

*PASSENGER*  
**MARCO POLONI**



VERLAG FÜR MODERNE KUNST NÜRNBERG

**SOMMAIRE**

- 6 *PIERRE-ANDRE LIENHARD  
MARCO POLONI ET LA PHOTOGRAPHIE CINEMATOGRAPHE.  
NOTES POUR UN SUIVI D'ENQUÊTE*
- 14 *PASSENGERS, KUNSTVEREIN FREIBURG*
- 17 *AKA (ALSO KNOWN AS)—SCRIPT FOR A SHORT FILM*
- 142 *SCÉNARIOS POUR DES HISTOIRES INVISIBLES:  
STEFAN BANZ EN ENTRETIEN AVEC MARCO POLONI*
- 144 *SHADOWING THE INVISIBLE MAN—SCRIPT FOR A SHORT FILM*
- 180 *EXPOSITIONS | BIOGRAPHIE*
- 181 *PRIX | BOURSES | COLLECTIONS  
PUBLICATIONS*
- 182 *COLOPHON*

**INHALT**

- PIERRE-ANDRE LIENHARD  
MARCO POLONI UND DIE KINEMATOGRAPHE FOTOGRAFIE.  
NOTIZEN ZU EINER LAUFENDEN UNTERSUCHUNG*
- PASSENGERS, KUNSTVEREIN FREIBURG*
- AKA (ALSO KNOWN AS)—SCRIPT FOR A SHORT FILM*
- SZENARIOS FÜR UNSICHTBARE GESCHICHTEN:  
STEFAN BANZ IM GESPRÄCH MIT MARCO POLONI*
- SHADOWING THE INVISIBLE MAN—SCRIPT FOR A SHORT FILM*
- AUSSTELLUNGEN | BIOGRAPHIE*
- AUSZEICHNUNGEN | STIPENDIEN | SAMMLUNGEN  
PUBLIKATIONEN*
- IMPRESSUM*

**CONTENTS**

- PIERRE-ANDRE LIENHARD  
MARCO POLONI AND CINEMATOGRAPHER PHOTOGRAPHY.  
NOTES FOR AN ONGOING INVESTIGATION*
- PASSENGERS, KUNSTVEREIN FREIBURG*
- AKA (ALSO KNOWN AS)—SCRIPT FOR A SHORT FILM*
- SCENARIOS FOR INVISIBLE STORIES:  
STEFAN BANZ IN CONVERSATION WITH MARCO POLONI*
- SHADOWING THE INVISIBLE MAN—SCRIPT FOR A SHORT FILM*
- EXHIBITIONS | BIOGRAPHY*
- AWARDS | GRANTS | COLLECTIONS  
PUBLICATIONS*
- IMPRINT*



**AKA (ALSO KNOW AS)—SCRIPT FOR A SHORT FILM  
KUNSTVEREIN FREIBURG, 2005  
VUE D'INSTALLATION | ANSICHT DER INSTALLATION | INSTALLATION VIEW**

## **PIERRE-ANDRE LIENHARD MARCO POLONI ET LA PHOTOGRAPHIE CINEMATOGAPHE. NOTES POUR UN SUIVI D'ENQUÊTE**

Un homme est pris en filature. Cette trame grossière est commune aux deux séries photographiques *Shadowing the Invisible Man* et *AKA (Also Known As)*. Le personnage désigné par « He », « The Man » est invisible dans un cas, il apparaît sous divers faciès dans l'autre. Anonyme ou identité multiple, il est pour nous, spectateurs, une énigme à résoudre. Or les images ne nous permettent de nourrir que des hypothèses alors que nous sommes enclins à leur faire dire beaucoup plus.

Enquête sur la condition de l'image: une histoire à suivre. Aussi bien à travers le propos particulier de l'œuvre de Marco Poloni que dans une approche générale de nos moyens de représentation de la réalité par le biais de l'image. Pour qui commence, le processus est à reprendre sans cesse sous un nouvel angle. Car il ne se passe pas un jour sans que nous succombions à l'illusion que les images du monde nous relient à lui, alors qu'elles nous le mettent à distance, nous en séparent. Les journaux, la télévision nous portent continuellement à croire à la fable du document fiable, alors que la seule réalité qu'il puisse certifier est celle de la détermination des regards (portés sur lui et sur la réalité qu'il re-présente). Toute image – même documentaire – nous renseigne d'abord sur nous-mêmes; elle est avant tout écran de projection de notre propre représentation du monde. Et Marco Poloni d'en démonter les mécanismes avec une précision d'autant plus efficace qu'il nous entraîne au cœur du mirage. Par le biais de la caméra, il focalise en effet l'attention sur cette indistincte mais indéfectible pellicule séparant le réel de la fiction; il la rend visible là où elle est la plus ténue, soit lorsque – et nous le faisons en permanence – nous opérons avec la notion d'authenticité pour légitimer l'image comme moyen de rendre compte de la réalité. Là où l'image prétend recouvrir exactement la réalité, il introduit les décalages qui soulignent la séparation.

Résumé des épisodes précédents. Dans un livre consacré aux dispositifs vidéos de Marco Poloni, j'ai montré que l'artiste réalisait en fin de compte des « machines à voir »<sup>1</sup>, à se voir en train de regarder. La stratégie consiste en effet à produire un dispositif d'observation proposant les éléments d'une trame narrative – certains d'entre eux en référence plus ou moins directe au cinéma et à quelques-uns de ses procédés<sup>2</sup> – et à

# **PIERRE-ANDRE LIENHARD MARCO POLONI UND DIE KINEMATOGRAFIE FOTOGRAFIE. NOTIZEN ZU EINER LAUFENDEN UNTERSUCHUNG**

Ein Mann wird beschattet. Dieses grobe Raster ist den beiden fotografischen Serien *Shadowing the Invisible Man* und *AKA (Also Known As)* gemeinsam. Die Person, die als „He“, „The Man“ bezeichnet wird, ist im einen Fall unsichtbar und erscheint im anderen mit verschiedenen Gesichtern. Anonymität oder mehrfache Identität – wir, die Betrachter, haben ein Rätsel zu lösen. Dabei erlauben uns die Bilder nur Hypothesen, während wir dazu neigen, ihnen viel mehr zu entnehmen.

Untersuchung über das Wesen des Bildes: Geschichte mit Fortsetzungen. In der besonderen Art der Aussage und Absicht der Arbeiten von Marco Poloni ebenso wie in der allgemeinen Annäherung unserer Mittel und Möglichkeiten, die Welt auf dem Weg über das Bild darzustellen. Wer sich darauf einlässt, muss unaufhörlich unter einem neuen Blickwinkel von vorn beginnen. Denn es vergeht kein Tag, an dem wir nicht der Illusion erliegen, die Bilder von der Welt brächten uns mit ihr in Verbindung, obgleich sie uns doch auf Distanz zu ihr bringen, uns von ihr trennen. Die Zeitungen und das Fernsehen verleiten uns ständig dazu, an die Fabel des zuverlässigen Dokumentes zu glauben, während doch die einzige Gewissheit, die ein solches Zeugnis bestätigen kann, der determinierte Blick ist (der sich auf ein Bild richtet und auf die Wirklichkeit, die es wieder-gibt). Jedes Bild – selbst ein dokumentarisches – gibt zunächst einmal Auskunft über uns selbst; es ist in erster Linie eine Projektionsfläche unserer eigenen Vorstellung von der Welt. Und Marco Poloni führt uns ihre Mechanismen mit einer Präzision vor Augen, die umso mehr Wirkung zeigt, je weiter er uns in die Tiefe der Fata Morgana hineinzieht. Auf dem Umweg über die Kamera fokussiert er die Aufmerksamkeit auf diesen dünnen, kaum wahrnehmbaren, beständig vorhandenen Film, der das Wirkliche von der Fiktion trennt; er macht sie dort sichtbar, wo sie am schwächsten ist, das heißt, wenn wir – und wir tun es ständig – mit dem Begriff Authentizität operieren, um das Bild als ein Mittel zu legitimieren, das über die Wirklichkeit Rechenschaft ablegt. Dort wo das Bild vorgibt, exakt die Wirklichkeit abzudecken, führt er Verschiebungen ein, die diese Trennung betonen.

Zusammenfassung der vorangegangenen Folgen. In einem Buch, das den Video-dispositiven von Marco Poloni gewidmet war, habe ich gezeigt, dass der Künstler letzten Endes „Seh-Maschinen“<sup>41</sup> geschaffen hat, Maschinen, mit denen man *sich* sieht, während

# **PIERRE-ANDRE LIENHARD MARCO POLONI AND CINEMATOGRAPHER PHOTOGRAPHY. NOTES FOR AN ONGOING INVESTIGATION**

A man is followed. This very basic plot line is shared by the two photographic series *Shadowing the Invisible Man* and *AKA (Also Known As)*. Whether invisible or disguised by a multiplicity of facial appearances, “He” or “The Man” (as this figure is called) represents an enigma for the viewer to solve. But although we are inclined to make them say a lot more, hypotheses are in fact all that these images will sustain.

An investigation into the nature of the image. To be continued (always more to follow). This applies both to the particular thrust of Poloni’s work and to any general consideration of our means of representing reality with images. Once you start on the process you keep having to start again from new angles. Because not a day goes by when we do not succumb to the illusion that images of the world are what connect us to the world when in reality they make it more distant, sever us from it. Newspapers and television constantly lead us to believe in the fable of the trustworthy document, when the only reality amenable to documentary certification is that of the determination of looking (at the image and at the reality it represents). Every image, even a documentary one, tells us first and foremost about ourselves; it is essentially a screen for the projection of our representation of the world. And Marco Poloni demonstrates the workings of the image with a precision that is all the more effective because it takes us to the core of the mirage. Through the intermediary of the camera, he focuses our attention on that indistinct but ever-present membrane that separates reality from fiction. He makes it visible precisely where it is at its thinnest, at the very moment—and this we do all the time—when we use the notion of authenticity to legitimize the image as a means of reflecting reality. Where the image claims to be exactly coextensive with reality, he introduces discrepancies that underscore its separateness.

To sum up the previous episodes. In a book about Marco Poloni’s video systems, I showed that what the artist produces are, ultimately, “seeing machines”<sup>41</sup>: machines for observing ourselves looking. The strategy effectively consists in producing a viewing system that offers the elements of a narrative outline—some of them referring more or less directly to cinema and certain of its procedures<sup>2</sup>—and putting the onus on the spectators to add the missing links between the different fragments of the script and to write the sequel, fully conscious of their role as coproducer of the “reality” that is being observed.



**CHRIS MARKER, LA JETÉE, 1962**

Film stills, The Man (Davos Hanich) & The Woman (Hélène Chatelain)

Argos Films

placer le spectateur devant la responsabilité de faire les liens manquants entre les différents fragments du scénario, d'en écrire la suite, en toute conscience de ce rôle de co-producteur de la « réalité » observée.

Objets de ce livre-ci, les séries photographiques que Marco Poloni produit en parallèle à ses dispositifs proposent une expérience comparable. Elles se distinguent cependant par le fait qu'elles invitent à cette co-production dès l'abord, par le biais de leur sous-titre commun: *Script for a Short Film*. Le langage cinématographique est ici inscrit en référence programmatique.

Du début à la fin, les deux séries photographiques sont littéralement soulignées par du texte. Au bas de chaque image, une note de script définit le contexte, le point de vue, la temporalité. Dans leur succession, ces indications techniques construisent la dramaturgie, permettent d'interpréter les images. Un peu comme le sous-titrage d'un film en version originale, elles traduisent en quelques mots le langage de signes visuels développé dans la succession des images.

Davantage que le titre, le sous-titre est ici la clé principale du « film » annoncé. Mais – et il en va de même des *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman – il n'y a pas de film à la clé. Sauf à considérer celui que produit notre esprit par projection de nos fictions individuelles et collectives sur ces images. Par conséquent, ces séries photographiques ne font pas que jouer sur une référence au cinéma, mais produisent véritablement ce « cinématographe » – cher à Robert Bresson – qui « montre son nez au moment où deux images sont ensemble et se transforment »<sup>3</sup> l'une l'autre. C'est l'intervalle entre deux images qui les met en mouvement et qui recèle leur sens.

Ce mouvement et la projection qu'il appelle sont au coeur de l'essai cinématographique *La Jetée* (1962) que Chris Marker réalise en ajoutant d'autres images à une image première (celle d'une terrasse d'aéroport, sorte de passerelle d'envol pour voyageurs par l'esprit). Il y a une parenté indéniable entre les *films photographiques* de Marker et de Poloni. A la différence près – et elle est de taille – que Marker développe une narration projetée

man hinsieht. Die Strategie besteht in der Tat darin, ein Beobachtungsdispositiv zu schaffen, das Elemente eines narrativen Rasters aufweist – davon einige mit einem mehr oder weniger direkten Bezug zum Film und einigen seiner Verfahrensweisen<sup>2</sup> –, und dem Betrachter die Pflicht aufzuerlegen, die fehlenden Bindeglieder zwischen den einzelnen Fragmenten des Drehbuchs zu ergänzen und die Fortsetzung zu schreiben, wobei er sich völlig dieser Rolle als Koproduzent dieser beobachteten „Wirklichkeit“ bewusst sein soll.

Der Gegenstand des vorliegenden Buches, die Fotoserien, die Marco Poloni parallel zu seinen Installationen schafft, versprechen ein ähnliches Erlebnis. Sie unterscheiden sich allerdings insofern von ihnen, als sie durch ihren gemeinsamen Untertitel *Script for a Short Film* von Anfang an zu dieser Koproduktion auffordern. Die kinematographische Sprache dient hier als programmatische Referenz.

Vom Anfang bis Ende sind die beiden fotografischen Serien im wahrsten Sinne des Wortes mit Text unterstrichen. Unterhalb jedes Bildes definiert eine Drehbuchnotiz den Kontext, den Standort und den Zeitpunkt. In ihrer Abfolge schaffen diese technischen Hinweise die Dramaturgie und erlauben eine Interpretation der Bilder. Ähnlich wie bei der Untertitelung eines Filmes, der in der Originalfassung läuft, übersetzen sie die Sprache der visuellen Zeichen, die sich aus der Abfolge der Bilder entwickelt, in wenige Worte.

Mehr noch als der Titel ist hier der Untertitel der wichtigste Schlüssel zu dem angekündigten „Film“. Aber – und das gilt genauso für die *Untitled Film Stills* von Cindy Sherman – wir haben es mit keinem Film zu tun. Von jenem „Film“ abgesehen, den unser Geist durch die Projektion unserer individuellen und kollektiven Fiktionen auf diese Bilder schafft. Folglich spielen diese Fotoserien nicht nur auf die Nähe zum Film an, sondern bringen wirklich jenen – von Robert Bresson geliebten – „Kinematographen“ hervor, der „seine Nase in dem Augenblick zeigt, wo zwei Bilder gleichzeitig da sind und sich verändern“,<sup>3</sup> das eine das andere. Der räumliche und zeitliche Abstand zwischen zwei Bildern ist es, der sie in Bewegung bringt und ihren Sinn beherbergt.

The photographic series that Poloni produces in parallel to his viewing systems, and that are the subject of this book, offer a comparable experience. However, they differ in that the invitation to co-produce is directly articulated by their shared subtitle: *Script for a Short Film*. The language of cinema is inscribed as a programmatic reference.

From beginning to end the two photographic series are literally underlined by text. At the bottom of each image, a continuity note defines the context, the point of view and the time frame. This succession of technical data constructs the screenplay (the drama) and enables us to interpret the images. A bit like subtitling, this handful of words translates the language of visual signs articulated in the succession of images.

More than the title, the subtitle here is the main key to the “film” that is announced. But—and the same is true of Cindy Sherman’s *Untitled Film Stills*—there is no accompanying film. Unless, that is, we count the one produced in our mind when we project our personal and collective fictions onto these images. Consequently, these photographic series do not just play on the movie reference: they actually do produce that “cinematographer” evoked by Bresson, the one that “shows itself when two images are together and transform each other.”<sup>3</sup> It is the interval between two images that sets them in motion and holds their meaning.

This movement and the projection that it elicits are central to *La Jetée* (1962), the cinematographic essay that Chris Marker composed by adding further images to an initial one (of an airport viewing terrace, a kind of take-off area for travelers of the mind). There is an undeniable kinship between Marker’s and Poloni’s *photographic films*. But there is one—major—difference: the fact that Marker develops a narrative that is projected onto the images, and thus produces a kind of filmed photo-novel, whereas in Poloni’s work the narrative remains embryonic, the projection waiting to be initiated and completed. His sequences are, in the strict sense, a kind of *cinematographer* photography.

By limiting the duration of the purported film, the subtitle also suggests something else; for whereas a feature-length film is nearly always a fiction, short and medium lengths are the most common format for documentary. Translation: these photographic series should



**FRANCIS FORD COPPOLA, THE CONVERSATION, 1974**

Film stills, Harry Caul (Gene Hackman), Ann (Cindy Williams) & Mark (Frederic Forrest)  
Paramount Pictures

sur les images et produit ainsi une sorte de roman-photo filmé, alors que chez Poloni la narration reste embryonnaire, la projection à mettre en mouvement et à compléter; ses séquences relèvent à proprement parler d'une photographie *cinématographe*.

En limitant la durée du film supposé, le sous-titre sous-entend autre chose encore; au contraire du long-métrage, presque toujours dévolu au film de fiction, le court et le moyen format constituent le plus souvent les dimensions du documentaire. Traduction: ces séries photographiques sont aussi à lire en regard d'une autre tradition, celle de la photographie documentaire, dont le plus illustre représentant fut Walker Evans, et sur laquelle jouent nombre d'artistes contemporains, tel Philip-Lorca diCorcia. Poloni partage avec ces deux photographes une prédilection pour la photo de rue, la prise de vue en milieu urbain. Comme eux, il choisit le cadre et semble confier au hasard le soin de faire apparaître la figure humaine photographiée à son insu. De sorte que ses photographies peuvent pareillement postuler leur authenticité.

Mais alors que chez Evans et diCorcia, la réalité des personnes saisies par la caméra se trouve théâtralisée par un cadrage prédéterminé (le plan large d'Evans, l'éclairage propre à diCorcia), Poloni aborde la réalité de la rue en fonction d'un scénario plus ou moins élaboré à l'avance. Il choisit sur le vif – ou sélectionne a posteriori – ses « found actors » en fonction de ce qu'ils apportent au script, mais veille à ce que la fiction de tels personnages soit authentifiée par la coulisse réelle et le jeu stylistique sur certains types d'images (caméra cachée ou de surveillance, reportage-vérité). L'aspect documentaire de ses images renforce en dernière analyse la fiction. La photographie documentaire est en l'occurrence le moteur de la photographie *cinématographe*.

Davantage que *Shadowing the Invisible Man*, où Milan joue un rôle important certes, mais qui retrace surtout une remontée de l'Italie du sud au nord, des côtes de l'Adriatique aux rives d'un lac frontalier avec la Suisse, *AKA (Also Known As)* utilise la grande ville comme coulisse exclusive de la filature. C'est en l'occurrence Berlin et Hambourg, mais ce pourrait être Londres, Moscou, Miami, Washington, New York... Toutes les grandes villes ont ceci en commun qu'elles permettent à l'individu de se fondre dans l'anonymat.

Diese Bewegung und die Projektion, zu der sie aufruft, machen den Kern des filmischen Essays *La Jetée* (1962) aus, den Chris Marker schuf, indem er an ein erstes Bild (das einer Flughafenterrasse, einer Art Flugsteig für Passagiere, die im Geist reisen) weitere Bilder anfügte. Zwischen den *fotografischen Filmen* von Marker und Poloni besteht eine nicht zu leugnende Verwandtschaft. Mit dem Unterschied – und dieser ist gewaltig –, dass Marker eine Narration entwickelt, die er über die Bilder projiziert und auf diese Weise eine Art gefilmten Fotoroman produziert, während bei Poloni die Narration embryonal bleibt, die Projektion in Bewegung gesetzt und ergänzt werden muss; seine Sequenzen sind genau genommen *kinematographe* Fotografie.

Indem der Untertitel die Dauer des mutmaßlichen Films beschränkt, deutet er noch etwas anderes an; im Gegensatz zur üblichen Länge, die fast immer einem Fiktionfilm zugestanden wird, kommt dem Dokumentarfilm am häufigsten das kurze und mittlere Format zu. Das heißt übersetzt: Diese fotografischen Serien sind auch mit Blick auf eine andere Tradition zu verstehen – die Dokumentarfotografie, deren namhaftester Vertreter Walker Evans war und auf die sich eine Reihe zeitgenössischer Künstler berufen, zum Beispiel Philip-Lorca diCorcia. Poloni teilt mit diesen beiden Fotografen eine Vorliebe für das Straßenfoto, die Aufnahme in urbaner Umgebung. Wie sie wählt er den Rahmen und scheint es dem Zufall zu überlassen, welche menschliche Gestalt auftaucht, die ohne ihr Wissen fotografiert wird, so dass seine Fotografien ebenso den Anspruch erheben können, authentisch zu sein.

Doch während bei Evans und diCorcia die Realität der Personen, die von der Kamera festgehalten werden, durch einen vorher festgelegten Bildausschnitt (Totale bei Evans, das typische Licht bei diCorcia) inszeniert wird, setzt sich Poloni mit der Wirklichkeit der Straße auf der Basis eines Drehbuchs auseinander, das er vorher mehr oder weniger gründlich ausgearbeitet hat. Er sucht sich seine „found actors“ an Ort und Stelle – oder wählt sie nachträglich – in Abhängigkeit von der Funktion aus, die sie in das Skript einbringen, achtet jedoch darauf, dass die Fiktion solcher Personen durch die reale Kulisse und das stilistische Spiel mit bestimmten Bildertypen (versteckte oder Überwachungskamera, *reportage-vérité*) authentisch gemacht wird. Der dokumentarische Aspekt seiner Bilder verstärkt letzten Endes die Fiktion. Die Dokumentarfotografie ist in diesem Fall die Triebkraft der *kinematographen* Fotografie.

also be read in relation to another tradition, that of documentary photography, whose most illustrious exponent was Walker Evans. It is a tradition on which many contemporary artists like to play, not the least being Philip-Lorca diCorcia. What Poloni shares with both these photographers is a predilection for street photography, photos taken in an urban setting. Like them, he chooses the frame then apparently lets chance decide which human figure will be unwittingly photographed. And as a result his photographs can also postulate their own authenticity.

In Evans and diCorcia the reality of individuals caught by the camera is theatricalized by a predetermined framing or presentation (Evans' wide shots, diCorcia's characteristic lighting). As for Poloni, he deals with the reality of the street in accordance with a scenario that has been more or less worked out in advance. He chooses his “found actors” either in the thick of the action or selects them after the event in accordance with what they can bring to the script, but he also takes care to ensure that the fiction of these figures is authenticated by the real background and by the stylistic play on kinds of images (the hidden or CCTV camera, realist reportage). The documentary appearance of his images ultimately strengthens the fiction. Documentary photography turns out to be what drives *cinematographer* photography.

While Milan certainly plays an important role in *Shadowing the Invisible Man*, the piece is primarily the record of a journey from southern to northern Italy, from the Adriatic coast to the shores of a lake spanning the border with Switzerland. In *AKA (Also Known As)*, however, the shadowing is carried out exclusively in big cities—as it happens, Berlin and Hamburg, but it could easily be London, Moscow, Miami, Washington or New York. For the thing about all big cities is that they are places where a person can melt into anonymity. Evans' and diCorcia's images also show this: you can be invisible in the middle of a crowd; you can live in public yet preserve your private world. This possibility conditions our freedom. It is available to everyone, and so also to clandestines, whether they are refugees or members of sleeper networks. The obverse of the coin, then, is that if I am invisible, so is the Other. In that case, how can I be sure that the apparent normality of this passerby is not just a cover? We observe, we look out for signs of difference which,





**MICHELANGELO ANTONIONI, THE PASSENGER, 1975**

Film stills, David Locke (Jack Nicholson) & The Girl (Maria Schneider)

Metro Goldwyn Mayer Inc.

Les images d'Evans et de diCorcia le montrent aussi: on peut être invisible au vu et au su de toute une foule, on peut vivre en public tout en préservant sa sphère privée. Cette possibilité conditionne notre liberté. Elle est offerte à chacun, donc également aux clandestins, qu'ils soient réfugiés ou membres de réseaux dormants. La médaille a en effet un revers: si je suis invisible, l'Autre l'est aussi. Comment être sûr dès lors que l'apparence normale de tel passant ne soit pas une couverture? On observe, on recherche les signes d'une différence qui, très vite, s'agencent par catégories, prennent la forme d'un scénario. En conférant plusieurs visages au personnage d'AKA (*Also Known As*), Poloni préserve non seulement l'invisibilité de l'Autre photographié à son insu, mais il construit surtout un personnage nébuleux à partir duquel s'articule un double langage; Poloni nous entraîne dans un scénario pour nous refuser dans le même temps les moyens d'identification du personnage. Lorsque nous croyons pouvoir lever sa couverture malgré tout, il n'y a rien dessous si ce n'est nous-mêmes. La grande ville s'offre à nos regards comme un cinéma permanent dont les acteurs sont les passagers de notre imaginaire.

<sup>1</sup> Pierre-André Lienhard, *Miroirs de la perception. Marco Poloni et la mise en jeu du regard*, in: Marco Poloni, *never mind the gap*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2004.

<sup>2</sup> C'est en particulier le cas d'un certain cinéma qui fait du reportage, de l'observation ou de la filature un thème. Au premier chef, il faut penser à *Profession: Reporter* (1973) de Michelangelo Antonioni (le titre de la présente publication joue en l'occurrence sur le titre anglais du film: *The Passenger*), mais aussi à *The Conversation* (1973) de Francis Ford Coppola ou encore à *Fenêtre sur cour* (1954) d'Alfred Hitchcock.

<sup>3</sup> Le cinéaste Robert Bresson est cité ici d'après le film *Bresson ni vu ni connu. Conversation de François Weyergans avec Robert Bresson*, réalisé en 1965 par Janine Bazin et André S. Labarthe.

Mehr als die Serie *Shadowing the Invisible Man*, in der Mailand zwar eine bedeutende Rolle spielt, die jedoch in erster Linie einen Weg aus dem Süden Italiens hinauf in den Norden nachzeichnet, von der Adriaküste bis ans Ufer eines Sees auf der Grenze zur Schweiz, verwendet AKA (*Also Known As*) für die Beschattung die Großstadt als einzige Kulisse. Es ist in diesem Fall Berlin und Hamburg, aber es könnte London, Moskau, Miami, Washington, New York ... sein. Allen Großstädten ist gemeinsam, dass sie dem einzelnen Menschen die Möglichkeit geben, in der Anonymität aufzugehen. Die Bilder von Evans und von diCorcia zeigen es ebenfalls: Man kann vor den Augen einer ganzen Menschenmenge unsichtbar sein, man kann in der Öffentlichkeit leben und dabei doch seine Privatsphäre bewahren. Diese Möglichkeit bestimmt unsere Freiheit. Sie wird jedem geboten, also auch den illegalen Einwanderern, seien sie nun Flüchtlinge oder Mitglieder schlafender Zellen. Die Medaille hat in der Tat eine Kehrseite: Wenn ich unsichtbar bin, ist es der Andere auch. Wie kann ich also sicher sein, dass das normale Aussehen dieses oder jenes Passanten nicht eine Tarnung ist? So beobachten und erkunden wir die Zeichen eines Andersseins, die sich sehr schnell in Kategorien einordnen, die Form eines Szenarios annehmen. Indem Poloni dem Protagonisten von AKA (*Also Known As*) verschiedene Gesichter gibt, wahrt er nicht nur die Unsichtbarkeit des Anderen, der ohne sein Wissen fotografiert wurde, sondern konstruiert vor allem eine nebulöse Gestalt, die Doppeldeutiges produziert; Poloni zieht uns in ein Szenario hinein, um uns gleichzeitig die Möglichkeiten zu versagen, die Person zu identifizieren. Wenn wir glauben, ihre Tarnung doch noch aufheben zu können, finden wir darunter nichts anderes außer uns selbst. Die Großstadt bietet sich unseren Blicken dar wie ein endloser Film, dessen Akteure die Passagiere unserer Phantasie sind.

very soon, are ordered into categories and take the form of a scenario. By giving the character AKA (*Also Known As*) several different faces, Poloni not only preserves the invisibility of this Other who is photographed unawares, above all he also constructs a nebulous figure around whom a double language is articulated. Poloni takes us into a scenario but at the same time refuses to give us a way of identifying the character. And when, after all, we think we can get behind his cover, we find there is nothing there, except perhaps our own selves. The big city is offered up to our gaze like a permanent cinema whose actors are the passengers of our own imagination.

<sup>1</sup> Pierre-André Lienhard, *Mirrors of Perception. Marco Poloni and the Gaze in Play*, in: *Marco Poloni, never mind the gap* (Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 2004).

<sup>2</sup> And in particular to the kind of films in which reportage, observation and shadowing are central themes. The prime examples here are *The Passenger* (1973) by Michelangelo Antonioni (to which the title of this publication alludes), but also *The Conversation* (1973) by Francis Ford Coppola and *Rear Window* (1954) by Alfred Hitchcock.

<sup>3</sup> The words by film director Robert Bresson are taken from *Bresson ni vu ni connu. Conversation de François Weyergans avec Robert Bresson*, made in 1965 by Janine Bazin and André S. Labarthe.

<sup>1</sup> Pierre-André Lienhard, *Spiegel der Wahrnehmung. Marco Poloni und die Rolle des Blicks*, in: *Marco Poloni, never mind the gap*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2004.

<sup>2</sup> Das gilt vor allem für eine bestimmte Art des Films, der Reportage, die Beobachtung oder Beschattung thematisiert. In erster Linie ist hier an *The Passenger* [Beruf: Reporter] (1973) von Michelangelo Antonioni zu denken (auf den der Titel der vorliegenden Publikation anspielt), aber auch an *The Conversation* [Der Dialog] (1973) von Francis Ford Coppola oder *Rear Window* [Fenster zum Hof] (1954) von Alfred Hitchcock.

<sup>3</sup> Der Regisseur Robert Bresson wird hier nach dem Film *Bresson ni vu ni connu. Conversation de François Weyergans avec Robert Bresson* zitiert, den Janine Bazin und André S. Labarthe 1965 gedreht haben.