jocelyn Wolff, Paris, 2019, Aurélien Mole








BARBERINI
CORSINI


12/12
Juni 17









ULRICH POLSTER

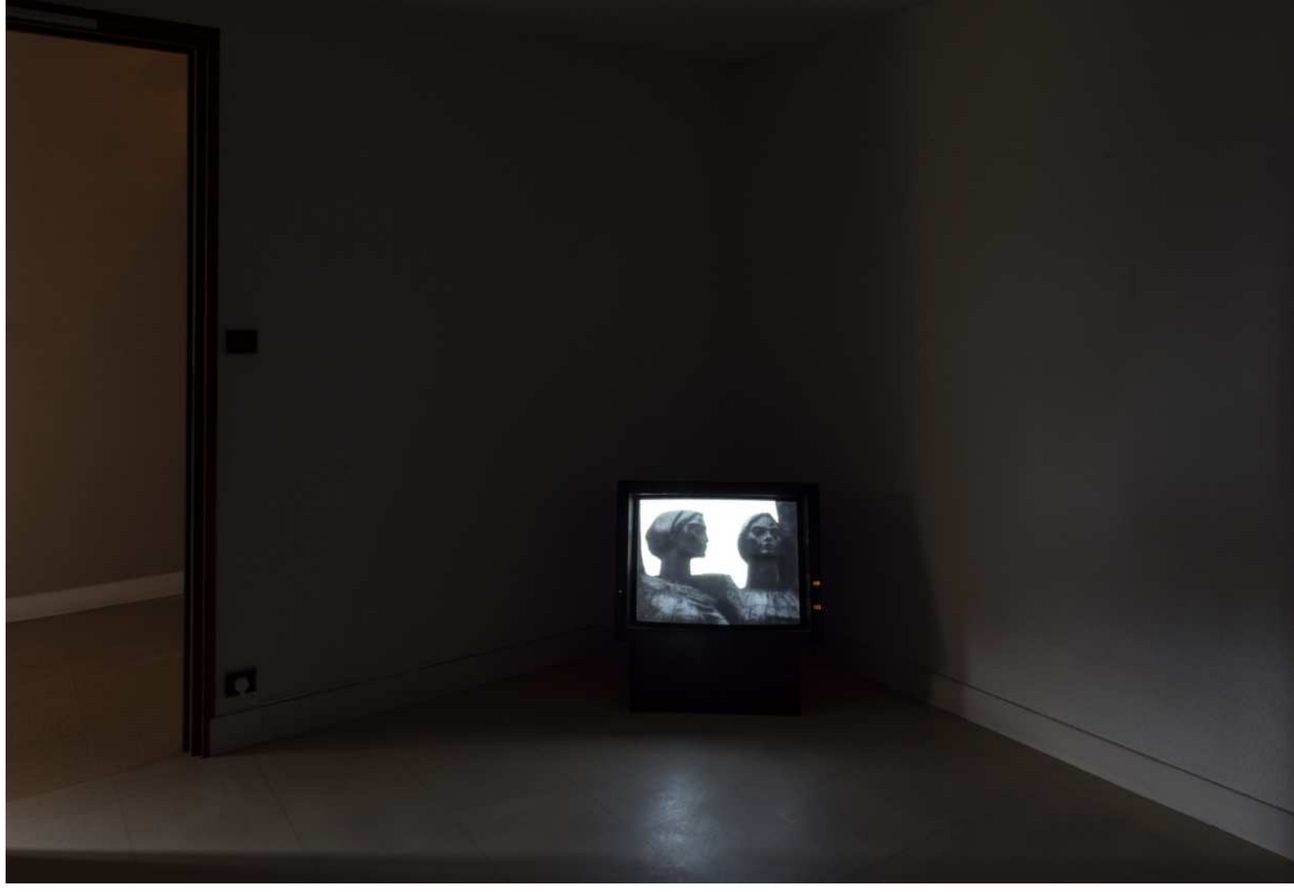
FACE CONTRE TERRE

September 29 - November 18, 2018
Le SHED, Centre d'art contemporain de Normandie, Notre-Dame-de-Bondeville, France

Group show with works by William Anastasi, Zbynèk Baladràn, Diego Bianchi, Katinka Bock, Colette Brunschwig, Miriam Cahn, Frédéric Moser & Philippe Schwinger, Guillaime Leblon, Isa Melsheimer, Ulrich Polster, Prinz Gholam, Hans Schabus, Elodie Seguin, Francisco Tropa, Franz Erhard Walther et Christoph Weber.

Note d'intention de Jocelyn Wolff (in French):

La Galerie Jocelyn Wolff célèbre ses 15 ans d'existence en organisant une exposition d'un format et d'une ampleur indédits, bénéficiant de l'invitation du centre d'art contemporain le SHED.
L'exposition ouvrira le 29 septembre 2018. Elle réunit tous les artistes de la galerie pour la première fois.
Tout l'équipe de la galerie a été impliquée dans sa conception. Pour la première fois, nous pourrons partager en dehors de Paris notre programmation et montrer des oeuvres d'artistes émergents que nous accompagnons, en dialogue
avec des artistes déjà fortement identifiés sur la scène internationale.
De Clemens von Wedemeyer, dont l'exposition a marqué l'ouverture de la galerie Jocelyn Woff en 2003, jusqu'à Santiago de Paoli, qui présente sa première exposition en dehors de l'Argentine en septembre 2018 à la galerie de Paris. L'exposition
comprend aussi les oeuvres de William Anastasi, Zbynèk Baladràn, Diego Bianchi, Katinka Bock, Colette Brunschwig, Miriam Cahn, Frédéric Moser & Philippe Schwinger, Guillaime Leblon, Isa Melsheimer, Ulrich Polster, Prinz Gholam, Hans Schabus, Elodie Seguin, Francisco Tropa, Franz Erhard Walther et Christoph Weber. Il s'agit aussi de témoigner de notre attachement aux structures indépendantes faisant un travail de fond en province : à l'heure où certains déplorent la fermeture de centres d'art, nous voyons des lieux émerger (le SHED, mais aussi les Moulins de Paillard en Touraine par exemple) qui sont des iniatives d'artistes.
Et puis nous avons des projets en Normandie, qui est une région dont le réseau d'art contemporain est encore en développement. Nous sommes en train de restaurer un petit manoire normand près de Fécamp qui acceuillera une programmation et des projets de la galerie d'ici un an.





Ulrich Polster
Frost, 2003-2004, video, 5:19

Exhibition views: Face contre terre, Le SHED, Notre-Dame-de-Bondeville, 2018, ph : Marc Domage

ULRICH POLSTER

MADE IN USA (II)

October 27 - December 9, 2017

Galerie Borssenanger, Chemnitz, Germany

Made in USA
2014
Installation, mixed media
5 VHS players, 5 TV sets, photographies, working sketches
Size: variable

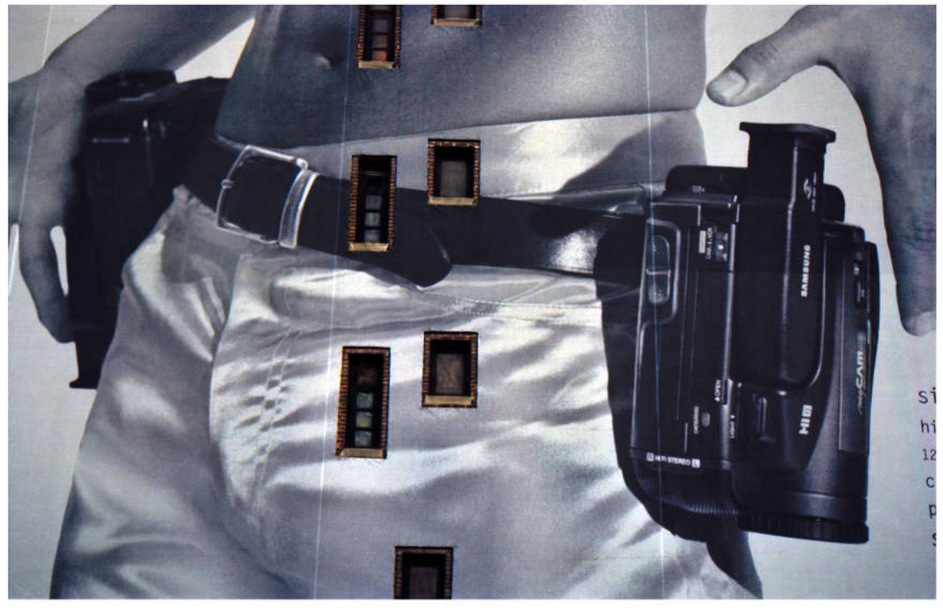





PLAYLAND


USA
32


OLT
THUNDERBOLT







ULRICH POLSTER

WEITER SO

June 3 - July 2, 2017

Kunstraum Potsdam, Potsdam, Germany

Markale|2016
2017
2-channel HD video and sound installation
26 min. 48 sec.

The video-collage Markale|2016 is a unification of recordings from the years 1992-95, 2006 and 2016 as well as live broadcastings in Europe during June/July 2016. In its genesis this video work refers to two former works of the artist - MISH (2006) and REPORT (2016). MISH is a travelogue about the Balkans and REPORT a recherche labor about the coverage of the balkan wars and their documentation, starting from the 10-Day war in Slovenia 1991 up to the peace treaty of Dayton in 1995.

In summer 2016 the artist again went on a journey to the places he had already visited for MISH. While during the day Polster followed his own traces and the increasing rejections and estrangements of the three ethnic groups along the break and front lines, he during the night tried to get a picture about the events in the rest of Europe. In the process of film making the realities and political events in Europe mixed with those from former Yougoslavia: June 28th 2016 attack on the Istanbul airport, July 14th 2016 attack in Nice and July 15th/16th military coup in Instanbul. Those images and sequences began to overlap, complement and interprete one another. Religion as a moment of causing identity in different manifestations in the Europe of 1995 and 2016.

To the observer the dividing lines between past and presence, fiction and media report as well as those between cause and effect begin to blur. The impression intensifies that we are living in a reality which seems to be more and more pulse driven and irrational, and where economical and political interests are shifting out of focus.

Source : Ulrich Polster





ULRICH POLSTER

TELE-GEN
KUNST UND FERNSEHEN

October 1st, 2015 - January 17, 2016
Museum Bonn, Germany

February 19 - May 16, 2016
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Liechtenstein

The early 1960s were crucial for the development of TV into the first visual mass medium while at the same time they were the prelude of the artistic and theoretical discussion of television, before video art even existed. The “TV tube” was dealt with as a sculptural object (Günther Uecker, César), the TV picture was manipulated and deconstructed (Nam June Paik, Wolf Vostell) and served as a picture generator for drawings, paintings and graphic prints (K.O. Götz, Lawrence Weiner, Paul Thek, Andy Warhol) or as a motive for photography and film (Lee Friedlander, Bruce Conner, Dennis Hopper).

Based on TV’s years of birth 1963/64, the exhibition builds a bridge to the present. The split-up of the once monolithic medium is reflected in painting, drawing, installation, photography and video art as the cross-genre discussion of the “televisual.”

The exhibition spaces divided according to several different topics are dedicated to the analysis, parody and subversion of TV formats: the emotional abyss of talk shows (Christoph Schlingensief, Bjørn Melhus), the danger of addiction to TV-series (Mel Chin, Melanie Gilligan, Julian Rosefeldt), and the flood of information on news channels (Christoph Draeger/Reynold Reynolds, Christian Jankowski, Mischa Kuball, M + M, Ulrich Polster). Another focus will be laid on the construction of studio sets (Thomas Demand, Michel François, Caroline Hake) and the parading on victims on TV (Yvon Chabrowski, Stefan Hurtig).

List of artists:
Tauba Auerbach, Christiane Baumgartner, Joe Biel, Angela Bulloch, John Cage, César, Yvon Chabrowski, Mel Chin & The GALA Committee, Bruce Conner, Thomas Demand, Simon Denny, Christoph Draeger/Reynold Reynolds, Harun Farocki, Michel François, Karl Gerstner, Melanie Gilligan, Matthias Groebel, Lee Friedlander, K.O. Götz, Caroline Hake, Vania Heymann, Dennis Hopper, Stefan Hurtig, Isidore Isou, Christian Jankowski, Mischa Kuball, Fabio Mauri, M+M, Bjørn Melhus, Bea Meyer, Nam June Paik, Ulrich Polster, Tobias Rehberger, Edgar Reitz, Robert Sakrowski, Christoph Schlingensief, Julian Rosefeldt, Paul Thek, Günther Uecker, Angel Vergara, Wolf Vostell, Andy Warhol, Lawrence Weiner, Tom Wesselmann, Joseph Zehrer, Van Gogh TV

The exhibition will be accompanied by a catalogue available from Hirmer publishers with essays by Stephan Berg, Ina Blom, Dieter Daniels, Umberto Eco, Ursula Frohne/Christian Katti, Marc Ries and Sarah Waldschmitt.





Ulrich Polster
REPORT (II)
Exhibition view: TELE-GEN, Kunst und Fernsehen, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Liechtenstein, 2016

ULRICH POLSTER

STALKER/MATERIAL

February, 24 - May, 10 2015
Neue Sächsische Galerie, Chemnitz, Germany

7 Channel Video-Sound-Installation
2015, 39:00 min. Loop, HD-Projection

Video: Ulrich Polster
Sound: Boris Vogeler, Ulrich Polster
Field Recording: Sylke Blumstengel, Ulrich Polster
Special Thanks: Liis Kolle, Arvo Iho, Philipp Siegel

Text in german :

ergänzende Ausstellung mit Recherchematerial des Künstlers und historischem Material (1979) zur Entstehung von Andrej Tarkowskijs Film "Stalker"

Erstpräsentation der Installation Stalker/Material

Ulrich Polster entwickelte in den letzten Jahren zunehmend umfangreichere Werke aus mehreren, parallel laufenden und formal eng miteinander verknüpften Videoprojektionen. Seine Ästhetik verschränkt Mittel des Films, der Reportage und der Malerei. Sie wird bestimmt von einem sicheren Gespür für die pulsende Zeit und von seinem Vertrauen auf die Wirkungskraft der Langsamkeit der Bildwechsel. Mit dieser Komplexität im künstlerischen Denken nimmt er eine überregional singuläre Position in der Kunstlandschaft ein. Die Neue Chemnitzer Kunsthütte stellt den Künstler erstmals mit einem neu produzierten Werk vor. Sie hat die Produktion der Mehrkanalinstallation gefördert und realisiert eine erste umfangreichere Publikation zum Werk des Künstlers.

Im Projekt Stalker/Material, das in der Ausstellung in der Neuen Sächsischen Galerie seine Erstaufführung erlebt, beschäftigt sich der Künstler mit dem gleichnamigen Film (Stalker, 1979) von Andrej Tarkowskij. Ausgangspunkt ist eine Begegnung mit einem der letzten Überlebenden der Produktionscrew von damals, Arvo Iho. Mit ihm gemeinsam besucht er die markanten Drehorte für die Landschaft der Zone und die verfallene Wirtschaftsanlage.

Die Mehrkanalprojektion Ulrich Polsters verbindet die Neubegehung der alten Schauplätze mit formalen Analogien zum Ursprungsfilm, dazu Interviewsequenzen und heutige Nutzungen der Drehorte. Die Wandlungen seit damals sind gewaltig. Das verfallene Industrieareal etwa liegt in einem der prosperierendsten Stadtviertel Tallinns. Die Ruinen halten sich gerade noch, von teuren Stahl-Glas-Neubauarchitekturen der letzten Jahre umstanden. Investoren drängen bereits in das Backsteinviertel und beginnen, es in Kulissen für schicke Lofts und Ateliers zu verwandeln.
Die Arbeit Polsters nimmt die Metamorphose auf allen Ebenen auf und führt sie vor. Künstlerisch setzte Tarkowskij auf die gründliche Verwandlung seiner Sets für die atmosphärisch-glaubhafte Wahrnehmung der inneren Bewegungen seiner Helden. Reale Wandlungen haben in den letzten Jahren das Lebensgefühl am gleichen Ort grundlegend verändert. Benutzungen durch die Menschen werden ihn weiter unerwartet verändern. In der verlangsamten Projektion Ulrich Polsters wird vor allem mit nonverbalen Elementen die stete Metamorphose sichtbar. In der Loslösung des Tones vom Bild und mit den drastischen, assoziativ geführten Schnitten und der Einstreuung von Dokumentarmaterial benutzt Polster Mittel des Filmes ähnlich wie Tarkowskij, geht jedoch mit der gleichzeitigen Projektion verschiedener Szenen eigene Wege.

Die Ausstellung wird ergänzt um Recherchematerial zum Projekt, frühere fotografische Arbeiten Ulrich Polsters, ein Interview mit Arvo Iho aus der Produktionscrew von "Stalker" sowie dessen Bildmaterial aus Andrej Tarkowskijs Arbeit am Film.





ULRICH POLSTER

NOTTURNO

Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France
January 11 – February 23, 2013

Super 8, 16 mm, Hi-8, VHS, video transferred to video HD, color, sound, 2013
31:11 min
Edition of 3 + 1 AP

The complex structure of Notturno (2013; digital video, Super 8, Hi-8 and VHC transferred to digita HD video; 31 min, colour, sound) runs riot amid the open simultaneity he builds up from a great diversity of visual and acoustic sources and modes of expression.
Polster filters out images from moment-to-moment experience and links them together so as to connect them back to historical locations and events that are of over-riding importance – not only to the Communist utopia, but also to the Stalinist web of lies and its "pathos formulae".What may sound like complication for the sake of experiment is brought off by Polster with bravura. This work is informed by the principle of the meandering digression.
Notturno is full of lively shards of memory. With its liberal use of quotations, Polster affirms or assumes a distance to his own experiences and the things that have helped shape his state of being as both artist and person.
In this way Notturno also becomes the document of a transformation within the artist, a visually-grounded exploration of a disposition that Polster has discerned in both himself and his contemporaries.
Ulrich Polster's store of images ranges from the greyness of the East German post-war cities to the coarse-grained flickering super-8 film experiments of art sub-culture in the GDR, from references to Eisenstein's Battleship Potemkin to Godard's Film Socialism, and is simultaneously enriched by the innerscapes he has garnered on his lengthy travels between Saxony, Vienna, Chernovitz and the Crimea.
With a sensuously charged sensitivity, Ulrich Polster has set out to roam the questions about his own artistic development. The accompanying soundtrack extends from a live performance by Vic Chesnutt to the Polish avant-garde composer Henryk Górecki and the German melancholiac Max Richter.

Christoph Tannert
(Translation by Malcolm Green)







ULRICH POLSTER

VERSPRENGUNG

2011
Spor Festival, Aarhus DK,

Video installation, 2011
1 channel HD Video
23:33 min

Am Beginn der Arbeit stand der Wille zur Struktur. Etwas was uns einte, was uns Klarheit und Sicherheit verlieh. Die Neigung von uns zum Zitat, zum Recyceln der eigenen Bild/Ton Welten und das Verfolgen der jeweiligen eigenen künstlerischen Handschrift veränderte die Struktur und löste sie auf. Im Anschluss an diesen Prozess gab es ein Innehalten, eine Konzentration auf die Versprengung, die uns erlaubte, etwas außerhalb des jeweils Eigenen entstehen zu lassen. Pendelnd zwischen Berührung, Vereinzelung, Ignoranz und Zerstörung.

Ulrich Polster

We started off our collaboration with a common will structure. We began with a formal vision that was to bring our individual processes together, and give us clarity and security. But our tendency to quote, to recycle our own sounds ans images, and the pursuit of each our own artistic handwriting changed the structure and eventually dissolved it comoletely. At the end of this process there was a pause, a concentration on the Versprengung, the scattering, which allowed us to let something arise that was outside each of our separate worlds.
Oscillating between touch, individuation, ignorance and destruction.

Ulrich Polster
(Translation: Juliana Hodkinson)





ULRICH POLSTER

DISPLAY

February 2010

Fassade der DekaBank, Frankfurt/Main





ULRICH POLSTER

BOSNA I HERCEGOVINA
HAN PIJESAK, REPUBLIKA SRPSKA
07.08.2007

2010,
Galerie Koch Oberhuber Wolff, Berlin, Germany
Exhibition "Trouble with Realism“

Video installation, 2009
4:35 min, loop
1 channel HD Video
Back Projection on plexiglas, variable size

(...) Wenige Minuten lang sieht man, Claude Monet lässt grüßen, einen Heuhaufen. Ob man aber ein Standbild erblickt oder eine filmische Aufnahme, lässt sich schwer entscheiden. Man meint zu beobachten, wie sich Dunstfetzen leicht bewegen, aber dies mag auch nichts weiter als Täuschung sein. Aufgebrochen wird die kunsthistorische Referenz durch den Titel des Werks: Bosnien and Herzegowina (Han Pijesak, Republika Srpska, 07.08.2007). Überprüfen lässt sich natürlich nicht, ob es sich hier tatsächlich um ein Feld des Ortes in der Nähe von Sarajevo handelt, der Schauplatz tragischer Kriegsereignisse war. Doch die Unschuld des Blicks ist dahin. Das Wissen um die Gräuel im Jugoslawienkrieg schiebt sich vor das Bild und färbt es ein. Was also sehen wir? Wie sehr bestimmt unsere Kenntnis bestimmter Sachverhalte, was wir in einem Bild lesen? Wie politisch, ideologisch, ästhetisch vorgeprägt ist das Motiv, auf das wir schauen? Und sehen überhaupt zwei Individuen mit ihren ganz unterschiedlichen Erinnerungen, Assoziationen, Mentalitäten und Erfahrungen jemals das Gleiche? Und wenn wir schon nicht sicher sind, was wir sehen, wie können wir uns dann anmaßen, uns davon ein Bild zu machen?

Astrid Mania, 2010



ULRICH POLSTER

MODELL

19.05.09 - 20.06.2009
Traders Pop Gallery, Maastricht

Video and photo installation

SD video installation
part 1, 4:37 min, loop
part 2, 1:34 min, loop
part 3, 4:30 min, loop

6 diasec 72 x 40,5 cm
2 c-print 72 x 40,5 cm





ULRICH POLSTER

ZAUM - MATERIAL II

Künstlerhaus Bethanien, Berlin
2008

Video Installation, 2008

ZAUM MATERIAL II ist eine zehn Kanal Video/Soundinstallation, die sich in drei mal drei Bildräume und eine Projektion gliedert. Im Zentrum stehen drei Tryptichen die sich in der formalen Konstruktion am klassischen Tafelbild orientieren und die ikonographische Bildfläche des Monitors auflösen.
Diese Dekonstruktion medialer Sehgewohnheit ist sowohl Teil des ästhetisches Programms als auch inhaltliche Metapher.
Das Werk erscheint als Choreographie von Versatzstücken und Fragmenten zur Unbestimmbarkeit von Erinnerung –so z.B. die Zerstörung von Orten des kollektiven Gedächtnisses, oder das Verwischen individueller Erinnerungen.
Formal nähert sich die Installation an die Kunstform der Oper an. Die Videosequenzen ergeben, im Zusammenspiel mit dem Sound, Spiegelbilder der Ambivalenz menschlicher Empfindungen
und des kaum erfassbaren Moments, an dem sie kippen, sich ins Gegenteil verkehren und emotionale Abgründe sich auftun. So wird die Schönheit des Visuellen durch das Akustische gebrochen, durch opulenten Sound von Streichern dramatisch unterlegt, oder durch Geräusche gestört. Die Bewegung zwischen Bildfragmenten und Klangteilen bringt in der Ikonographie der einzelnen Elemente eine immer andere Bedeutung, die entfesselten Bilder werden ‘im Zaum’ gehalten und der Sound nahezu physisch erlebbar gemacht.

Text by Ulrich Polste





ULRICH POLSTER

ZAUM - MATERIAL

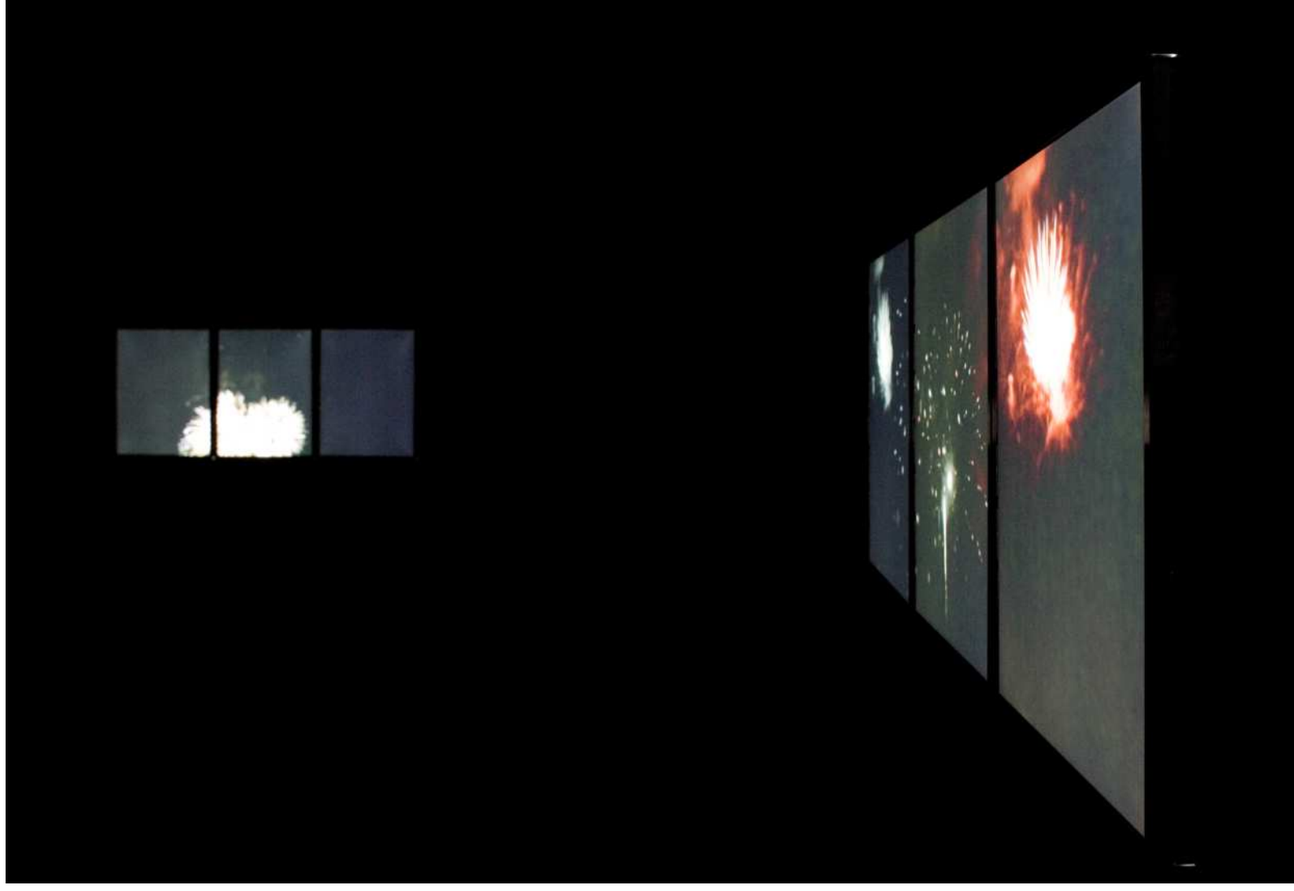
Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France
Exhibition: May 11 – June 23, 2007

2007
three sets of triptych screens
sound conceived in collaboration with Christine Scherrer
27 min

An active participant in the underground film scene in Leipzig and Berlin (GDR), Ulrich Polster has been developing his methodology of multimedia collage and installation since 1987. Developed for Galerie Jocelyn Wolff, his most recent project involves an 11-channel video installation using high-definition technology and sound composed in collaboration with German artist, Christine Scherrer.

The deconstruction of social reality and collective memory has been explored through diverse mediums such as architecture, film, television, and public spectacles; Ulrich Polster places it into a deconstructivist perspective of crisis. The repetition of floating motifs provide us with a primary metaphor within the 27 minutes of choreographed images, which are shown on three sets of triptych screens and two solitary projections.

The way in which Ulrich Polster observes emotional isolation, the longing for community and participation within community faced with the contemporary dismantling of social institutions provokes a conflictual, aesthetic experience, one where the vocabulary for the reminiscent and the melancholic decomposes and returns as a sublime aesthetic moment. His work reveals a delicate aspect of the transformation of former communist societies: the beauty of memory.





ULRICH POLSTER

GEHEN III

2006

Plattform, Berlin, Germany





ULRICH POLSTER

FRAGMENTS

Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France
November 5 – December 18, 2004

The exhibit brings together three new works by Ulrich Polster.

Fragment I is a 31-minutes video composed of three synchronized films.
A violent argument takes place between two people (two men, a man/a woman, two women) where only their legs and feet are visible. Details of the scene provided by the video's duration progressively reveal an intimate relationship between the two people.

Fragment II is an 11-minutes video (presented in loop) designed for a small format screen, unlike Fragment I.
The chairs refer to the notion of stability/instability, even on the ontological level: the fact of existing on one's own, by one's self (bei-sich-sein).

L'exposition s'articule autour de nouvelles pièces d'Ulrich Polster:

Fragment I est une vidéo de 31 minutes composée de trois films synchronisés.
Une violente dispute a lieu entre deux personnes (deux hommes, un homme/une femme, deux femmes), dont seuls les jambes et les pieds sont visibles. La durée de la vidéo permet de percevoir progressivement à travers le détail de la scène une relation d'intimité entre les deux personnes.

Fragment II est une vidéo de 11 minutes en boucle, conçue pour une présentation sur un écran de petite taille (au contraire de Fragment I).
Les chaises renvoient à la notion d'instabilité/stabilité, mais aussi sur un plan ontologique au fait d'exister par soi-même (bei-sich-sein).





ULRICH POLSTER

FRAGMENT V

January 2004
Galerie Jocelyn Wolff, Paris, France

4 channel video/sound installation, 18 min, loop, 2003

Jocelyn Wolff Gallery is pleased to present Ulrich Polster's first solo show in France.

Ulrich Polster began his artistic career in East Germany in the late 80's with short film productions, an unofficial space for political and critical expression.

After having worked at various jobs (free-lance photographer, etc.) and after the wall came down, Ulrich Polster studied fine arts in Leipzig (Hochschule für Grafik und Buchkunst/ Academy of Visual Arts), New York (in residence for one year) and London (Chelsea College for Art & Design).

His work is marked by the social, technical and media ruptures and distortions within the (re)construction of identities and communities, consequences of 1989's historical events in Berlin and Leipzig.

Polster's installations join the formal vocabulary of video-art of the 70's and that of the monumental video installations of the 90's. He develops large choreographic fields: within the same piece, the violence, the speeding-up and breaking up of bodies and movements constantly contrast and enter into dialogue with the intimate, the fragile and the sublime.
This dialogue between two dimensions, which is always present in Ulrich Polster's work, has sometimes been interpreted as an exchange between the Occident's pragmatism and a spirituality which is specific to Eastern Europe.

Polster uses his knowledge of the differences between two different social systems to reveal their existential contradictions and divergences and presents them as a sort of errancy between many possible esthetic experiences.

Understanding Ulrich Polster's work helps broaden the way we perceive the today's artistic scene in Leipzig.

Ulrich Polster was born in Frankenberg (DDR), 1963. He studied at Leipzig's Academy of visual arts (Masterclass with prof. Astrid Klein).
Ulrich Polster works and lives in Leipzig.



ULRICH POLSTER

CHAMBRE BLEUE

Galerie Laden für Nichts, Leipzig
May 2003

Space installation
1 photography / 1 Video projection
Duration: 14 min, loop

The space installation consists of a video loop and a slide projection. The latter shows a person with the back to the viewer overlooking an industrial landscape in New York. The person wearing headphones is listening something or to somebody. The video loop consists of 15 films. The sound (based on a quotation from “Rette sich wer kann-Das Leben” by Godard is the same apart from minor changes. Every single loop is arranged like a self-contained film. The images contain scenes from daily life.

Die Rauminstallation setzt sich aus einem Videoloop und einer Diaprojektion zusammen.
Das Dia zeigt eine Person, die mit dem Rücken zum Betrachter auf eine Fabriklandschaft in New York schaut und über Kopfhörer etwas oder jemanden zuhört.
Der Videoloop besteht aus 15 einzelnen Filmen. Die Toncollage (unter Verwendung eines Filmzitats aus "Rette sich wer kann-Das Leben" von J.L. Godard) ist –bis auf minimale Abweichungen- gleich. Jeder einzelne Loop ist wie ein kurzer abgeschlossener Film arrangschiert. Die Bilder beinhalten alltägliche Szenen aus dem Leben.



ULRICH POLSTER

LA VIE

June 2002
Kunstraum B2 Gallery, Leipzig, Germany

18 min, loop.
4 Channel video/sound installation, 2002

La Vie is a 4 Channel Video/Sound installation on two floors of a factory. The 4 channels are subdivided into 5 synchronized blocks which refer to each other conceptually as well as formally. The individual parts of four projections define the rooms anew. Part 5 is displayed in the lower floor and extends over the whole duration of the installation. After 18 minutes the video sequences start from the beginning, whereby a clear order is blurred by the infinite loop and new associations between the parts open up.

La Vie ist eine 4 Kanal Video/Soundinstallation auf zwei Etagen einer Fabrikhalle. Die 4 Kanäle sind in 5 einzelne Blöcke gegliedert, die sich inhaltlich und formal aufeinander beziehen und miteinander synchronisiert sind. Davon gliedern 4 Projektionen in ihren einzelnen Teilen die Räume jeweils neu. Teil 5 läuft im Untergeschoß über die gesamte Dauer der Installation. Nach ca. 18 min. beginnen die Videosequenzen von vorn, wobei eine eindeutige Reihenfolge durch die Endlosschleife verschwimmt und sich neue Assoziationsmöglichkeiten zwischen den einzelnen Teilen ergeben.





ABOUT
ULRICH POLSTER

POINT DE VUE D´ICI, PAR AILLEURS
TEXTE SUR LE TRAVAIL D´ULRICH POLSTER,
PAR STÉPHANIE KATZ

A POINT OF VIEW HERE, FROM ELSEWHERE
A TEXT ABOUT THE WORK OF ULRICH POLSTER,
BY STÉPHANIE KATZ

Text in French and English

FRENCH :

Tout se passe comme si Ulrich Polster avait les moyens d'une appréhension transversale des différents dispositifs de l'image. Quelque chose qui s'apparenterait à un pas de côté imperceptible, l'autorisant à nous parler des images d'ici, depuis un point de vue d'ailleurs.
Né en 1963, à Frankenberg, en R.D.A., il appartient à cette génération d'artistes d'Allemagne de l'Est qui auront eu à gérer la rupture tant économique que culturelle et esthétique provoquée par la chute de l'Empire Soviétique et l'ouverture de cette autre Europe sur l'Ouest. Après un premier temps d'assimilation des propositions occidentales, l'effet de nouveauté épuisé, cette génération de créateurs aura opéré un recentrage sur son propre héritage esthétique, mouvement qui l'autorise aujourd'hui à proposer un regard inédit sur la matière visuelle contemporaine.
Regard d'ici et d'ailleurs donc, auquel la pièce Der Frost introduit sans détour. La ville moderne est bien là qui nous regarde, parcourue en tous sens par le flux des corps en marche et les trajectoires des véhicules, par des temps d'incertitude et de projet que scandent les sollicitations lumineuses d'un éclairage artificiel toujours en cours d'extinction et de résurrection. Mais cet urbanisme fluide, que nous reconnaissons, nous observe cependant depuis une nuit qui lui est propre, nuit qui semble le ralentir imperceptiblement, comme alourdi d'une mémoire autre, non-transmise par cette figure consensuelle du monde actuel. Une nuit nous scrutant depuis ses phares, ses feux de circulation et ses brillances multiples qui soulignent un écran invisible dressé entre ce monde, et nous qui l'observons. Un effet de surface écrase tous rayons de lumière provenant de ce là-bas pourtant si proche, contre une vitre insaisissable qui veut protéger le spectateur de ce crépuscule. Et le montage de nous éclairer sur cette inquiétante étrangeté du même et de l'autre, ouvrant peu à peu la narration du film sur des contre-jours de ruines industrielles, monstres sinistres abandonnés à eux-mêmes dans une nature qui reprend anarchiquement ses droits.
Le deuil d'un Empire est en cours, à la faveur d'un travail de sélection de la mémoire qui choisit ses héritages.
C'est ce que viennent nous dire des plans d'enfance remontant d'une autre temporalité et signés de l'esthétique de A. Tarkovski, qui évoquent la texture de la réminiscence et les ambiguïtés du souvenir.
Mais ces phares de voitures proposent encore un étrange dispositif visuel, capable de conjuguer à ce premier éblouissement qui irradie une surface-écran, un effet paradoxal de trou qui brûle l'image et l'ouvre vers son arrière de pure lumière. Entre temps, les mêmes phares auront cependant éclairé la ville donnée à voir, faisant exister l'illusion de la profondeur du champ. Si bien que l'image proposée apparaît comme une véritable tranche de nuit urbaine, coincée entre un fond d'incandescence, et une face irradiante. C'est tout le dispositif-Polster qui se noue ici, que l'artiste déclinera encore d'œuvre en œuvre, dispositif qui procède d'une image-caisson, coincée entre un fond de lumière infinie et la vitre d'un écran transparent infranchissable.

Mettre en regard les dispositifs

Cette articulation entre contenu, contenant et surface, est à comprendre à partir de la mise en regard du dispositif occidental mondialisé du visible d'une part, avec l'héritage d'une pensée orientale de l'image d'autre part. Là où l'Occident conçoit la représentation à partir d'un écran narratif qui représente l'infini dans son cadre sous la forme d'un point de fuite, l'Orient a envisagé un tout autre dispositif. Déniant les impératifs de la ressemblance qu'induit le récit, la pensée orientale du visible se fonde sur un écran-articulation, capable de désigner comme un horizon l'infigurable qu'il ne saurait contenir. S'ouvrant sur un hors-cadre, l'image orientale, qui marque en partie la mémoire esthétique de l'Est européen, se pense comme une zone de médiation entre la figure et l'infini qu'elle pointe sans circonscrire.
Vue sous cet angle, la posture historique d'Ulrich Polster induit une approche inédite du matériel visuel contemporain et rejoue la confrontation entre les différents dispositifs de l'image. Nouvellement imprégné de la machine occidentale mondialisée du visible, Polster tente de la mettre en regard avec l'héritage iconique oriental dont il est porteur. Si bien qu'un nouveau dispositif hybride de l'image, que l'on pourrait dire ultra-contemporain, cherche à se construire dans son œuvre. Désireuse de conjuguer le dispositif originaire de l'image à ses ultimes mutations, ou l'infigurable du visible à la narration de la représentation, la démarche de Polster parie sur une mise en regard heurtée de diverses modalités du regard. Découle de ce parti pris quasi politique, la proposition, réalisée par Fragments V, d'une confrontation entre les dispositifs occidentaux dominants et orientaux oubliés.
Entouré par différents types d'écrans, le spectateur est tout d'abord désorienté par la fragmentation des apparitions et la disparité des esthétiques et des propos. Le gros plan d'un visage de violoncelliste jouant Bach, un poing fermé qu'il s'agit de calmer et d'ouvrir, le sol qui se dérobe sous les pas d'un homme et une jambe de femme qui l'attaque dessinent ensemble le territoire d'une guerre visuelle et sonore, guerre des sexes, de l'intime et du public, de la façade et du secret. À la faveur de la dimension fragmentée de la proposition, l'ensemble visuel

que constituent ces images s'articule à une dimension de l'écart et du vide. Mais la désarticulation qu'impose la mise en pièces du montage, du cadrage et de la projection permet au spectateur de ne pas subir passivement la violence de la confrontation, contraint qu'il est de s'investir dans les béances du dispositif afin d'en déduire sa propre lecture. Jusqu'ici, la proposition vidéo aurait son sens, mais ne s'inscrirait pas encore dans une mise en regard des dispositifs. Ce n'est qu'en repérant la fragile installation qui supporte un petit écran marginalisé par sa disposition spatiale, que l'on comprend qu'une autre typologie du voir est à l'œuvre. Un arbre dénudé qu'enveloppe la danse d'un brouillard crépusculaire, évoque l'état mélancolique d'une autre perte, d'un autre Sacrifice. À nouveau, l'esthétique de A. Tarkovski vient installer dans le dispositif la proposition d'un écran biface, qui supporte une image suspendue entre un au-delà lumineux de la figure, et une apparition conçue comme un vestige, un reste de ce qui l'excède. D'une guerre l'autre, le petit œil mélancolique de l'écran flottant semble observer la grande querelle officielle qui anime le monde, soulignant la vanité de sa course au pouvoir. De la narration heurtée des conflits, à la pure lumière qui nourrit le dos de l'image « tarkovskienne », le spectateur oscille entre reconnaissance et incertitude. Écran stratifié qui incruste du vide dans le cours heurté des images, écran biface soutenu par une lumière impossible à regarder en face, écran sonore qui articule le visible à l'audible du conflit construisent ensemble le récit d'une violence contemporaine des images.

Une esthétique du heurt

Cette mise en crise du visible, avait déjà été radicalisée par Crisis, véritable application métaphorique de la guerre des sexes à la crise de l'image.
Une porte, un couloir, un couple tendu dans un face à face silencieux autour d'une table, donnent lieu à une variation autour de l'impossibilité de concilier les différences. À l'instar de l'image-caisson déjà mise en place par Polster, l'intérieur de la pièce qui accueille la scène représentée ne communique pas avec son extérieur, le couloir. La porte-façade qui sépare les deux univers ne s'ouvre pas, coinçant la figure féminine alternativement dans ou hors de la scène. Le contenu du conflit lui-même ne parvient pas à affleurer à la surface de son contenant, l'individu. Si bien que neutralisés ensemble par la structure imperméable de leur univers, les deux protagonistes ne parviennent pas à traverser les frontières du visible et de l'audible afin de résoudre la crise. C'est alors le point de vue de la réalisation qui tente de venir à leur secours, en abandonnant la logique de la profondeur qui installe un devant-la-porte et un derrière-la-porte, et en pariant sur la mise en mouvement tournoyante et frontale de la surface de l'image. Dans un jeu de stratifications des plans, la porte, le profil de la table et les figures chavirent autour d'un axe central, comme pour se défaire du dispositif d'enfermement grâce à une énergie centrifuge. Mais, rien n'y fait, et la séquence s'achève sur la tentative du personnage féminin de franchir cet écran transparent qui la sépare de nous, spectateur, et qui n'est rien d'autre que la surface de l'image. Dedans et dehors, devant et derrière, ruminations intimes et silence, plongée et contre-plongée, champ et contre champ, ombre et lumière, viennent ainsi construire tours à tours une esthétique du heurt qui pose l'image comme un malentendu amoureux sans issu. Mais surtout, cette mise en place de la crise du visible permet de poser la puissance de l'écran qui structure l'image à partir d'une mise à distance infranchissable. Si les protagonistes ne parviennent pas à sortir de ce territoire clôt, le spectateur ne peut pas davantage intervenir et manipuler le visible pour les aider à sortir de la représentation. L'image s'impose dans toute son autonomie, à la fois tyrannique et révélatrice d'une crise infigurable.

Variation d'écrans et écrans variables

Un ensemble d'œuvres peut être interprété comme une exploration des diverses occurrences de l'écran ainsi posé. Travaillé par une ambiguïté constitutive, l'écran proposé par Ulrich Poster oscille entre l'intrusion qu'il accorde au regard du spectateur, et l'impénétrabilité de la zone de représentation.

L'écran opaque

Avec Esel, Polster impose au spectateur l'épreuve d'une énigme. Dans des paysages qui évoluent depuis les baraquements de zones urbaines désaffectées jusqu'à une falaise de bord de mer, un âne immobile est saisi dans une série de longs plans fixes. La durée imposante des plans, conjuguée au statisme de l'animal, provoque une série de questions chez l'observateur. Le moindre frémissement de fourrure faisant événement, on en vient à se demander ce qui peut bien se passer derrière cette épaisseur sombre, qui occupe tant l'animal au point qu'il ne semble pas s'apercevoir de l'écoulement du temps. Ce n'est que plus tard que le contraste entre cet échantillon de nature brute que représente l'âne et la zone d'urbanisme à l'abandon qui constitue son environnement s'impose. Nature et culture, éternité et éphémère, mouvement et immobilité, durée et instant, viennent à nouveau alimenter sur un mode conflictuel un scénario qui ne veut rien résoudre. Si bien que l'âne finit par s'imposer comme la métaphore parfaite d'une image impénétrable, ne livrant que les frémissements de sa surface, remontant du fond des ages et traversant les tribulations de l'histoire des hommes.

L'écran transparent

Enfermé dans sa boîte transparente, le « gardien de l'image » de Die Verachtung patiente pour l'Eternité et s'ennuie. Il observe le passage de la lumière qui depuis l'au-delà de son écran se reflète à la surface de notre image. Si bien qu'entre lui et nous, la disparité des temps, éternel et conjoncturel, autorise une véritable scénographie de l'écran imperméable et transparent tel que nous l'avons déjà rencontré dans l'œuvre de Polster. L'image se révèle comme l'exhibition d'une temporalité non-historique, à la fois visible et intouchable. Comme pour signer ce dispositif de la distance et du visible, la voix de Brigitte Bardot offre au regard du fantasme les fragments de son corps désirable. Et le spectateur d'entendre toute la désillusion en charge dans les réponses de Michel Piccoli qui, s'il répond de façon affirmative à ce jeu de l'exhibitionniste et du voyeur, annonce déjà la désaffection prochaine. Car c'est bien ce personnage enfermé en lui-même, comme il l'est dans sa cage de verre, qui nous répond, à nous spectateur-Bardot, en quête de regard. Comme pour une rencontre amoureuse toujours remise à plus tard, le regard du spectateur cherche à capter celui de l'image, alors que celle-ci, aveugle, semble répondre de trop loin sur un mode de désaffection. C'est toute la valse de la frustration nécessaire à la mécanique du visible qui s'impose, mécanique du désir tissée de délais et de mises à distance.

L'écran déchiré du désir

Cette écriture de la faille qui nourrit la dynamique désirante du visible est reprise sur un mode systématique dans Sadowaya. Un couple se cherche, s'effleure, se trouve et se rate, à travers la variation esthétique de toutes les ruptures dont l'écran numérique est capable. Le montage est perlé d'écrans noirs qui incrustent des vacances d'incertitude entre des retrouvailles jamais abouties. Refusant toute hypothèse de portrait psychologique, l'artiste ne livre aucun visage, aucun regard, mais seulement des mains qui se frôlent, des pas qui se croisent, des dos qui se tournent, des sourires qui s'ébauchent. Jusqu'à sa trame déréglée, l'écran met encore en scène l'indispensable manquement du désir en jouant de sa texture lamée. Une chevelure s'y emmêle, la nature morcelle les plans de couleurs, le mouvement brouille les repères. Sur fond de désir inaccompli, l'image se tisse sur un paysage d'incomplétude et de ratage.

L'écran en réserve du récit

Dans son projet de mise en relation des différents dispositifs de l'image, Polster ne se contente pas d'insister sur cette image-caisson révélatrice des manquements de l'infigurable. Encore souhaite-t-il interroger la valeur opératoire de dispositifs plus universellement reconnu. Ainsi, dans une référence explicite à la fenêtre albertienne «ouverte sur le monde», 22.6.2001 inverse la proposition en enfermant le monde dans le cadre d'une fenêtre.
Une caméra immobile cadre largement, en gros plan, une fenêtre ouverte sur une façade crépie, de sortes que la texture granuleuse du mur semble remonter à la surface de l'image alors que la fenêtre s'impose comme un trou. Cette insistance sur la valeur haptique du mur est mise en contraste avec la profondeur que révèle le cadre de la fenêtre, profondeur elle-même bouchée par le mur du fond de l'appartement. Polster signale ainsi au spectateur dorénavant initié qu'il est à nouveau face à ce dispositif spécifique qui décline les occurrences d'une image-caisson.
Le cours de la narration débute avec l'entrée en scène, dans le cadre de la fenêtre, de celui qui vit derrière l'écran

opaque que constitue le mur. Ainsi, dans 22.6.2001, l'écran n'est plus tout à fait opaque comme dans Esel, ni tout à fait transparent comme dans Die Verachtung, ni encore cisaillé comme dans Sadowaya. Polster reprend ici précisément le dispositif d'une fenêtre découpée dans un écran opaque, selon un modèle de réserve prélevée sur l'imperméabilité du mur. L'homme baille, observe ce qui se passe dans la rue, allume une cigarette, sans jamais croiser le regard de la caméra qu'il ne semble pas voir. Si bien qu'il apparaît comme penché hors de l'écran vers un monde extérieur, appartenant à un monde intérieur, et pourtant inconscient du monde auquel le spectateur de la scène appartient. À l'arrivée du second personnage, sa femme, le malaise s'intensifie quand nous les voyons se parler sans entendre leurs voix, alors même que nous distinguons très distinctement le chant des oiseaux et le son de la rue. Et si notre place de spectateur, derrière l'œil de la caméra, était également celle d'un enfermement dans l'image ? Le dispositif du visible serait celui d'un feuilletage infini du monde : la strate interne à l'image derrière le mur, une strate intermédiaire d'agitation non cadrée et pourtant invisible (la vie peut-être), et sur l'autre rive de ce flux hors champ, la strate du voyeur, concepteur de l'image, analysant à distance les jeux de cadres et d'écrans. La puissance d'un tel dispositif réside dans sa double capacité : alors qu'il souligne la part d'infigurable inaccessible au cadre, il ne s'enferme pas pour autant dans une défiguration abstraite, et parvient à construire la scène d'un récit. Sans reprendre l'illusionnisme du théâtre à l'italienne du dispositif perspectif, cette épaisseur feuilletée de l'image sait tant narrer le déroulement d'une tranche de vie, que souligner ce qui échappe au cadre. Une telle image signe sa fragilité tout en parvenant à témoigner du monde.

L'écran sonore

Toutefois, si le territoire du visible peut se comprendre selon ce modèle d'épaisseur stratifiée, comment se fait-il que le spectateur ne parvienne jamais à s'installer dans le volume de l'image, toujours saisi par ce sentiment de mise à l'écart ? Ne peut-on pas envisager de rendre visite au couple de 22.6.2001, ou de s'inviter dans leur salon ? Ce projet d'immersion dans l'épaisseur de l'écran n'est pas caractéristique de la démarche de Ulrich Polster, mais signe au contraire un grand nombre de recherches contemporaines. Ce qui est singulier ici, c'est la réponse que Polster propose à ce projet d'intrusion dans l'écran.
Avec Atem, Polster construit un écran sonore pour parvenir à aménager un espace susceptible d'accueillir le spectateur au cœur du dispositif. Installé entre un écran de projection géant et une scène, le public va pouvoir pénétrer l'imaginaire d'une flûtiste. Sur l'écran de projection, des mains travaillées par l'age, d'autres saisissant et caressant de mille manières diverses flûtes, une bouche d'enfant hésitant entre souffler, téter, ou lécher l'instrument, tracent la cartographie d'une érotique musicale secrète. Derrière le public, sur l'estrade, l'instrumentiste installe ses multiples flûtes. Tout au long de la projection, elle les animera les unes après les autres, colorant les images de son rapport intime à l'instrument. Une fois tous les instruments visités, elle s'éloigne progressivement de la projection, afin d'ouvrir le volume spatial dans lequel le public était enveloppé, retenu entre les vues muettes et l'estrade sonore. Soulignant cette dissolution de l'écran sonore éphémère, la réalisation fait remonter l'écran de projection vers l'estrade, effaçant progressivement la zone d'accueil du public.
Ainsi, un territoire ouvert au spectateur aura été élaboré au cœur du dispositif du visible. Toutefois, il ne s'est jamais agi de pénétrer dans l'image qui s'est, tout au long de la performance, affirmée comme frontale et intouchable. Seul l'écran sonore, révélateur d'une épaisseur imaginaire, souligne l'écart d'infigurable qui soutient toujours le visible. Au cœur de cet écran, le public aura fait connaissance avec la charge érotique qui articule le visible et l'audible, c'est-à-dire la figure à l'infigurable.

L'écran, site de toutes les métamorphoses

Un tel parcours au gré des occurrences de l'image-caisson, comme le dispositif-Polster le met en place, induit une nouvelle réflexion : l'image demeure, c'est l'écran qui se modifie, sur un mode métamorphique. En effet, si l'écran se rend disponible à tant de variations, n'est-ce pas parce qu'il est le noyau énergétique qui soutient toutes les apparitions de l'image ?

Le projet de Metamorphosen tient dans cette démonstration. Remontant la perspective d'une allée forestière, une femme traverse les saisons suggérées par des modifications dans le réglage de l'écran numérique. Véritable métaphore, elle est semblable à l'image qui évolue depuis la profondeur réaliste fictive d'un écran perspectiviste, jusqu'aux dérèglements de surface de l'écran numérique. Scandant la narration, une image en couleurs, incompréhensible, s'intercale et interrompt sporadiquement la ballade. Ce n'est que plus tard que le montage permet de comprendre qu'il s'agit d'un masque qui brûle et se recroqueville comme une mue, révélant alternativement, soit d'autres masques sous-jacents, soit un écran troué ne dissimulant plus rien. Ainsi, l'image baladeuse, oscillant entre mimétisme réaliste et reconstitution synthétique, hésite en définitive entre un écran narratif stratifié de figures en figures, et un écran frontière, occultant l'au-delà infigurable de l'image. Sous la menace de ces deux points limites du spectre du visible, l'image poursuit sans hésitation son vagabondage, au fil de la variation des dispositifs-écrans.

ENGLISH :

Everything occurs as if Ulrich Polster had the means to transversally apprehend different image arrangements : something similar to an imperceptible step to the side that allows him to talk to us about images of here, from a standpoint somewhere else.
Born in 1963 in Frankenberg, in the G.D.R., he belongs to that generation of artists from Eastern Germany who had to deal with the economic, cultural and aesthetic downfall provoked by the fall of the Soviet Empire and the opening of this other Europe to the West. Following a preliminary assimilation period of western proposals and the wearing out of the novelty effect, this generation of creators came to redefine their own aesthetic heritage, a movement that can now offer an original look at contemporary visual material.
Let us thus take a look at here from elsewhere as directly introduced by the work, Der Frost. The modern city is really there and watches us, roamed in every direction by the flow of walking bodies and the paths of vehicles, by times of uncertainty and plans that rhythm the luminous pleas of artificial lighting continually being extinguished and resurrected. But this fluid town planning, that we recognize, is nevertheless observing us from a night that is its own, a night that seems to imperceptibly slow the city down, as though heavied by another memory, a memory that is not passed on by this consensual model of the present world. A night scrutinizing us from its headlights, traffic lights and its multiple brilliances that accentuate an invisible écran erected between this world and we who are observing it. A surface effect crushes all light rays coming from this ever-so-close-over-there, flattening them against an elusive glass that wants to protect the viewer from this twilight. And the editing sheds light on this frightening oddness of the identical and the other, progressively opening the film's narration onto the backlighting of industrial ruins, sinister monsters abandoned to themselves within a nature that is anarchically taking back its rights. The mourning of an Empire is under way, owing to a work of memory that selects its heritage. This is what, rising from another temporality and signed by A. Tarkovski's aesthetic, certain shots of childhood reveal, evoking the texture of reminiscence and the ambiguities of remembrance.
But again these car headlights offer a strange visual arrangement. They are able to combine a paradoxical effect to this initial dazzling sight that radiates a surface-écran, one where a hole burning the image opens backwards towards its pure light. At the same time, these same headlights nevertheless illuminate the disclosed city, creating the illusion of depth of field. As a result, the image offered seems like a true urban night scene, stuck between a background of incandescence and a radiating face. It is here, originating in an image-caisson and trapped between an infinite background of light and the glass of an insurmountable, transparent écran, that the entire Polster-device, presented by the artist in a variety of ways from one work to another, is tied together.

Arrangements face-to-face

This articulation between content, container and surface is to be understood through the contrast between the

globalized western arrangement of the visible on one hand, and the heritage of the image of oriental thought on the other. Whereas the West conceives the representation beginning with a narrative screen that represents infinity as a vanishing point within its frame, the East contemplates an entirely different arrangement. Denying the requirements of resemblance that give rise to the narrative, the eastern conception of the visible is based on an écran-articulation, capable of designating the unrepresentable, it cannot contain, as a horizon. Opening on an off-frame, the eastern image, which partly marks the aesthetic memory of the European East, sees itself as a mediation zone between the figure and the infinite, directing itself towards without delimiting.
Seen from this angle, Ulrich Polster's historical position generates an original approach to contemporary visual material and plays upon the confrontation between the different image arrangements. Freshly impregnated with the globalized western machine of the visible, Polster attempts to place his eastern iconic heritage face-to-face to it. As a result, a new hybrid arrangement of the image, one that we could qualify as ultra-contemporary, seeks to construct itself within his work. Eager to combine the original image arrangement with its ultimate transformations, or the unrepresentable of the visible with the narration of the representation, Polster's approach speculates on a confrontation clashing with the different ways of looking. From this quasi-political bias ensues the proposal for a confrontation between mainstream western arrangements and forgotten eastern ones, as achieved with Fragments V.
Surrounded by different types of écrans, the viewer is first disoriented by the fragmentation of what appears and the mismatch of aesthetics and intentions. The close-up of a face of a violoncellist playing Bach, a closed fist that calms and opens, the floor that is pulled out from under a man's step, and a woman's knee that attacks him, together, shape the battlefield of a visual and sonorous war, a war between the sexes, between the intimate and the public, between the façade and the secret. Due to the fragmented aspect of the proposal, the visual whole formed by these images enters a dimension of the distanced and the void. However, the disarticulation imposed by the fact that the editing, framing and projection have been separated into pieces makes it possible for the viewer to avoid passively bearing the violence of the confrontation. Rather, it forces him to get involved in the gaping openness of the arrangement to make his own interpretation. At this point, the video proposal has its meaning, without yet engaging in a confrontation of the arrangements. It is only when the fragile installation supporting a small screen, marginalised by its spatial layout, is discovered that we understand that another typology of seeing is at work.
A bare tree envelopped by the dance of a crepuscular fog evokes the melancholic state of another loss, another Sacrifice. Again within the arrangement, we find A. Tarkovski's aesthetics installing the proposal of a biface écran: supporting an image suspended between the figure's luminous great beyond and an appearance designed as a remant, a left-over of what exceeds it. From one war to another, the small melancholic eye of the floating screen seems to observe the great official quarrel animating the world, underscoring the vanity of its race to power. From the narration halting with conflict, to the pure light that nourishes the back of the "Tarkovskian" image, the viewer oscillates between recognition and incertitude. A stratified écran inlaying emptiness within the clashing flow of images, a biface écran sustained by a light impossible to look at directly, and an audio écran articulating the visible with the audible of the conflict, together, construct the account of a contemporary violence of images.

A clashing aesthetic

This presentation of the visible in crisis is already intensified in Crisis, a true metaphorical application of the war between the sexes to the crisis of the image.
A door, a corridor, a tense couple at a table in a silent face-to-face gives way to a variation on the impossibility to reconcile differences. Like the image-caisson already set up by Polster, the inside of the room staging the represented scene does not connect with its outside, the corridor. The front door that separates the two worlds does not open, alternatively trapping the female figure inside or outside the scene. The content of the conflict itself can not manage to rise to the surface of its container, the individual. Overpowered by the impermeable structure of their universe, the two protagonists can not succeed in crossing the borders of the visible and audible in order to solve the crisis. Thus, it is the production's point of view that attempts to assist them by abandoning the logic

of depth, that which determines an infront-of-the-door and a behind-the-door, and wagering on a frontal whirling of the surface of the image. In a game of stratifying shots, the door, the profile of the table and figures spin on a central axis, as though to use a centrifugal energy to break up the system of confinement. However, nothing breaks and the sequence ends with the female figure attempting to cross this transparent écran, which is nothing more than the surface of the image, that separates her from us, the viewers. In turns, inside and outside, infront and behind, intimate ruminations and silence, high angle shot and low angle shot, shot and reverse shot, shadow and light construct a clashing aesthetic that poses the image as a lovers' quarrel with no way out. More importantly, the way the crisis of the visible is set up installs the écran's power to structure the image with an impassable distancing. Just as the protagonists can not manage to leave this closed territory, the viewer cannot intervene and manipulate the visible to help them escape the representation. The image establishes itself in all its autonomy, both tyrannical and revealing an unrepresentable crisis.

Variation of écrans and variable écrans

A group of works can be interpreted as an exploration of the different circumstances in which the écran is posed. Tormented by a constituent ambiguity, the écran proposed by Ulrich Poster oscillates between the intrusion that he grants to the eye of the viewer and the impenetrability of the zone of representation.

The opaque écran

With Esel, Polster sets the viewer to the test of an enigma. In changing landscapes that evolve from an abandoned group of huts in an urban area to a seaside cliff, a motionless donkey is filmed in a series of long static shots. The imposing duration of the shots combined with the animal's stasis makes the observer ask himself a series of questions. The smallest quiver of the fur being an event, one begins to wonder what could possibly be going on behind this dark thickness that occupies the animal to the point where it does not seem to notice time passing.
It is only a bit later that the contrast between this sample of unprocessed nature represented by the donkey and the abandoned urban area that constitutes its environment establishess itself. Once again, nature and culture, eternity and the ephemeral, movement and stillness, duration and the instant unite to fuel a scenario in a conflicting mode, a scenario that does not seek to solve anything. As a result, the donkey becomes the perfect metaphor for an impenetrable image, giving up mere shudders from its surface, rising from the end of time and crossing the tribulations of the history of mankind.

The transparent écran

Locked up in his transparent box, the „guard of the image" in Die Verachtung waits for eternity and is bored. He is watching the passing lights that, above his monitor, reflect on the surface of our image. Thus, between him and us, the disparity between eternal and present allows for a veritable scenography of the impenetrable and transparent écran as already witnessed in Polster's work. The image reveals itself as the presentation of a non-historical temporality, both visible and untouchable. As though to sign this system of distance and the visible, the voice of Brigitte Bardot offers the eye of fantasy fragments of her desirable body. And the viewer hears the entire disillusion weighing the replies of Michel Piccoli, who, though answering affirmatively in the game between the exhibitionist and the voyeur, hints at the loss of interest to come. For it is this very character shut up within himself, as in his glass cage, who answers us, us the Bardot-viewer, the seeker of the eye. Like an amourous rendez-vous that is always being postponed, the viewer's eye seeks to capture that of the image; however, the image, itself blind, seems to reply from too far away, in a disinterested mode. This is the entire waltz of frustration necessary to the mechanism of the visible that is being established, a mechanism of desire weaved with delays and distancing.

The écran torn with desire

This writing of the flaw that fuels the desiring dynamics of the visible is taken on in a systematic way in Sadowaya. Through an aesthetical variation on all the jumps the digital screen is capable of producing, a man and a woman look for each other, touch lightly, find and miss one another. The editing is beaded with black écrans that embed vacancies of uncertainty between the never-accomplished reunions. Rejecting any suggestion of a psychological portrait, the artist does not reveal any faces, nor looks, only hands lightly touching, steps meeting, turning backs, faint smiles. Right up to its unfocused frame, the écran again stages the essential shortcoming in desire by playing upon its lamé texture: some hair becomes entangled, Nature splits up the color shots, and movement blurs the references. Against a background of unfulfilled desire, the image weaves itself on a landscape of non-fulfilment and failure.

The narrative cut out of the écran

Within his project of making connections between different image arrangements, Polster does not settle on insisting on this image-caisson revealing the shortcomings of the unrepresentable. He also wants to question the operating value of more universally known arrangements. Thus in an explicit reference to Alberti‘s window „open to the world“, 22.6.2001 inverts the proposal by closing the world within the window frame.
In a close-up shot, a still camera widely frames a window opened against a roughcast façade in such a way that the wall‘s granular texture seems to rise to the image‘s surface while the window becomes a hole. This insistence on the wall‘s haptic value is placed in contrast with the depth disclosed by the window frame, a depth that is itself blocked by the back wall in the apartment. Polster signals the viewer, henceforth initiated, that he is faced with this specific arrangement that offers a variety of instances of an image-caisson.
The narration‘s course begins in the window frame when the one who lives behind the opaque écran formed by the wall enters the scene. In 22.6.2001, the écran is not really opaque as in Esel, nor completely transparent as in Die Verachtung, nor clipped as in Sadowaya. Here Polster accurately takes up the arrangement of a window cut out of an opaque écran, like a cut-out sampled on the wall‘s impermeability. The man yawns, looks at what is happening in the street, and lights a cigarette without ever meeting the eye of the camera that he does seem to see. Belonging to an inside world, he appears to lean out of the écran toward an outside world, yet is unconscious of the world of the viewer. The uneasiness intensifies with the arrival of the second character, his wife, for we see them talking together without hearing their voices, even though we distinguish birds singing and sounds in the street very clearly. And what if our position as viewer, behind the eye of the camera, is also confined in the image? The arrangement of the visible would be that of an infinite stratification of the world: an internal stratum with the image behind the wall, an intermediary stratum of agitation, unframed though invisible (life perhaps), and on the other shore of this off-camera flow, a stratum of the voyeur, the designer of the image, analyzing games of frames and of screens from a distance. The power of such an arrangement lies in its double capacity: whereas it underscores the role of the unrepresentable that is not accessible to the frame, it does not close itself within an abstract disfiguration and manages to build the narrative scene. Without taking up the illusionist perspective arrangement of Italian theatre, this stratified thickness of the image knows equally as much about how to relate the course of a slice of life as to underscore what escapes the frame. Such an image signs its fragility while displaying the world.

The audio écran

If visible territory can be understood in terms of this model of stratified thickness, how is it the viewer never manages to feel comfortable, but rather distanced, within the image‘s volume? Can we not consider visiting the couple in 22.6.2001 or enter into their living room? This type of idea of immersion within the écran‘s thickness is not typical of Ulrich Polster’s approach, but is, to the contrary, the subject of a large number of contemporary researches. What is remarkable here is the response Polster gives to this project of an intrusion within the écran.
With Atem, Polster constructs an audio écran so to make a space where the viewer can be recieved at the heart of the arrangement. Seated between a giant projection screen and a stage, the public can enter the imagination of a flutist. On the projection screen, hands wrought with age, other hands seizing and caressing different flutes in a thousand ways, a child‘s mouth hesitating between blowing, sucking, and licking the instrument plot the mapping of a secret musical erotic. On the stage behind the public, the instrumentalist lays down her multiple flutes. During the projection, she brings each one to life, one after another, coloring the images of her intimate relationship with the instrument. Once all of the instruments have been visited, she progressively distances herself from the projection, so as to open the spatial volume in which the public, held between the silent sights and the sound stage, is shrouded. Underlining this dissipation of the short-lived audio écran, the direction lifts the projection upward toward the stage, progressively erasing the reception area for the public.
In this way, a territory open to the viewer is elaborated within the heart of the arrangement of the visible. All the same, there is never question of entering the image that, during the entire performance, asserted itself as frontal and untouchable. Only the audio écran, revealing itself as an imaginary thickness, underscores the unrepresentable‘s distance, which always supports the visible. At the heart of this écran, the public has perceived the erotic shock that articulates the visible and the audible, i.e. the representation and the unrepresentable.

The écran, a site for all transformations

Such a journey following the instances of the image-caisson, as set up by the Polster-device, leads to a new way of thinking: the image stands; it is the écran that changes in a metamorphic way. Indeed, if the écran makes itself available to so many variations, isn’t it because it is the energy core that upholds all of the appearances of the image?

The Metamorphosen project resides in this demonstration. As suggested by modifications within the setting of the digital screen, a woman passes through the seasons while walking up the perspective of a forest path. A true metaphor, she is like the image that changes from the fictive realistic depth of a perspectivist screen right up to the digital screen‘s surface disturbance. Punctuating the narration, an incomprehensible, color image appears and sporadically interrupts the walk. It is only later that the editing makes it possible to see that the image is that of a burning mask, curling up like a slough, alternatively revealing either other underlying masks or a screen with a hole in it, no longer concealing anything. In this way, the wandering image, oscillating between realistic mimetism and synthetic reconstruction, hesitates between a stratified narrative écran and a boundary écran eclipsing the image‘s unrepresentable beyond. Threatened by these two limits of the visible spectrum, the image continues to wander along a variation of écran-arrangements without hesitation.