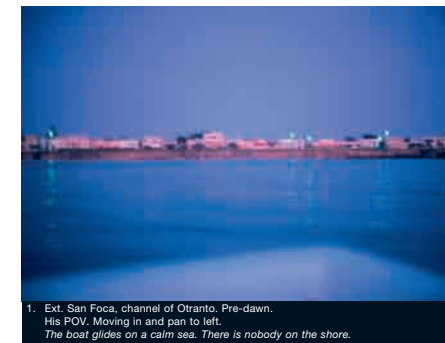


## IF YOU SEE SOMETHING, SAY SOMETHING<sup>1</sup>

Marco Poloni's Installationen, die mit unterschiedlichen Medien – darunter Spiegel, Überwachungsapparaturen, Architekturmodelle, Audioaufnahmen, Videobilder und Fotografien – operieren, geben etwas zu beobachten, von dem man stets geneigt ist, allzu schnelle Rückschlüsse zu ziehen. Seine Beobachtungen referieren auf die Welt des Wirklichen und darauf, wie wir diese, vermittelt über die diversen Übertragungsmedien, lesen. Der Betrachter sieht sich dabei in die Position eines Ermittlers, Forschers oder Probanden versetzt,

## IF YOU SEE SOMETHING, SAY SOMETHING<sup>1</sup>

Marco Poloni's installations, that operate with a variety of media – including mirrors, surveillance equipment, architecture models, audio recordings, video images and photographs – present something that always induces us to jump to conclusions. His observations refer to the real world and to the way we interpret it – vicariously, through various transfer media. The viewer finds himself in the position of an investigator, an explorer or test person in search of the truth, but who - as a result of his blind spots, prejudices and



1. Ext. San Foca, channel of Otranto. Pre-dawn. His POV. Moving in and pan to left. The boat glides on a calm sea. There is nobody on the shore.



The boat comes to the shore. The men land and hastily leave the frame, to the left.



2. Ext. San Foca. Post-dawn. They are nervous. While talking, they take turns drinking. They decide to separate to avoid detection. They hug each other, and split off in different directions.

MARCO POLONI, aus der 54-teiligen Serie / from the 54 part series: *Shadowing the Invisible Man*—Script for a Short Film, 2001. Lambda Prints, Aluminium, je / each 20,5 cm x 27 cm.

welcher der Wahrheit auf der Spur ist und dieser – durch seine blinden Flecke, Vorurteile und Übersetzungsleistungen – doch immer nur selbst im Wege steht. Denn obwohl Poloni die Wahrnehmung des Betrachters offensichtlich manipuliert und in die Irre führt, wirft er das Missverständnis, die Verwechslung und das Fehlurteil – als konstitutive Elemente von Erkenntnis – zugleich auf den Betrachter zurück. Er führt Interpretation als ein imaginäres Wechselspiel zwischen »zu sehen geben« und »für wahr nehmen« vor.

Auf dekonstruierende Weise untersucht Poloni die Bedingungen, unter denen wir Bilder auf eine bestimmte Weise interpretieren und auf die Wirklichkeit übertragen. Den Betrachter lässt er dabei beständig zwischen Täuschung und Enttäuschung, Wirklichkeit und Einbildung, Folgerichtigkeit und Paradox pendeln. In seinen jüngeren Fotoarbeiten, die er als filmisch angelegte Serien entwickelt, sind es vor allem die Bildsprachen, Bildfolgen, Bildlücken und Bildkontexte, die er im Hinblick auf deren Effekte auf das »Für-wahr-Nehmen« auslotet. Der folgende Text geht diesen Fotoarbeiten nach.

»Permutit – Storyboard for a film« ist die bislang aktuellste von insgesamt drei Arbeiten, die als fotografische Drehbücher aufgefasst werden. Die Bildarrangements bestehen aus jeweils 50 bis 60 Einzelfotos, die in einer Reihe nebeneinander gehängt werden, wobei der Rhythmus der Fotografien entlang möglicher Filmszenen organisiert wird. Die Bildsprachen, die Poloni hier aufgreift, bewegen sich zwischen den klassischen Formen der Objekt- und Architekturfotografie, dem Dokumentarischen, der inszenierten Fotografie und insbesondere jener Observationsästhetiken, die von Unschärfen, angeschnittenen Personen und einer unsichtbaren

translations - always ends up in his own way. For although Poloni obviously manipulates and misleads the viewer's perception, at the same time he throws these misunderstandings, mix-ups and misjudgments back to the viewer as constitutive elements of cognition. He presents interpretation as an imaginary interplay of showing / revealing and perceiving something as real.

By way of deconstruction, Poloni investigates the conditions in which we interpret images in a certain way and carry them over to reality. In doing so, he always leaves the viewer oscillating to and fro between deception and disappointment, reality and illusion, logical consistency and paradox. In his recent photographic works which he develops as film-style series, it is above all pictorial languages, image sequences, image gaps and image contexts that he explores with regard to their effects on perceiving something as real. The following text focuses on these photographic works.

»Permutit – Storyboard for a film« is the most recent of a total of three works conceived as photographic storyboards. The pictorial arrangements each consist of fifty to sixty individual photos, hung in a row, in which the rhythm of the photos is organized on the basis of possible film scenes. The pictorial languages that Poloni draws on here range between the classical forms of building and architecture photography, the documentary, enacted photography, and particularly the aesthetics of observation that are dominated by blurring, cutting-off people, and an invisible camera lying in ambush. In all three works it is everyday, anonymous and inconspicuous people that become the focus of the watching camera – and thus, inevitably, suspicious.



Kamera, die aus dem Hinterhalt beobachtet, dominiert sind. In allen drei Arbeiten sind es alltägliche, anonyme und unauffällige Personen, die ins Blickfeld der observierenden Kamera – und somit unweigerlich unter Verdacht – geraten.

Polonis fotografische Drehbücher bewegen sich bewusst nur an der Schwelle zum Film, da gerade das Vorläufige, Hypothetische und Offene hier den Betrachter als Ko-Produzent der Erzählung auf den Plan rufen. Die Bildfolgen, die im Sinne der filmischen Narration eine Kohärenz von Personen, Orten und Zeiten suggerieren, sind von zahlreichen Bildlücken und Brüchen durchzogen. Auch in den Bildern selbst sind es die Leerstellen, das Abwesende und die Unschärfen, die den Raum für Spekulationen öffnen. Diese blinden Flecke erzwingen es geradewegs, den Bildern, dem Beobachteten etwas zu unterstellen.

In den beiden ersten Filmskripten ist jedes Bild mit einer Regieanweisung beschriftet. Angegeben werden die Szenennummer, Ort

*Poloni's photographic storyboards deliberately operate only on the threshold of film, as it is precisely the provisional, hypothetical and open-ended aspects that call the viewer into action as a co-producer of the story. The image sequences that suggest a coherence of people, places and times in the sense of film narration are interspersed with numerous pictorial gaps and breaks. In the pictures, too, it is the blank spaces, the absences and blurs that open up the space for speculation. These blind spots compel the viewer to impute something to the pictures and to what he observes.*

*In the first two film scripts each picture is labeled with a script indication. The caption indicates the scene number, place and time of the action, the camera position, and a brief description of the scene. Often, the text refers to something beyond what we see in the picture, for example describing an action that will have to be performed at the location. But because the film will*



14. Int. In a train. Night.  
The man stands in the corner, alert, ready to move. Luckily, the train seems empty.



16. Int. Milano. Train station. Morning seven.  
The man, at the centre of the frame, takes the stairs down to the main hall.



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

MARCO POLONI, aus der 54-teiligen Serie / from the 54 part series: *Shadowing the Invisible Man*—Script for a Short Film, 2001.  
Lambda Prints, Aluminium, je / each 20,5 cm x 27 cm.

und Zeit der Handlung, die Kameraposition sowie eine kurze Beschreibung der Szene. Der Text weist dabei oftmals über das im Bild zu Sehende hinaus, beschreibt zum Beispiel eine Handlung, die am Drehort noch auszuführen sein wird. Da der Film jedoch nie realisiert werden wird, erzeugen auch diese Hinweise nur weitere Lücken, an deren Stelle die Imagination des Betrachters wirksam wird. Die Bildkontexte, die Poloni schließlich ins Spiel bringt, adressieren ein kollektives Gedächtnis, dessen Erinnerungen und Vergessen gleichermaßen durch die Massenmedien strukturiert wird. Das heißt, was immer wir in Polonis Geschichten hineinlesen, wird von diesen Medien mitgeschrieben.

In dem ersten Filmskript, »Shadowing the Invisible Man – Script for a short film«, scheint die Kamera einem illegalen Einwanderer auf dessen Weg von Süditalien in die Schweiz zu folgen. »AKA (Also Known As) – Script for a short film« suggeriert, dass hier ein »schlafender« Terrorist observiert wird. Und in »Permutit – Storyboard for a film« sind wir anscheinend einem zwielichtigen Wirtschaftsagenten auf der Spur. Immer geht es um Personen und Orte, die man leicht am Rand der Legalität vermutet – mit dem Unterschied, dass der »illegale Einwanderer« das unterste Ende, und der Wirtschaftsagent die Spitze der Macht repräsentieren, während der »schlafende« Terrorist die drohende Kippfigur westlicher Ohnmachtsphantasmen darstellt.

Polonis auffällig unauffällige Protagonisten halten sich schließlich an öffentlichen bzw. semi-öffentlichen Orten auf. Oftmals handelt es sich zudem um Transiträume – um Flughäfen, Wartesäle, U-Bahnen, Straßen, Rolltreppen, Bahnsteige: Orte (und deren anonyme Massen), die unter ständiger Beobachtung stehen,

*never be shot, these instructions only go to produce further gaps that the viewer has to fill in by using his imagination. The image contexts, finally, that Poloni brings into play, address a collective memory whose remembering and forgetting alike is structured by the mass media. This means that whatever we read into Poloni's stories is also written by these media.*

*In the first script, »Shadowing the Invisible Man – Script for a Short Film«, the camera seems to be following an illegal immigrant on his way from the south of Italy to Switzerland. »AKA (Also Known As) – Script for a Short Film« suggests that we are observing a »sleeping« terrorist. And in »Permutit – Storyboard for a film«, we seem to be on the track of a dubious commercial agent. It is always about people and places that we tend to assume are just inside the law – with the difference that the »illegal immigrant« represents the bottom end and the executive the peak of power, while the »sleeping« terrorist represents the menacing paradoxical figure of Western phantasms of powerlessness.*

*Poloni's conspicuously inconspicuous protagonists are found exclusively in public or semi-public places. Often these are also places of transit – airports, waiting rooms, underground railways, streets, escalators, railway platforms: places (and their anonymous masses) that are under constant surveillance as they constitute the Achilles heel of our economies that rely on mass movements. For crime is always found in the moving masses, and everyone can be a suspect: above all if he comes unnoticed by the camera's eye. All observation already implies the crime that was to be proven with the aid of pictures. It is not reconstructed, but rather constructed by images.*

da sie die Achillesferse unserer von Massenbewegungen abhängigen Ökonomien darstellen. Denn in der bewegten Masse ist das Verbrechen immer schon unterwegs, ist jeder Einzelne prinzipiell verdächtig: vor allem, wenn er unbemerkt in das Blickfeld von Kameras gerät. Jede Observierung unterstellt bereits das Verbrechen, das an Hand von Bildern zu beweisen war. Nicht rekonstruiert wird es durch Bilder, sondern vielmehr konstruiert.

Es ist dieser unterstellende Blick der Observierung, der uns in Polonis Fotografien beständig Verdacht schöpfen lässt – und uns somit auf die Spuren einer Erzählung bringt, der wir doch nur auf den Leim gehen können. Denn für das Mutmaßliche selbst liefern die Bilder keinerlei Beweise, vielmehr spekulieren wir entlang von Vorurteilen und Stereotypen. In »Shadowing the Invisible Man« sind es bereits bestimmte Orte, entlang denen wir sowohl die Flucht als auch den Flüchtigen, der nie zu sehen ist, imaginieren.

Die scheinbare Kohärenz zwischen Personen, Schauplätzen und Zeiten sind in Polonis Bildgeschichten ebenso konstruiert wie die Identität seiner Protagonisten. Denn die Personen, deren Handlungen und Bewegungsräume wir vermeintlich folgen, sind immer nur zufällige Passanten, die in Polonis Kamerablick gerieten. Obwohl die Fotografien äußerst inszeniert wirken, arbeitet Poloni weder mit Schauspielern noch mit Requisiten. Er zeigt nichts weiter als die Wirklichkeit und schafft dennoch zutiefst fiktionale Erzählwie Bildräume. Die Wirklichkeit lässt sich in Bildern nicht so zeigen wie sie ist – und schon gar nicht in Form verdeckter Beobachtungen.

Tatsächlich geht es in Polonis Filmskripten weniger um die Effekte der Überwachung selbst, sondern vielmehr um die Interpretation von Überwachungsbildern. Die Instrumentarien der Überwachung greifen wesentlich dadurch, dass der Beobachtete den Beobachter zwar nicht sieht, aber weiß, dass er von diesem permanent gesehen werden kann. Das heißt, der zugleich an- und abwesende Blick strukturiert hier das Verhalten des Beobachteten. Das Bild einer heimlich und unbemerkt fotografierten Person dagegen strukturiert wesentlich den Blick des Betrachters, der dem unterstellenden Blick der Kamera folgt. Man wird in diesen Bildern immer ein Verbrechen finden.

Die Fotografien für »AKA (Also Known As)« wurden in Berlin und Hamburg aufgenommen. Die wesentlichen Schauplätze sind eine Bibliothek, ein Fachgeschäft für elektronische Geräte, ein Vortragssaal und ein Haus. In diesen und weiteren öffentlichen Räumen hält sich der mutmaßliche Protagonist auf: ein junger Mann, vermutlich arabischer Herkunft. Viele der genannten Orte sind austauschbar und könnten überall zu finden sein, abgesehen vom Sony Center und vom Reichstag. Auch die von Hans Scharoun entworfene Berliner Nationalbibliothek sticht aus der ansonsten vorherrschenden urbanen Gesichtslosigkeit hervor.

»AKA (Also Know As)« liest sich nicht nur wie das Skript zu einem Film, sondern auch wie eine umfangreiche Polizeizakte. Dabei operiert Poloni mit jener Bildrhetorik, die sich seit den Anschlägen auf das World Trade Center tief in unser kollektives Gedächtnis eingegraben hat. Es geht um die Rhetorik einer psychologischen Kriegsführung gegen unbekannt, die uns davon überzeugen soll, dass der Fremde unter uns, wenn wir ihn nicht im Auge behalten, schon morgen unerwartet zuschlagen kann. Eine Rhetorik, nach der ein junger Mann arabischer Herkunft, der in Deutschland studiert, zurückgezogen lebt und sich für elektronische Bausätze interessiert, *per se* verdächtig ist. Zumal wenn er sich an einem Ort wie dem Sony Center in Berlin aufhält und sich dort – so die Regieanweisung – seine Zeit mit einem Flugsimulator verreibt. Wieso hat er so viel Zeit? Worauf wartet er? Was hat er mit Flugzeugen zu tun? Auch im Regierungsviertel, einem anschlagsrelevanten Ziel, und in der Bibliothek, dem Hort unserer kulturellen Werte, treibt er sich herum.

Zwei der unscheinbarsten Orte, die in »AKA (Also Known As)« auftauchen – der Vortragssaal sowie das Mehrfamilienhaus –, sind es schließlich, mit der sich die Bild für Bild verdichtenden Indizien für ein real-fiktives Attentat endgültig in der Realität zu verankern scheinen. Beide Gebäude befinden sich in Hamburg-Harburg. Es sind die Technische Universität, an der Mohammed Atta studierte,

*It is this implicative observing view that causes us to become suspicious of the people in Poloni's photographs – and thus puts us on the track of a story that we can only be taken in by. The pictures themselves furnish no proof for our suppositions, instead we speculate on the basis of prejudices and stereotypes. In »Shadowing the Invisible Man«, it is pre-determined places in which we imagine the escape and the fugitive, whom we never actually see.*

*The apparent coherence between the people, scenes and times is as constructed as the identity of the protagonists in Poloni's picture stories. For the people whose actions and spaces of movement we seem to be following are only incidental passers-by who happened to get caught by Poloni's camera. Although the photographs appear to be extremely staged, Poloni does not work with any actors or props. All he shows is reality, and yet he creates profoundly fictional narrative and pictorial spaces. Reality does not allow itself to be shown as it is in pictures – let alone in the form of hidden observations.*

*In fact, Poloni's film scripts are concerned not so much with the effects of surveillance themselves as with the interpretation of surveillance pictures. The instruments of surveillance work mainly thanks to the fact that while the person being watched cannot see the watcher, he does know that he can be seen by him at all times. This means that in this case the gaze, both present and absent, structures the behaviour of the person being observed. The picture of a person photographed secretly and unnoticed, on the other hand, to a great extent structures the view of the observer who follows the implicative gaze of the camera. You will always find a crime in these pictures.*

*The photographs for »AKA (Also Known As)« were taken in Berlin and Hamburg. The main scenes are a library, a specialised electronics shop, a lecture hall, and a house. The supposed protagonist is found in these and other public spaces: a young man, presumably of Arab descent. Many of these places could be replaced and could be found anywhere, apart from the Sony center or the Reichstag. Berlin's national library designed by Hans Scharoun also stands out from the otherwise faceless urban settings.*

*»AKA (Also Known As)« not only reads like a film script, but also like an extensive police file. Poloni operates with the pictorial rhetoric that has become deeply engrained in our collective memory since the attacks on the World Trade Center. It is about the rhetoric of psychological warfare against an unknown foe, that is supposed to convince us that the stranger can strike among us – unexpectedly, tomorrow – if we fail to keep an eye on him. A rhetoric according to which a young man of Arab descent who is studying in Germany, lives in seclusion and is interested in electronic construction kits, is per se suspicious. Particularly if he is seen in such places as the Sony center in Berlin, whiling away the time – according to the script indication – with a flight simulator. Why does he have so much time? What is he waiting for? What does he have to do with aeroplanes? Or he is seen hanging out in the government district, a strategic target, and in the library, the stronghold of our cultural values.*

*Two of the most inconspicuous places that feature in »AKA (Also Known As)« – the lecture hall and the block of flats – are what seem to finally firm up this impression of real/fictional attack, an impression that has been growing stronger picture by picture. Both buildings are situated in Hamburg-Harburg. It is the Polytechnic school where Mohammed Atta studied, and the house where he lived and met his accomplices. And yet the story cannot be fully entrenched in the realm of reality or fiction, but rather circulates between these two options. The Polytechnic school and the house in Hamburg-Harburg have long become media history, i.e. have vanished from our collective reality. What is more, the script indications constantly refer to the fictional aspects of the anticipated film. The breaks that Poloni deliberately intersperses also run counter to the imaginary coherence of the picture story, and thus its credibility. Between the factual nature of the pictures, their blurs and gaps, and the*



sowie das Haus, in dem er wohnte und sich mit seinen Komplizen traf. Und doch lässt sich die Erzählung weder ganz im Realen noch ganz im Fiktiven verorten, sondern zirkuliert zwischen beiden Optionen. So sind die Technische Universität sowie das Haus in Hamburg-Harburg längst eine Medienrealität von Gestern, das heißt aus unserer kollektiven Wirklichkeit verschwunden. Darüber hinaus verweisen die Regieanweisungen permanent auf die fiktionalen Momente des antizipierten Films. Auch die Brüche, die Poloni bewusst einstreut, laufen der imaginären Kohärenz der Bildgeschichte, und somit ihrer Glaubwürdigkeit, zuwider. Zwischen dem Faktischen der Bilder, ihren Unschärfen und Lücken sowie den Synthesen, die wir konstruieren, um den Fluss der Erzählung in Gang zu halten, entgleitet uns diese Geschichte immer wieder. Auch wenn Poloni alles darauf anlegt, dass wir in »AKA (Also Know As)« die Observierung eines Attentäters hineinlesen, adressiert er diese Interpretation zugleich an uns selbst zurück. Das heißt, die Problematisierung von Interpretation überträgt er hier ganz deutlich auf das Feld der aktuellen Politiken eines so genannten »Krieges« gegen den Terrorismus. Denn in der Fahndung nach dem vermeintlichen Feind treten einmal mehr die westlichen Vorurteile und Praktiken gegen alles Fremde – samt ihrer fatalen Folgen – zu Tage<sup>2</sup>.

»Shadowing the Invisible Man« und »AKA (Also Known As)« kreisen beide um Figuren, die innerhalb der westlichen Industriegesellschaften auf den Status des Fremdseins festgelegt sind. Sie bilden die perfekten Projektionsflächen für die Kanalisierung von Ängsten und Unsicherheiten ab, die zugleich mit großem medialem Aufwand in Gang gehalten werden. Als Handlungsraum ist ihnen der Untergrund zugewiesen – schon allein deshalb, weil sie im Vordergrund nicht erwünscht sind. Und im Hintergrund auch nicht, denn dieser ist das Territorium der Mächtigen.

Diese machtvollen Figuren, deren Bühnen die exklusiven Räume der Chefetagen, der teuren Hotels, der spiegelverglasten Limousinen, der überwachten Industrieanlagen oder Regierungsbezirke sind, fokussiert Poloni in seinem jüngsten fotografischen Filmskript. In »Permutit«, erstmals auf der diesjährigen Biennale von Venedig präsentiert, verzichtet er auf jegliche Regieanweisungen, das heißt, er lässt uns mit all den eingebauten Lücken, toten Winkeln und blinden Flecken allein. Auch der Verweis auf »His Point Of View« – also auf das, was der Beobachtete sieht und zugleich den Betrachter in die Erzählung einführen würde – taucht nicht mehr auf. Der Kamerablick verweist in »Permutit« vor allem auf sich selbst. Es geht um Ausschlüsse.

Der Titel »Permutit« referiert gleichermaßen auf den geschützten Namen eines x-beliebigen Unternehmens wie auf Permutation – das Austauschen und Vertauschen. Tausch wird in »Permutit« auf vielerlei Weise wirksam.

Der Protagonist ist ein graumeliertes Geschäftsmann in seinen ewig besten Jahren mit Brille, dunkelgrauem Anzug und Krawatte: ein Stereotyp wie der illegale Einwanderer in »Shadowing the Invisible Man« oder der islamische Terrorist in »Aka (Also Known As)« – ebenso unscheinbar wie verwechselbar. Und doch hat er ganz offensichtlich einen anderen Platz in der Gesellschaft. Er gehört nicht nur dazu und zu ihrer Spitze, sondern auch zu jenen, die im Verschwinden hinter komfortablen Räumen und dezenten Anzügen die Geschicke von Weltwirtschaften und -politiken lenken. In seiner Verborgenheit, die seinen Handlungsraum nicht einschränkt, sondern erst eröffnet, ist auch er immer ein Verdächtiger, eine Projektionsfläche, von der die Nachrichtenagenturen und Spielfilmindustrien gleichermaßen profitieren. Wobei sein Status als Projektionsfläche zugleich seine beste Tarnung ist.

In der Logik einer Macht, die nicht aus Individuen besteht, sondern als ein Netz von Positionen wirkt, ist er – wie alle anderen – austauschbar. Mit dem Unterschied, dass er immer auch die Anderen ist, die ihn ersetzen werden. In »Permutit« wird er deshalb nicht repräsentiert über das Kompositum aus verschiedenen Personen, sondern er ist dieses Kompositum. Da er als Einzelner unsichtbar bleibt und sich als Viele selbst austauschen kann, ist er – bzw. seine Position – zudem unantastbar. Er ist Phantom und Widergänger eines Handelns, das keine nachvollziehbaren, angreifbaren Spuren hinterlässt.

*syntheses that we construct in order to maintain the flow of the narrative, the story is constantly eluding us. Even if Poloni does everything to make us interpret the observation of a terrorist in »AKA (Also Known As)«, he addresses this interpretation right back to us. That is to say, he clearly transfers the problem of interpretation into the field of current politics of a »war« against terror. For in the search for the supposed enemy, once again we see the Western prejudices and practices against all things foreign come to light – with all their fatal consequences<sup>2</sup>.*

*»Shadowing the Invisible Man« and »AKA (Also Known As)« both revolve around figures that are inseparably associated with the status of being alien in Western industrialized societies. They form the perfect projection surfaces for channeling fears and insecurities that the media also go to great lengths to foment. Their allocated space of action is the underground – for one thing because they are simply not wanted in the foreground. Nor in the background, for that is the territory of the powerful.*

*These powerful figures, whose stages are the exclusive spaces of executive floors, expensive hotels, mirror-glass limousines, industrial plants under surveillance or government districts, are the focus of Poloni's most recent photographic film script. In »Permutit«, presented for the first time at this year's Venice Biennial, he does without any form of script indication, i.e. he leaves us alone with all the integrated gaps, dead angles and blind spots. The reference to his »His Point of View« – i.e. to what the person being watched sees and what would introduce the observer into the story – no longer features. In »Permutit«, the camera is directed above all at itself. It is about exclusions.*

*The title »Permutit« refers to the protected name of some company or other and to permutation – i.e. replacement and swapping. Exchange takes effect in many different ways in »Permutit«.*

*The protagonist is a greying businessman, forever in the prime of his life, wearing glasses, a dark-grey suit and tie: a stereotype like the illegal immigrant in »Shadowing the Invisible Man« or the Islamic terrorist in »AKA (Also Known As)« – as inconspicuous as mistakable. And yet he obviously has a different place in society. He is not only part of it, belonging to the top ranks, he is also one of those people who guide the fortunes of global economies and politics, hidden behind comfortable rooms and unostentatious suits. In his concealment, that does not restrict, but indeed opens up his ambit of action, he too is always a suspect, a projection surface that profits both news agencies and movie industries alike. And his status as a projection surface is also his best camouflage.*

*According to the logic of a power that does not consist of individuals but rather works as a network of positions, he is – like everyone else – replaceable. The only difference being that he is always also the other people who will replace him. In »Permutit« therefore, he is not represented by the composite of different people, he is this composite. Because he stays invisible as an individual, and can replace himself as many people, he – or rather his position – is additionally unimpeachable. He is a phantom and wraith of an action that does not leave any discernible, tangible traces.*

*The »Permutit« photo installation is based on the same image deconstructions as »Shadowing the Invisible Man« and »AKA (Also Known As)«, i.e. on an oscillation between the factual discontinuity and imaginary coherence of identity, place and time. However, in this case this oscillation is used not so much to focus*



*Folgende Seite und folgende zwei Doppelseiten /  
Following page and following two spreads:*

*MARCO POLONI, aus der Serie / from the series: Permutit – Storyboard for a Film,  
2005. Lambda Prints, Glas, Aluminium, Anzahl / number variable (49 - 62),  
je / each 38 cm x 70 cm.*









1b. Int. Public library. Internet center. Morning.  
He sits at the computer.

MARCO POLONI, aus der 62-teiligen Serie / from the 62 part series: AKA (Also Known As)—Script for a Short Film, 2002.  
Inkjet Prints, je / each 29,7 cm x 42 cm.

Die Fotoinstallation »Permutit« beruht auf denselben Bilddekonstruktionen wie »Shadowing the Invisible Man« und »AKA (Also Known As)«, das heißt auf einer Pendelbewegung zwischen der faktischen Diskontinuität und imaginären Kohärenz von Identität, Ort und Zeit. Dieses Pendeln wird hier allerdings weniger zur Problematisierung von Interpretation ins Spiel gebracht, sondern vielmehr als das machtvolle System einflussreicher Unternehmenskulturen. In den Haupt- und Doppelrollen dieses permanenten Hase-und-Igel-Spiels treten, neben dem graumelierten Patriarchen, noch der aufsteigende Unterhändler mit Halbglatze, die erfolgreiche Blonde und die ewig betrogene Frau hinter dem Mann an. In ihren zivilen Uniformen tauchen sie überall und nirgendwo an den ewig gleichen Orten der Business Class auf. Sie verschwinden darin, wie sie gekommen sind: spurlos. Obwohl sie ständig von Polonis Kamera observiert werden, bleiben ihre Missionen und Handlungen ein wohl gehütetes Geheimnis.

Die Fotografien von »Permutit« wurden in den Metropolen der US-amerikanischen Politik- und Finanzwelt aufgenommen. Sie zeigen Architekturen, Straßen und Plätze die – wenn nicht gänzlich menschenleer – von nur wenigen Menschen bevölkert sind. Es sind Bürokomplexe, Bankenviertel, Hotellobbies und Restaurants, in denen vornehmlich die VIPs zu Hause sind. Die Gebäude haben verspiegelte Oberflächen, in die man nicht hinein-, aus denen man

on the problem of interpretation, but rather as the powerful system of influential corporate cultures. In the main and double roles of this never-ending hare-and-hedgehog game, the competitors are the greying patriarch, the balding up-and-coming negotiator, the successful blonde, and the woman behind the man who is always being cheated on. In their civilian uniforms they appear everywhere and nowhere on the unchanging scenes of the business class. They vanish in them just as they appeared: without a trace. Although constantly observed by Poloni's camera, their missions and actions remain a well-kept secret.

The photographs in »Permutit« were taken in the cosmopolitan cities of the US political and financial world. They depict architectures, streets and squares that – although not totally deserted – are sparsely populated. These are office complexes, bank districts, hotel lobbies and restaurants in which mainly VIPs are at home. The buildings have mirrored surfaces through which you cannot look in, but you can look out. In »Permutit«, observation is constantly being inverted, including and excluding the viewer at the same time.

Remarkably, the urban spaces in »Permutit« appear to be unlabelled: only rarely do we discover street signs, information boards or advertising (and when we do, their messages are barely decipherable). These sign-bearers, few and far between,



3b. Close on man, passing to right.

MARCO POLONI, aus der 62-teiligen Serie / from the 62 part series: AKA (Also Known As)—Script for a Short Film, 2002.  
Inkjet Prints, je / each 29,7 cm x 42 cm.

jedoch hinaus schauen kann. Observation verkehrt sich in »Permutit« beständig, der Betrachter ist darin ebenso ein- wie ausgeschlossen.

Auf bemerkenswerte Weise scheinen die urbanen Räume in »Permutit« unbeschriftete zu sein: nur selten entdeckt man Straßenschilder, Hinweistafeln oder Werbung (und wenn, kann man ihre Botschaften oftmals kaum entziffern). Umso bedeutungsvoller scheinen deshalb die spärlich gesäten Zeichenträger. Mit etwas detektivischem Spürsinn und Kombinationsgeschick kann man an Hand der Architekturen, einer Zeitungsanzeige, eines Highway-Schildes, eines angeschnittenen U-Bahn-Planes oder des Namens einer U-Bahn-station zwar rekonstruieren, dass sich die Protagonisten in Washington D.C., Dallas, Houston und Chicago aufhalten. Dennoch bringt uns dies nicht weiter. Die Szenen, die den Graumelierten im Pentagon zeigen, enthüllen nichts anderes als die Exklusivität der Orte der Macht. Auch das Modell des Spaceshuttles Columbia lässt keinerlei Rückschlüsse darauf zu, was in »Permutit« grundsätzlich im Verborgenen geschieht.

Zwischen dem ersten und dem letzten Auftritt des Graumelierten ist trotz aller Geschäftigkeit, trotz der Aneinanderreihung von Begegnungen, Orten und Tagen, und trotz der Durchkreuzung seiner Handlungen durch weitere Geschäftige an wechselnden Orten, zu wechselnden Zeiten und mit wechselnden Partnern, rein gar nichts

therefore seem to be all the more important. With some investigative intuition and power of deduction, by studying the architecture, a newspaper advertisement, a highway sign, part of a subway map or the name of a subway stop we can discern that the protagonists are in Washington D.C., Dallas, Houston and Chicago. And yet this gets us nowhere. The scenes of the greying man at the Pentagon reveal nothing but the exclusiveness of the places of power. Nor does the model of the Columbia space shuttle provide any clues as to what is basically happening in secret in »Permutit«.

Despite all the activity, despite the series of meetings, places and days, and despite the fact that other busy people cross his actions at changing places, at different times and with different partners, absolutely nothing happens between the first and last appearance of the greying man that might give us some insight. And, as we know, even if we had seen something, we would do well to keep it to ourselves.

Power is always formulated on the basis of influence over people, places and spaces of action. But no one has any influence over the actors in »Permutit«, while they seem to have influence over everything.

In his three photoscripts, Poloni goes through three different versions of the spaces of action and representational structures



21c. Close on man.  
*Standing behind the window, he smokes a cigarette.*

MARCO POLONI, aus der 62-teiligen Serie / from the 62 part series: AKA (Also Known As)—Script for a Short Film, 2002. Inkjet Prints, je / each 29,7 cm x 42 cm.

passiert, das uns Aufschluss gäbe. Und selbst wenn wir etwas gesehen hätten, täten wir bekanntlich gut daran, dies für uns zu behalten.

Macht formuliert sich immer entlang dem Zugriff auf Personen, Orte und Handlungsräume. Auf die Handelnden in »Permutit« hat niemand Zugriff, sie jedoch auf scheinbar alles.

In seinen drei Fotoskripts spielt Poloni drei verschiedene Varianten der Handlungsräume und Repräsentationsstrukturen einer Gesellschaft durch, in der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Präsenz und Tarnung, Chiffrierung und Dechiffrierung immer andere Ein- und Ausschlüsse generieren.

1 Omnipräsenter Slogan im öffentlichen Raum der Stadt New York.

2 Auch in der Videoarbeit »Mister Locke, ...« zeigt Poloni diese Übergriffigkeit auf.

*of a society in which visibility and invisibility, presence and camouflage, encoding and decoding always generate different inclusions and exclusions.*

(Translation: Richard Watts)

1 Omnipresent slogan in the space of New York City.

2 Poloni also demonstrates this encroachment in his »Mister Locke, ...« video work.