



PASSENGERS

MARCO POLONI

VERLAG FÜR MODERNE KUNST NÜRNBERG

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 CINEMATOGRAPHE. 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 »¹, 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 procédés² – 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“⁴¹ 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”⁴¹: 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 procedures²—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 »³ 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 Verfahrensweisen² –, 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“,³ 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.”³ 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.

¹ 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.

² 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.

³ 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.

¹ 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).

² 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.

³ 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.

¹ 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.

² 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.

³ 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.

PASSENGERS

KUNSTVEREIN FREIBURG, 2005

VUE D'INSTALLATION
ANSICHT DER INSTALLATION
INSTALLATION VIEW

AU NIVEAU INFERIEUR: VUE DE L'EXPOSITION FLASHBACK
IM UNTEREN STOCKWERK: ANSICHT DER AUSSTELLUNG FLASHBACK
AT LOWER LEVEL: VIEW OF THE EXHIBITION FLASHBACK



AKA (ALSO KNOWN AS)—SCRIPT FOR A SHORT FILM, 2002

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

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

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

Ext = Extérieur / Außen / Exterior

Int = Intérieur / Innen / Interior

POV = Point de vue / Blickwinkel / Point of View

CCTV = Vidéo surveillance / Videoüberwachung / Closed Circuit Television.

64 Inkjet Prints, Encre pigmentée sur papier fibre / Pigmenttinte auf Faserpapier / Pigment ink on fibre paper, chacun / jeweils / each 297 x 420 mm



1a. Int. Public library. Morning.



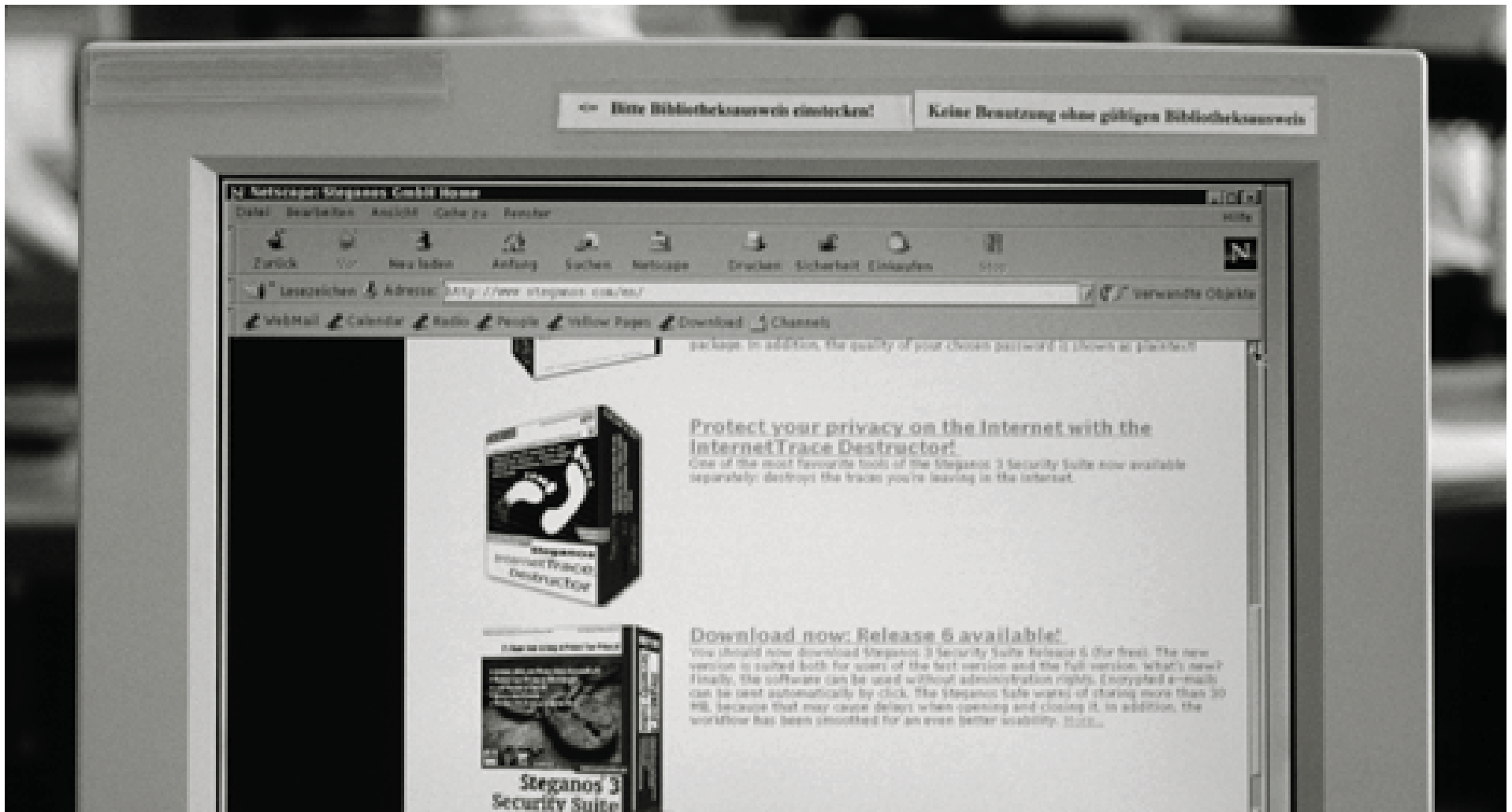
1b. Int. Public library. Internet center. Morning.
He sits at the computer.



1c. Reverse shot. Close on man.



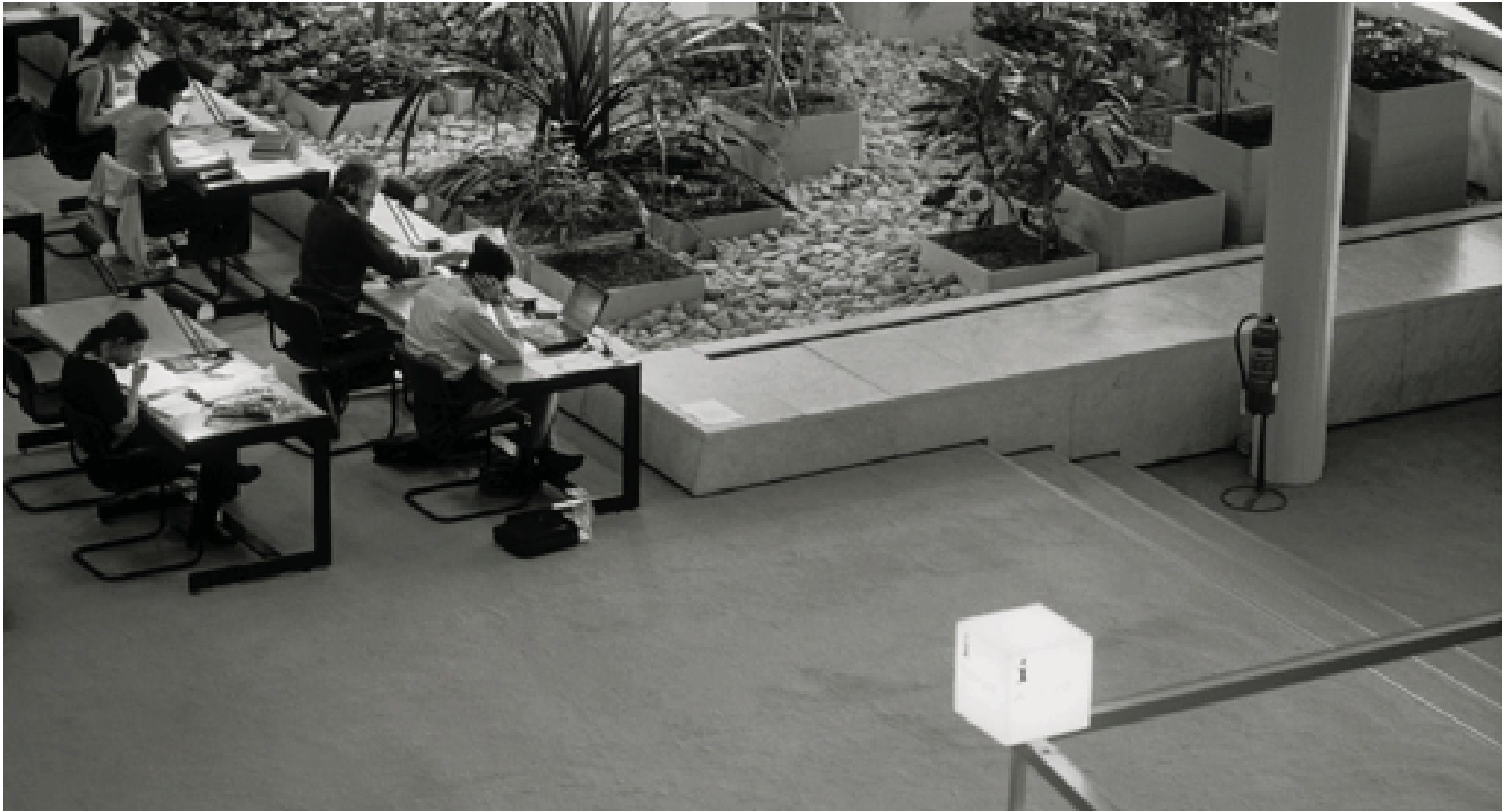
1d. Reverse shot, other POV. Close on man.



1e. His POV. Close on screen.



1f. His POV. Close on ceiling, moving up.



2a. Int. Public library. Later. Morning.



2b. Close on man.
Distracted from his work, he focuses on a point beyond the camera.



2c. His POV. Close on woman.



3a. Int. Public library. Later. Morning.



3b. Close on man, passing to right.



4a. Ext. Embassies area. Later. Afternoon.
The agents get into the cars.



4b. Close on men.



4c. Reverse shot. Close on man.



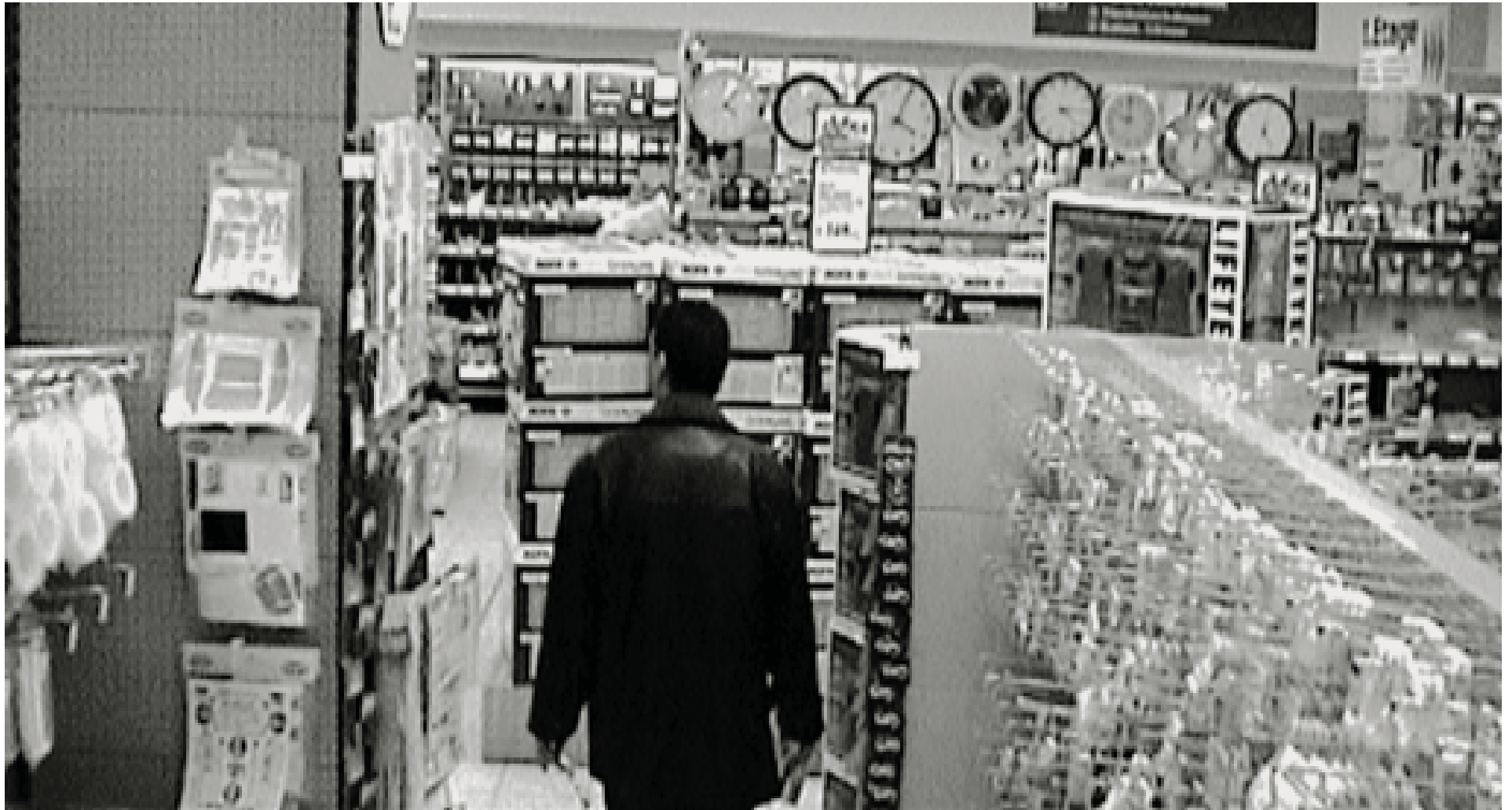
5. Ext. Street. Later. Afternoon.
Pan to right, on man.



6a. Int. Electronics shop. Later.
Close on man.



6b. Close on man.
He picks up an electronics kit.



6c. CCTV shot.



6d. Ext. Street. Later.
Pan to right, on man.



6e. Close on man.



7. Ext/Int. Avenue. Later. Afternoon.
His POV. Moving forward.



8. Ext. Gas station. Later. Night.
He leaves the convenience store.



9. Ext. Street. Later. Night.
He waits for someone to pick him up.



10a. Ext. Street. Later. Night.



10b. *They negotiate. The woman gets into the car. The car leaves.*



11a. Ext. Avenue. Day.
CCTV shot.



11b. Reverse shot. Close on man.



11c. Reverse shot, other POV.



11d. Man's POV.



12a. Ext. Internet café. Later. Afternoon.
Pan to right, on men.



12b. Int. Internet café. Later.
Close on man.



12c. His POV.



12d. Close on man.



12e. Pan to left, on men, moving out.
They leave the café.



13a. Int. Polytechnic school. Lecture hall. Later. Afternoon.



14a. Int. Sony center. Later. Evening.
He kills time on a flight simulator.



14b. His POV. Close on logo.



15a. Int. Subway passage. Later.
He follows a woman.



15b. His POV.



15c. *He vanishes into the crowd.*



16a. Ext/Int. Bus. Morning.
His POV.



16b. Close on men.

He listens very carefully to the other man.



17. Ext. Subway station. Later. Afternoon.
Tracking shot, on man.



18a. Int. Subway car. Later.

He talks with a third man in the subway. The man hands something to him.



18b. Close on man.
A man eyes them suspiciously.



18c. His POV. Passing to left as the train pulls into the station.



19a. Int. Subway station. Later.
He takes the escalator down.



19b. *He takes the escalator down.*



19c. *He takes the escalator down.*



19d. *He takes the escalator down.*



20. Ext. Street. Later. Afternoon.
Close on man.



21a. Ext. Apartment building. Later. Afternoon.



21b. Other POV. In backyard.



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



22. Ext. Street. Later. End afternoon.
His POV. Moving forward.



23a. Int. Movie theater. Later.
His POV.



23b. His POV.



23c. Int. Movie theater hall. Later.
His POV. Passing to left.



24. Ext. Street. Later. Dusk.



25a. Ext. Street. Later. Dusk.
Close on man.



25b. Close on man.
End.



**SHADOWING THE INVISIBLE MAN—SCRIPT FOR A SHORT FILM
KUNSTVEREIN FREIBURG, 2005
VUE D'INSTALLATION | ANSICHT DER INSTALLATION | INSTALLATION VIEW**

SCÉNARIOS POUR DES HISTOIRES INVISIBLES: STEFAN BANZ EN ENTRETIEN AVEC MARCO POLONI

STEFAN BANZ Dans tes deux travaux photographiques, *Shadowing the Invisible Man—Script for a Short Film* et *AKA (Also Known As)—Script for a Short Film*, l'appareil en sait toujours plus que nous, spectateurs. Les brèves descriptions du storyboard évoquent le non-visible que nous cherchons dans tes séquences photographiques. Mais les descriptions ne rendent pas non plus vraiment présent ce qui est absent; elles ne font qu'inciter à croire en ce que nous ne voyons pas concrètement. Néanmoins, l'observateur de tes travaux se retrouve dans le rôle de témoin ou complice d'une histoire ambiguë, une conspiration, une histoire qui apparemment, dans notre société, se joue toujours dans l'invisible et devient ici visible en tant qu'illusion ou fantasma. Mais si de telles histoires restent en réalité invisibles, et que nous n'en prenons connaissance que par des descriptions ou des récits, comment peut-on savoir qu'elles se déroulent vraiment?

Par conséquent, ce qui est insolite dans tes travaux, c'est que ces histoires voulues, qui prétendent être réelles, ne sont ni visibles, ni réellement racontées dans les descriptions; leur véracité est donc mise en question dès le départ.

De cette manière, tes travaux développent une sorte de *vacuum* entre la réalité et notre propre paranoïa de la réalité. D'un autre côté, tu essaies de nous transposer dans une situation spécifique qui oblige à s'interroger sur ce que signifie la lecture des images. Cela pourrait vouloir dire qu'à la base, ton travail sert à éclairer, à présenter une théorie de la perception. Mais cela pourrait aussi signifier que les histoires voulues ne servent que de prétextes, et que le dessin ici est de facture purement esthétique, accompli par le biais du suspense. Cela pourrait de même vouloir dire que la réalité de la vie se joue toujours dans l'invisible et que nous ne pouvons jamais nous reposer entièrement sur le visible, car ce que nous voyons dissimule le propre de la vie, – le non-visible.

Comme tu le vois, dès le premier abord avec tes travaux, mes pensées se sont dispersées dans tous les sens. D'un côté, je prends « au mot » les intrigues voulues, tout en voulant m'en distancier aussitôt. Or, ce besoin de m'écarter immédiatement des pistes que tu as tracées, m'entraîne dans un fin labyrinthe de réflexions théoriques impliquant la vue, la croyance, la vérité, la mystification, la peur, la paranoïa, la beauté, la transmission médiatique, etc.

Pourrais-tu me dire quels sont les rapports entre ces divers volets de ton travail, en apparence très différents, mais peut-être apparentés en réalité. Et quelle importance ont-ils vraiment?

SZENARIOS FÜR UNSICHTBARE GESCHICHTEN: STEFAN BANZ IM GESPRÄCH MIT MARCO POLONI

STEFAN BANZ In deinen beiden Fotoarbeiten *Shadowing the Invisible Man—Script for a Short Film* und *AKA (Also Known As)—Script for a Short Film* weiß die Kamera immer mehr, als wir Betrachter tatsächlich sehen. Die knappen Storyboard-Beschreibungen weisen auf nicht Sichtbares hin, das wir in deinen Bildsequenzen suchen. Aber auch die Beschreibungen machen das Abwesende nicht wirklich präsent, sie fordern uns lediglich auf, zu glauben, was wir nicht wirklich sehen. Trotzdem fühlen wir uns als Betrachter deiner Arbeiten in die Rolle von Zeugen oder Mitwissern einer vermeintlich konspirativen oder dubiosen Geschichte versetzt, einer Geschichte, die sich in unserer Gesellschaft offensichtlich stets im Unsichtbaren abspielt und hier als Illusion oder Einbildung sichtbar wird. Wenn jedoch solche Geschichten in Wirklichkeit unsichtbar bleiben und wir bloß durch Beschreibungen oder durch Nacherzählungen Kenntnis von ihnen erlangen, wie können wir dann wissen, dass sie sich tatsächlich ereignen?

Das Ungewöhnliche in deinen Arbeiten also ist, dass diese intendierten Geschichten, die vorgeben Wirklichkeit zu sein, weder sichtbar sind noch in den Beschreibungen der Bilder tatsächlich beschrieben werden und als wahre Geschichten von Anfang an in Frage gestellt sind.

Deine Arbeiten entwickeln dadurch eine Art Vakuum zwischen der Wirklichkeit und unserer eigenen Paranoia gegenüber der Wirklichkeit. Auf der anderen Seite versuchst du uns in eine ganz spezifische Situation zu versetzen, in der wir uns fragen müssen, was es heißt, Bilder zu lesen.

Das könnte nun bedeuten, dass deiner Arbeit eine aufklärerische, wahrnehmungstheoretische Absicht zugrunde liegt. Das könnte aber auch bedeuten, dass die intendierten Geschichten bloß Vorwand sind und dass hier vielmehr eine rein ästhetische Absicht vorgetragen wird, die sich aus den Mitteln des Suspense entwickelt, oder es könnte bedeuten, dass sich die Wirklichkeit des Lebens immer im Unsichtbaren abspielt und dass wir uns nie wirklich auf das Sichtbare verlassen können, weil das Sichtbare das Eigentliche des Lebens – das nicht Sichtbare – verdeckt.

Wie du siehst, bin ich schon beim ersten Zugang zu deinen Arbeiten mit meinen Gedanken in ganz unterschiedliche Richtungen ausgeschwirrt. Ich nehme einerseits die intendierten konspirativen Geschichten ‚wörtlich‘, möchte mich aber gleichzeitig sofort davon entfernen. Dieser Drang, mich sofort von deinen gelegten Spuren zu entfernen,

SCENARIOS FOR INVISIBLE NARRATIVES: STEFAN BANZ IN CONVERSATION WITH MARCO POLONI

STEFAN BANZ In your two photographic works, *Shadowing the Invisible Man—Script for a Short Film* and *AKA (Also Known As)—Script for a Short Film*, the camera always knows more than the viewers actually see. The brief storyboard descriptions evoke the non-visible, which we search for in your photographic sequences. But the descriptions also do not really render present what is absent; they only invite us to believe what we cannot actually see. And yet as viewers of your work we feel that we have been assigned the role of witnesses to or accomplices of a supposed conspiratorial or dubious narrative, one which in society is apparently always invisible, and which here becomes visible as illusion or fantasy. If, however, in reality such narratives remain invisible, and we are able to learn of them solely by means of such descriptions or retellings, how can we then know that they really take place?

Thus the unusual thing about your works is that these intended narratives that pretend to be real are neither visible nor really recounted in the descriptions of the images, and—as true stories—they are called into question from the beginning.

In this way your works develop a kind of vacuum between reality and our own paranoia about reality. On the other hand, you try to place the viewer in a quite specific situation where we have to ask ourselves what reading pictures means.

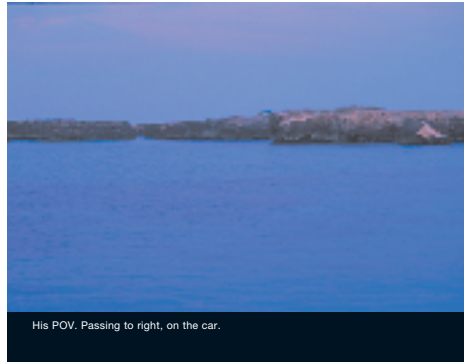
This could signify that the basis of your work intends to enlighten, and to present a theory of perception. This could, however, also mean that the intended stories are mere pretexts and that a purely aesthetic design is being presented, generated by means of suspense; or it could mean that the reality of life always takes place in the invisible, and that we can never really count on what is visible, because what we see conceals what is peculiar to life—the non-visible.

As you see, already at first contact with your works my thoughts have spun out in quite different directions. On the one hand, I take the intended conspiratorial stories “literally,” but on the other hand, I immediately want to distance myself from this position. The urge to back off at once from the tracks you have laid leads me to a finely woven net of theoretical musings that have to do with seeing, believing, truth, deception, angst, paranoia, beauty, media transmission, and so on.

Can you tell me in what kind of relationship these apparently very different—but in reality perhaps directly related—areas of your work are active? And how important they actually are?



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.



His POV. Passing to right, on the car.



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



His POV. Close on object.

SHADOWING THE INVISIBLE MAN— SCRIPT FOR A SHORT FILM, 2001

Le texte sous chaque image indique la numérotation des scènes et fournit des indications techniques.
Der Text unter den einzelnen Bildern zeigt die Szenennummern und liefert technische Informationen.
The text at the bottom of each image indicates scene numbering and provides technical indications.

Ext = Extérieur / Außen / Exterior

Int = Intérieur / Innen / Interior

POV = Point de vue / Blickwinkel / Point of View

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

MARCO POLONI Tes questions adressent les deux points fondamentaux que je traite dans mes travaux récents, sinon dans tout mon travail. L'un des points concerne l'idée de l'invisibilité, l'autre notre perception de la réalité. Il m'est difficile d'expliquer pourquoi précisément la notion d'invisibilité m'intéresse, parce qu'elle est liée à des raisons personnelles profondes, mais je peux essayer d'élaborer quelques interprétations.

Dans mon travail, mon attitude en général est dictée par le scepticisme et l'ironie quant à l'exactitude de notre perception de la réalité. C'est une façon d'éviter de faire des jugements sur la réalité, sur les objets, afin de mieux les observer et de mieux analyser comment fonctionne la perception. Pour être franc, c'est sans doute moins une attitude qu'une impulsion vitale de questionner tout ce qui m'entoure. Cette impulsion ne provient pas de quelque croyance en un état d'objectivité, parce qu'à un niveau fondamental, nous demeurons des êtres subjectifs, mais elle provient d'un besoin de situer la source de mon processus au niveau le plus basique de la perception. C'est tenter de rester aussi près que possible de la réalité nue, du chaos, ou, pour utiliser le fait linguistique, d'essayer de saisir ce qui est indéfini, innommable, indifférencié; en d'autres termes, ce qui est proche du non-visible, ou plutôt de phénomènes transitionnels, liminaux, *inframince*.

Mais pour rester à un niveau plus concret et inclure un aspect socio-politique, j'ai souvent l'impression que le monde fonctionne sur deux niveaux, l'un composé d'événements et l'autre de codes – et cela m'intéresse beaucoup. Ces codes sont en général invisibles, jamais affirmés clairement ou du moins implicites, et ils sont presque toujours contrôlés par des groupes d'intérêt. Cela saute aux yeux dans la rhétorique politique et les campagnes trompeuses des médias (la guerre d'Irak présentée comme une croisade contre le terrorisme alors qu'il s'agit en fait d'assurer l'approvisionnement en pétrole des Etats-Unis), ou dans l'industrie (la bataille de Microsoft contre le software open-source, à savoir les logiciels libres aux codes accessibles à tous). Mais la vraie vie des gens se déroule dans un univers à l'écart des représentations visuelles du courant dominant, en dehors des feux de la rampe, sous le radar pour ainsi dire. Si l'on s'intéresse à la vie réelle, il faut d'abord déconstruire certains codes de représentation et puis aller chercher plus loin.

Pour revenir à une position plus théorique: comme je l'ai dit auparavant, je m'intéresse beaucoup à la nature de la perception, à la façon dont nous lisons le réel, à la construction des représentations. En d'autres termes, à la manière dont nous construisons



One after the other, the man rise into the frame from the edge of the cliff.
The boatman pulls out and leaves.



His POV. Resume on car. Fast pan to left and to right.
Man: The albanian's truck isn't here! (VO).

bringt mich jedoch in ein fein gewobenes Netz von theoretischen Überlegungen, die mit Sehen, Glauben, Wahrheit, Täuschung, Angst, Paranoia, Schönheit, medialer Vermittlung usw. zu tun haben.

Könntest du mir sagen, in welchem Verhältnis diese vordergründig sehr unterschiedlichen, in Wirklichkeit aber vielleicht unmittelbar verwandten Bereiche in deiner Arbeit zueinander stehen und wie wichtig sie tatsächlich sind?

MARCO POLONI Deine Fragen sprechen die beiden Kernthemen an, mit denen ich mich in meinen jüngsten, wenn nicht vielleicht sogar in allen meinen Arbeiten befasse. Das eine Thema ist diese Sache mit der Unsichtbarkeit, das andere die Frage, auf welche Weise wir die Wirklichkeit wahrnehmen. Ich kann schlecht beantworten, warum mich ausgerechnet das Unsichtbare interessiert, weil das sehr persönliche Gründe hat, aber ich kann versuchen, das ein bisschen näher zu erklären.

In meiner Arbeit ist meine Haltung im Großen und Ganzen zunächst einmal Skepsis und Ironie gegenüber der Genauigkeit unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit. Das gibt mir die Möglichkeit, Urteile über die Wirklichkeit, über Dinge zu unterlassen und stattdessen genauer hinzusehen und zu analysieren, wie Wahrnehmung funktioniert. Das ist, ehrlich gesagt, vermutlich nicht so sehr eine Einstellung als vielmehr ein Impuls, grundsätzlich alles, was mich umgibt, in Frage zu stellen. Und dieser Impuls stammt nicht aus einem Glauben an einen objektiven Zustand, weil wir im Grunde immer subjektive Wesen bleiben werden, sondern aus einem Drang, die unterste Ebene der Wahrnehmung als Quelle für mein Vorgehen zu nehmen. Daher geht es darum, so nahe wie möglich an der nackten Wirklichkeit, am Chaos zu bleiben oder zu versuchen, um aus sprachlicher Sicht zu sprechen, das undefinierte, unennbare, undifferenzierte zu erfassen; mit anderen Worten, das fast Unsichtbare oder, besser gesagt, Phänomene, die sich im Übergang, im Grenzbereich, im inframince befinden.

Aber um auf einer irdischeren Ebene zu bleiben und einen sozialpolitischen Aspekt einzubeziehen, ich habe oft den Eindruck, dass die Welt auf zwei Ebenen funktioniert, auf der Ebene von Ereignissen und auf der Ebene von Codes – und das interessiert mich sehr. Diese Codes sind normalerweise unsichtbar, werden nie offen mitgeteilt, sind zumindest unausgesprochen vorhanden und unterliegen meist der Kontrolle durch Interessengruppen. Das wird in der politischen Rhetorik und in der inszenierten Täuschung durch die Medien

MARCO POLONI Your questions address the two core issues that my recent work, and indeed probably all my work, deals with. One issue is the whole idea of invisibility, the other, our perception of reality. It is difficult to answer precisely why the notion of invisibility interests me, because it has deep personal implications, but I can try to elaborate on some interpretations.

The overall attitude in my work is one of skepticism and irony about the accuracy of our perception of reality. It is a way of refraining from making judgments about reality, about objects, in order to better observe them, and to better analyze how perception functions. To be honest, it is probably not so much an attitude as a basic impulse to question everything that surrounds me. And this impulse does not stem from some belief in a state of objectivity, because on a fundamental level we remain subjective beings, but from a drive to locate the source of my process at the most basic level of perception. So it is about trying to stay as close as possible to naked reality, to chaos, or, to speak from a linguistic standpoint, to reach for the undefined, the un-nameable, the undifferentiated. In other words, close to the invisible, or rather, to phenomena which are transitional, on the threshold, *infra-thin*.

But to come back to a more mundane level, and to expand on a socio-political one, I often feel that the world seems to function on two levels—one of events and one of codes—and this interests me very much. These codes are generally invisible, never plainly stated, or at least not explicitly, and they mostly pertain to control by interest groups. This is obvious with political rhetoric and media hype (the waging of a war in Iraq, presented as a crusade against terrorism, but which is actually about securing oil supplies for the United States), or in industry (Microsoft's struggle against open-source software, i.e. software whose lines of code are available to every one). But people's real lives unfold in a world that is sealed off from mainstream visual representations, out of the limelight, below the radar so to speak. And if you are interested in real life, you first have to deconstruct some codes of representation, and then reach out further.

Working my way back to a more theoretical position, as I said before I am also very interested in the nature of perception, in the way we read reality, in the construction of representations. In other words, in the way we construct a seemingly coherent representation of the world that surrounds us, and how we produce meaning through language.



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.



3. Ext. San Foca. Early morning.
The man heads inland, walking away from the camera.



4. Ext. Periphery of San Foca. Morning nine.
Close on man, tilt down. Sound: helicopter passing (fade in).
The man squats down, watchfully. He stares at a point beyond the camera.



His POV. Reverse shot.
Sound: helicopter passing (fade out).

une représentation apparemment cohérente du monde qui nous entoure, et comment nous produisons du sens par le langage.

Mon travail oscille souvent entre le fait et la fiction et opère dans l'intervalle entre les données sensorielles et le processus de dénomination par lequel nous identifions les objets. Avec le temps, j'ai aussi remarqué que mon travail fonctionne comme un piège visuel, ou plutôt comme un piège pour la perception. En général, je commence par montrer au spectateur une série d'objets clairement définis (par exemple des personnages sur des photographies) puis j'essaie de jeter un doute sur leur identité. D'une certaine manière, je soutiens d'abord le spectateur dans son processus de reconnaissance, dans sa croyance que « ceci est ceci » et « cela est cela » avant de le confronter en suggérant que les choses pourraient être le contraire. De cette façon, j'espère conduire la perception du spectateur dans une impasse et ainsi souligner l'irréalité de l'image.

Pour y parvenir, j'essaie toujours d'accorder les moyens formels à mon sujet. Pour la plupart des photographies de *Shadowing the Invisible Man*, j'ai utilisé un téléobjectif avec une ouverture de diaphragme maximum. Le résultat est une faible profondeur de champ qui isole un plan focal spécifique mais vide, que le regard du spectateur, avide de vouloir fixer un objet, va essayer de remplir sans y parvenir. Pour *AKA (Also Known As)*, j'ai utilisé le noir et blanc afin d'obtenir une ambiance de film noir, mais surtout pour pouvoir échanger facilement les identités des divers hommes que j'ai suivis en neutralisant la couleur de leurs vêtements, donc en invalidant le mécanisme visuel de reconnaissance.

Je crois que tout cela est aussi probablement une manière de communiquer mon anxiété sur le monde de plus en plus irréel dans lequel nous vivons. Sous cet angle, ton idée que mon travail se meut sur une ligne entre la réalité et notre paranoïa de la réalité se réfère à la question du trauma. On peut définir le trauma comme une suspension momentanée du sens. Par conséquent, je pense que l'anxiété générée aux États-Unis par le 11 Septembre résulte notamment du fait qu'il a été très difficile, pendant plusieurs jours après le crash des avions contre le World Trade Center, de donner un sens à cet événement et donc à l'Histoire. On pourrait ainsi avancer que mon travail, comme bien d'autres oeuvres d'art, produit des séries de « micro-traumas » de la perception.

Tu soulèves un point important en spéculant que les intrigues que je développe et qui traitent de problèmes socio-politiques sont peut-être de simples prétextes que j'utilise



5. Ext. South of Lecce. The bush. Noon.
His POV. Passing to right, on farmer. Sound: a crack.
The farmer suddenly turns his head towards the man, but does not see him.

deutlich (die Führung eines Kriegs im Irak, der als Kreuzzug gegen den Terrorismus dargestellt wird, bei dem es in Wahrheit aber um die Sicherung der Ölversorgung für die USA geht), oder in der Industrie (Microsofts Kampf gegen Open Source Software, das heißt Software, deren Quelltext jedem zugänglich ist). Aber das wirkliche Leben der Menschen spielt sich in einer Welt ab, die gegen eine bildliche Darstellung durch die etablierten Medien abgeschottet ist, außerhalb des Rampenlichts sozusagen, vom Radar nicht zu erfassen. Und wenn ich mich für das wirkliche Leben interessiere, dann muss ich zunächst einige Codes der Darstellung auflösen, damit ich anschließend in weitere Bereiche vordringen kann.

Um wieder zu einer eher theoretischen Position zurückzukehren: Wie ich vorhin gesagt habe, interessiert mich auch sehr, wie Wahrnehmung vor sich geht, die Art und Weise, wie wir die Wirklichkeit auslegen, in der Konstruktion von Darstellungen. Mit anderen Worten, die Art und Weise, wie wir eine anscheinend in sich stimmige Repräsentation der Welt aufbauen, die uns umgibt, und wie wir Bedeutung durch Sprache schaffen.

Meine Arbeit bewegt sich oft zwischen Fakt und Fiktion, sie befindet sich in der Lücke zwischen den Daten, die wir über die Sinne erhalten, und dem Vorgang der Benennung, mit dem wir Objekte näher bestimmen. Mit der Zeit habe ich auch festgestellt, dass meine Arbeit oft als optische Falle, besser gesagt, als Falle für die Wahrnehmung agiert. Im Allgemeinen zeige ich dem Betrachter zunächst eine Gruppe klar definierter Objekte (zum Beispiel Menschen auf Fotografien), und dann versuche ich ihre Identität in Zweifel zu ziehen. In gewisser Weise lasse ich den Betrachter sich zunächst behaglich fühlen, wenn er das Gezeigte wiedererkennt, wenn er glaubt ‚das ist das‘ und ‚jenes ist jenes‘, und dann widerspreche ich ihm, indem ich andeute, dass die Dinge ganz anders sein könnten. Auf diesem Wege hoffe ich die Wahrnehmung des Betrachters in eine Sackgasse zu führen und damit die Unwirklichkeit des Bildes zu betonen.

Damit das gelingt, versuche ich immer, die formalen Mittel auf das Thema abzustimmen. Für die meisten Fotografien von *Shadowing the Invisible Man* habe ich ein Teleobjektiv mit größter Blende benutzt. Die geringe Tiefenschärfe, die damit erreicht wird, lässt eine bestimmte Schärfenebene hervortreten, die der Betrachter, der nach einem Objekt sucht, auf das er fokussieren kann, erfolglos zu füllen versucht. Für *AKA (Also Known As)* habe ich einen Schwarzweißfilm benutzt, um die Atmosphäre eines film noir zu schaffen, aber hauptsächlich um die Identitäten der verschiedenen

My work often operates between fact and fiction, in the gap that lies between sensory data and the naming process by which we identify objects. In time I also noticed that my work often functions as a visual, or rather perceptual, trap. I generally start with presenting to the viewer a set of clearly defined objects (for instance, people in photographs), and then attempt to cast doubt about their identity. In some way, I first comfort the viewer in his recognition process, in his belief that “this is this” and that “that is that,” and then confront him by suggesting that things might be the other way round. Through this process I hope to reach a perceptive impasse in the viewer’s mind, and hence to highlight the unreality of the image.

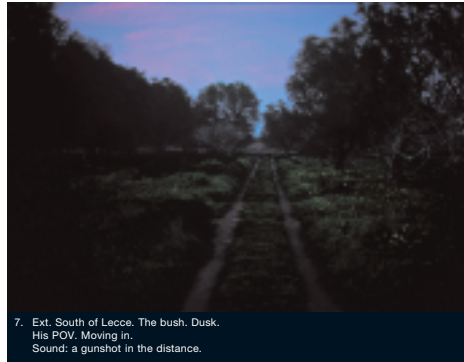
To do this, I always try to attune the formal means to the subject matter. For most of the photographs in *Shadowing the Invisible Man* I used a telephoto lens at maximum aperture. The resulting shallow depth of field isolates a specific but actually empty focal plane, which the eye of the viewer, hungry for an object to focus upon, will try to fill in without success. For *AKA (Also Known As)*, I used black and white partly to render an atmosphere of film noir, but chiefly to be able to easily permute the identities of the various men I tracked by neutralizing the color of their clothes, thereby defeating the eye’s recognition mechanism.

I think that all this is also probably a way to communicate my anxiety about the increasingly unreal world in which we live. In this light, your point about how my work develops on a gray line between reality and our paranoia about it addresses the issue of trauma. One can define trauma as a momentary suspension of meaning. Accordingly, I think that much of the anxiety that 9/11 generated in America derived from the fact that, for a number of days after the planes crashed into the World Trade Center, it was very difficult to make sense of the event, and therefore of history. So one could argue that my work, just like many works of art, produces a series of perceptive “micro-traumas.”

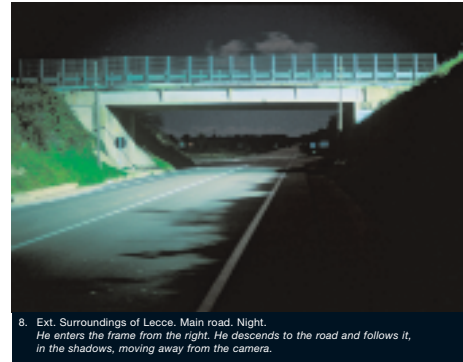
You raise an important point when you speculate that the plots I develop, which problematize socio-political issues, are possibly sheer pretexts that I use in order to ask questions about the nature of reality, or about the functioning of human perception. I think your remark is a very good one, but if it were true it would mean that I am a formalist, which I don’t consider myself to be—making studio art, asking the same questions without exposing myself to the street in the way I do. There is always a personal, emotional



6. Ext. South of Lecce. Olive grove. Mid-afternoon.
The man continues to walk, moving away from the camera.



7. Ext. South of Lecce. The bush. Dusk.
His POV. Moving in.
Sound: a gunshot in the distance.



8. Ext. Surroundings of Lecce. Main road. Night.
He enters the frame from the right. He descends to the road and follows it, in the shadows, moving away from the camera.

pour questionner la nature de la réalité ou le fonctionnement de la perception humaine. Ta remarque est très bonne, mais si elle était juste, cela voudrait dire que je suis un formaliste – travaillant en studio, posant les mêmes questions mais sans m'exposer à la rue comme je le fais – or je ne me considère pas comme tel. Il y a toujours dans mon travail un investissement émotionnel personnel, une identification avec les personnages fictifs que je dépeins, et par là j'espère un équilibre entre les questions politiques et celles relevant de la philosophie et de l'esthétique. J'ai réalisé *Shadowing the Invisible Man* quand je séjournais à Rome. À cette époque, le problème posé par les immigrants illégaux qui traversaient la Méditerranée et débarquaient sur les côtes sud-est de l'Italie était important. Je crois que par ma propre histoire d'expatriation je pouvais comprendre – un tout petit peu – leur souffrance de se sentir étrangers et marginalisés. J'ai réalisé *AKA (Also Known As)* dans l'année qui a suivi le 11 Septembre. Là, mon engagement émotionnel était de nature plus secrète, plus romantique, parce que les terroristes sont les hors-la-loi du capitalisme global qui régite le monde actuel. Par ailleurs – si j'ignore le politiquement correct pour bien poursuivre cette discussion – je pense que dans quelque coin profondément enfoui de notre conscience, ces hors-la-loi font figure de héros pour beaucoup d'entre nous; ils interpellent notre violence retenue et notre aversion d'une culture corporatiste. Je me remémore deux questions posées par le narrateur dans le film *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997) de Johan Grimonprez: « Dans les sociétés noyées dans le flou et le superflu, la terreur est le seul acte significatif. » et « Quelqu'un est-il sérieux? Qui prenons-nous au sérieux? Celui qui tue et meurt pour sa foi. » Ce sont deux déclarations très romantiques, mais elles peuvent aussi inspirer les opprimés et les désespérés.

SB En considérant tous les conflits de ces dernières années, la guerre en Yougoslavie, le conflit palestinien, l'Afghanistan, la Tchétchénie, la guerre en Irak, nous réalisons que la question de Grimonprez n'est pas seulement romantique, mais en partie, réalité brutale. Des milliers de gens quittent leur patrie, s'enfuient par bateaux, traversent des frontières vertes sans argent et entièrement démunis, prennent des risques énormes pour survivre. D'autres par contre sacrifient leur vie comme bombes humaines pour devenir des « martyrs » de l'islam. Mais en même temps, d'autres hommes se servent de ces attentats-suicides pour en tirer directement des avantages, en plus de générer des souffrances indicibles.

Männer leicht vertauschen zu können, denen ich auf der Spur geblieben bin. Indem ich ihrer Kleidung eine neutrale Farbe gab, wurde der Wiedererkennungsmechanismus des Auges außer Kraft gesetzt.

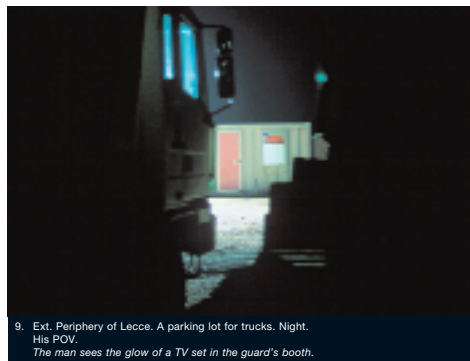
Ich glaube, das alles ist vielleicht auch eine Möglichkeit, meine Besorgnis darüber mitzuteilen, dass die Welt, in der wir leben, immer unwirklicher wird. Unter diesem Aspekt spricht deine Ansicht, meine Arbeit bewege sich in einer Grauzone zwischen der Wirklichkeit und unserer Paranoia ihr gegenüber, das Problem des Traumas an. Wir können Trauma als die vorübergehende Aufhebung einer Bedeutung definieren. Daher meine ich, dass die Besorgnis, die der 11. September in Amerika hervorgerufen hat, zu einem großen Teil darauf zurückzuführen ist, dass es einige Tage lang, nachdem die Flugzeuge gegen das World Trade Center gekracht waren, sehr schwierig war, dem Ereignis – und damit dem historischen Geschehen – einen Sinn zu geben. Also ließe sich argumentieren, meine Arbeit ruft, wie es viele Kunstwerke tun, eine Reihe ‚Mikro-Traumen‘ der Wahrnehmung hervor.

Du sprichst einen wichtigen Punkt an, wenn du vermutest, dass die Plots, die ich ausspinne und die sozialpolitische Probleme ansprechen, möglicherweise für mich nur ein Vorwand sind, um zu fragen, wie die Wirklichkeit beschaffen ist und wie menschliche Wahrnehmung funktioniert. Ich finde deine Bemerkung sehr gut, aber wenn das stimmte, würde das bedeuten, dass ich ein Formalist bin, für den ich mich nicht halte – dass ich jemand wäre, der Kunst im Studio macht, die gleichen Fragen stellt, ohne sich der Straße auszusetzen, so wie ich es tue. In meiner Arbeit ist immer ein persönlicher emotionaler Bezug vorhanden, eine Identifikation mit den fiktiven Personen, die ich schildere, und daher hoffe ich, ist auch ein Gleichgewicht zwischen politischen und ästhetischen und philosophischen Fragen vorhanden. Ich habe *Shadowing the Invisible Man* während meines Aufenthalts in Rom gemacht. Damals spielte das Problem der illegalen Migranten, die über das Mittelmeer kamen und an der italienischen Südküste landeten, eine große Rolle. Ich glaube, ich konnte – in einem sehr geringen Maße – verstehen, wie sie unter dem Gefühl litten, fremd und an den Rand gedrängt zu sein, weil ich selbst entwurzelt bin. Ich habe *AKA (Also Known As)* in dem Jahr nach dem 11. September gemacht. Hier war meine emotionale Einbindung insofern eher zurückhaltend und romantisch, als Terroristen in der kapitalistischen Kultur unserer heutigen Welt die Geächteten sind. Und – wenn wir diesem Gespräch zuliebe alle Betrachtungen über Political Correctness

investment in my work, an identification with the fictional characters I depict, and therefore, I hope, a balance between political issues and aesthetic and philosophical ones. I produced *Shadowing the Invisible Man* when I was doing a residency in Rome. At that time the problem of illegal immigrants who crossed the Mediterranean and landed on Italy's southeast coasts was a big one. I think I could—to a very small extent—understand their alienation and marginalization because of my own personal history of displacement. I produced *AKA (Also Known As)* in the year that followed 9/11. Here my emotional implication was of a more secret, romantic nature, in that terrorists are the outlaws of today's capitalist global culture. And—all considerations of political correctness set aside for the sake of this conversation—I think that in some repressed, deep recess of our conscience, these outlaws are heroic figures to many of us, who speak to our self-restrained violence, to our resistance to corporate culture. In my recollection of Johan Grimont's 1997 film *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, two of the narrator's statements are: "In societies reduced to blur and glut, terror is the only meaningful act," and, "Is anyone serious? Who do we take seriously? Only the lethal believer, the person who kills and dies for faith." These statements are very romantic, but they can be inspiring to oppressed or desperate people.

SB If we take a look at all the conflicts that have occupied us these past years, the war in Yugoslavia, the Palestinian conflict, Afghanistan, Chechnya, the war in Iraq, then we see that Grimont's statement is not only romantic but, in part, brutal reality. Many people flee their homeland, escape in boats, cross green borders without money and completely destitute, take great risks to survive. Others, meanwhile, sacrifice their life as suicide bombers in order to become "martyrs" of Islam. But they are, at the same time, exploited by others to gain immediate advantages and generate unspeakable suffering.

In this sense your two works touch quite sensitive points of our existence and on an individual level show just how we in the West are involved in these conflicts. You focus on the fate of the individual, the lonely hero. This in turn corresponds with media strategy, which engenders personal emotion and dismay. But quite obviously, on the other hand, you simultaneously play around with the possibilities of the documentary and the fictive, the real and unreal, the visible and the non-visible (imaginary), in such a way that



9. Ext. Periphery of Lecce. A parking lot for trucks. Night.
His POV.
The man sees the glow of a TV set in the guard's booth.



Moving in.
He opens the driver's door of the truck, gets in, and closes the door.
He looks exhausted. He lies down on the seat.



10. Ext. Suburbs of Lecce. Morning ten.
His POV.
Nobody. The street is clear.



Close on man.
Standing in the palms, his eyes go to a point beyond the camera.

Dans cet esprit, tes deux travaux touchent des points sensibles de notre existence et révèlent, à un niveau individuel, comment nous, Occidentaux, sommes impliqués dans ces conflits. Tu focalises sur le destin individuel, le héros solitaire, ce qui répond à notre stratégie médiatique d'engendrer l'émotion et la consternation. Mais d'autre part, tu joues manifestement avec les possibilités qu'offrent le documentaire et la fiction, le réel et l'irréel, le visible et le non-visible (l'imaginaire) et cela d'une manière qui nous fait aussitôt réaliser qu'il s'agit ici de quelque chose de différent, qu'il s'agit d'art. Nous nous sentons désécurisés, pas nécessairement dans un sens réel, physique ou existentiel, mais plutôt en ce qui concerne une théorie de la perception. Ceci est un grand défi dans le contexte de l'art, parce que cela donne à réfléchir.

Mais que se passerait-il si – comme la pièce radiophonique d'Orson Welles sur une invasion de l'espace qui fit autrefois paniquer beaucoup d'américains – tes travaux surgissaient dans notre quotidien? Resterait-ils les mêmes parce qu'ils diffèrent, par leur contenu fictif évident, des histoires que nous connaissons des médias? Est-ce qu'un regard non-artistique changerait fondamentalement la signification et la perception de tes travaux, ou est-ce que la technique du storyboard inclut d'abord et toujours la fiction, le récit et l'art, et n'appelle que des questions théoriques sur la perception et l'esthétique? Ma question n'est peut-être que rhétorique et pas essentielle pour la réceptivité à ton travail. Néanmoins, tes deux travaux photographiques – *Shadowing the Invisible Man* et *AKA (Also Known As)* – m'incitent à la poser.

MP Comme tu le dis, mon travail aborde des sujets très sensibles dans les politiques actuelles de la peur. À mon avis, cette peur est largement nourrie par les médias établis qui diabolisent les personnages solitaires sur lesquels je focalise mon attention. Ton idée souligne la question de la représentation des conflits, de l'Autre, par ces canaux et le degré de véracité de ces représentations. Si l'on veut produire de l'information factuelle, il faut par exemple aller enquêter sur le terrain, dans les zones de conflits, par une approche documentaire. Ce qui m'intéresse, au contraire, est d'analyser les conflits à partir de notre contexte « occidental », « européen », parce que c'est la culture dans laquelle je vis et parce que les relations humaines, le quotidien m'intéressent davantage que de documenter des réalités éloignées. Mais cette chose dite, en ce qui concerne les



His POV. Reverse shot.
Just a guy.

beiseite lassen – ich glaube, dass für viele von uns diese Ausgestoßenen in einem tiefen, abgelegenen Winkel unseres Gewissens Heldenfiguren sind, die unsere im Zaum gehaltenen Gewaltimpulse ansprechen, unsere Abneigung gegen eine korporativ gesteuerte Kultur. Wie ich mich erinnere, stellt in Johan Grimont's Film *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997) der Erzähler diese Fragen „In einer übersättigten Gesellschaft ist allein Terror sinnvoll.“ und „Meint es irjemand ernst? Wen sollen wir ernst nehmen? Nur den todbringenden Gläubigen, der für seinen Glauben tötet und stirbt.“ Diese Satetements sind sehr romantisch, aber sie können für unterdrückte oder verzweifelte Menschen inspirierend sein.

SB Wenn wir all die Konflikte betrachten, die uns in den letzten Jahren beschäftigt haben, den Krieg in Jugoslawien, den Palästina-Konflikt, Afghanistan, Tschetschenien, den Irak-Krieg, dann sehen wir, dass Grimont's Statement nicht nur romantisch, sondern teilweise brutale Wirklichkeit ist. Viele Menschen fliehen aus ihrem Heimatland, flüchten in Booten, gehen über grüne Grenzen ohne Geld und völlig mittellos, gehen also ein großes Risiko ein, um zu überleben. Andere wiederum geben ihr Leben hin als Selbstmordattentäter, um im islamischen Glauben ‚Helden‘ zu werden. Dies missbrauchen gleichzeitig wieder andere, um unmittelbare Vorteile daraus zu ziehen, und erzeugen zusätzlich unsägliches Leid.

In diesem Sinne berühren deine beiden Arbeiten ganz sensible Punkte unserer Existenz und zeigen auf einer individuellen Ebene, wie wir im Westen in diese Konflikte involviert sind. Du fokussierst das Einzelschicksal, den einsamen Helden, was wiederum unserer medialen Strategie, Betroffenheit zu erzeugen, entspricht. Auf der anderen Seite spielst du offensichtlich gleichzeitig mit den Möglichkeiten des Dokumentarischen und Fiktiven, Wirklichen und Unwirklichen, Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren (Einbildung), nämlich in der Weise, dass wir sofort bemerken, dass da etwas anders ist und dass es um Kunst geht. Wir fühlen uns also verunsichert, jedoch nicht unbedingt in einem realen, physischen oder existentiellen, sondern eher in einem wahrnehmungstheoretischen Sinne. Im Kontext der Kunst ist das eine große Herausforderung, weil es zu denken gibt.

Was aber würde geschehen, wenn deine Arbeiten – wie einst Orson Welles' Hörspiel über die Invasion aus dem All, wo viele Menschen in den USA unmittelbar in Panik gerieten – im Alltag auftauchten? Würden sie dieselben bleiben, weil sie sich durch die sichtbar fiktiven

we immediately notice that this is something different and that it is a question of art. We feel insecure, however, not necessarily in a real, physical, or existential sense, more in the sense of perception theory. In the context of art, this is a great challenge, because it makes you stop and think.

But what would happen if your works—like Orson Welles' radio play about an invasion from outer space, which caused many people in the US to panic—unfolded in everyday life? Would they remain the same because they are different, by their clear fictional content, from the narratives that we know from the media? Wouldn't a non-artistic way of seeing fundamentally change the meaning and the perception of your works, or is the technique of the storyboards always and above all fictitious, narrative, and artistic, one that raises theoretical questions about perception and aesthetics? Perhaps this is merely a rhetorical question and not crucial to the reception of your works. Yet your two photographic series, *Shadowing the Invisible Man* and *AKA (Also Known As)*, require me to pose it.

MP As you say, my work addresses pretty sensitive issues within the present politics of fear. I think this fear is largely fed by mainstream media, which demonize the solitary figures I focus upon. Your point brings out the issue of the representations that these channels produce of conflict, of the Other, and how truthful these representations are. If one was interested in producing more factual information, one could for instance do field research in conflict zones with a documentary approach. In contrast to this, my interest lies in analyzing conflicts from within our “Western,” “European” context, because that is the culture in which I live and because I am more interested in relationships and everyday life than in documenting remote realities. Having said this, in the two works we are discussing I tried to put myself in the shoes of an asylum seeker, of a terrorist, in an attempt to understand what he does or what he goes through, the feeling of isolation he endures, and how he perceives our so-called “civilized world.” Hence the importance to me of working in real locations: San Foca in southern Italy is a landing spot for boat people who arrive from Albania; the Polytechnic of Hamburg-Harburg is the school at which some of the 9/11 hijackers studied. But both works remain fictitious because I worked with found impersonations, and because there is obviously no way in which I can perceive our society exactly in the way these people do. However, this is a reverse strategy to that of mainstream



11. Ext. Lecce, Afternoon four.
His POV. Passing fast to right, on police car.
The man sneaks away.



12. Ext. Lecce, Afternoon six.
Sound: a storm is about to break out.
He takes shelter, against the sign.

deux travaux dont nous sommes en train de discuter, j'ai essayé de me mettre à la place d'un demandeur d'asile, d'un terroriste, pour tenter de comprendre ce qu'il fait et ce qu'il subit, le sentiment d'isolation qu'il endure, et comment il perçoit notre monde dit « civilisé ». Voilà pourquoi il m'est important de travailler sur des sites réels: San Foca dans le Sud de l'Italie est un des endroits où débarquent des réfugiés en provenance d'Albanie; plusieurs pirates de l'air du 11 Septembre ont fréquenté l'École polytechnique de Hambourg-Harburg. Mais les deux travaux restent des fictions parce que j'ai travaillé avec des personnifications trouvées et parce que, évidemment, il m'est impossible de percevoir notre société avec le même regard que ces gens. Toutefois, cette stratégie est contraire à celle des médias qui opèrent par simplification afin d'esquiver les vraies questions, comme celle des motifs des actes d'exclus tels les terroristes. Rappelle-toi que la question, au lendemain du 11 Septembre, « Pourquoi nous haïssent-ils? » est pratiquement restée sans réponse.

Récemment, j'ai lu quelques articles sur Marc Sageman, un ancien psychiatre qui a ensuite travaillé pour la CIA en Afghanistan et est maintenant un profileur et auteur de l'ouvrage *Understanding Terror Networks*¹. Il a réalisé des centaines de profils de terroristes et a découvert qu'ils étaient des hommes plutôt dans la norme, avec un haut degré d'éducation, souvent mariés, mais quelque part solitaires. Ces conclusions contredisent totalement l'image de psychopathes que les chaînes publiques leur confèrent. En fait, cette conclusion est d'autant plus inquiétante car elles démontrent qu'il s'agit d'hommes comme toi et moi, vivant des vies ordinaires, mais soumis à des enchaînements particuliers de circonstances. Une analyse aussi précise n'était pas encore disponible quand j'ai réalisé *AKA (Also Known As)*, cependant le profil sur lequel j'ai travaillé en était très proche.

Mais tu sembles conclure que mon travail est d'art avant tout, bien qu'il traite de sujets politiques très délicats. Et que s'ils ébranlent les certitudes du spectateur, c'est la perception qui est mise en cause. Tu évoques la pièce radiophonique d'Orson Welles et l'énorme panique qu'elle a créée dans le New Jersey, pour te demander quelle réaction mon travail provoquerait en dehors du domaine de l'art. Le fait est que les Américains peuvent parfois être vraiment naïfs, sans doute parce que leur culture de la liberté est encore imprégnée d'idéologies, l'une d'elles – désuète – étant « America ». À la diffusion de

Implikationen von vorneherein von den Geschichten unterscheiden, die wir aus den Medien kennen? Würde also ein nicht-künstlerischer Blick die Bedeutung und die Wahrnehmung deiner Arbeiten grundsätzlich verändern, oder ist die Technik des Storyboards zuerst immer eine fiktive, nacherzählende, künstlerische, die unmittelbar theoretische Fragen der Wahrnehmung und der Ästhetik impliziert? Vielleicht ist das auch bloß eine rhetorische Frage und für die Rezeption deiner Arbeiten nicht entscheidend. Dennoch haben mich *Shadowing the Invisible Man* und *AKA (Also Known As)* dazu aufgefordert, sie zu stellen.

MP Wie du sagst, spricht meine Arbeit innerhalb der gegenwärtigen Angstpolitik recht sensible Themen an. Diese Angst wird, meine ich, in hohem Maße durch die etablierten Medien geschürt, die diese einsamen Figuren, auf die ich mich konzentriere, dämonisieren. Was du vorbringst, betrifft vor allem die Frage, wie diese Kanäle den Konflikt, den ‚Anderen‘ darstellen und wie wahrheitsgetreu diese Darstellungen sind. Wenn wir Wert darauf legen, mehr Sachinformationen zu erhalten, dann sollte zum Beispiel in Konfliktgebieten Feldforschung betrieben werden, deren Ziel die Dokumentation ist. Mein Interesse hingegen besteht darin, Konflikte von einem Standpunkt innerhalb unserer ‚westlichen‘, ‚europäischen‘ Welt aus zu analysieren, weil das die Kultur ist, in der ich lebe, und weil mich menschliche Beziehungen und der Alltag mehr interessieren als eine Dokumentation ferner Wirklichkeiten. Was das betrifft, so habe ich mich allerdings in den beiden Arbeiten, von denen wir reden, in die Lage eines Asylsuchenden, eines Terroristen zu versetzen versucht, weil ich verstehen wollte, was er tut oder was er durchmacht, das Gefühl der Isolation, dem er ausgeliefert ist, und wie er unsere ‚zivilisierte Welt‘ wahrnimmt. Daher ist es für mich so wichtig, an wirklich vorhandenen Orten zu arbeiten: San Foca in Süditalien ist ein Landungsplatz für Bootsflüchtlinge, die aus Albanien kommen; das Polytechnikum in Hamburg-Harburg ist die Hochschule, an der einige der Luftpiraten des 11. September studiert haben. Aber beide Arbeiten bleiben fiktiv, weil ich mit Verkörperungen von Typen gearbeitet habe, die ich vorfand, und weil es offensichtlich für mich keine Möglichkeit gibt, unsere Gesellschaft auf die gleiche Weise wahrzunehmen, wie es diese Menschen tun. Das ist jedoch eine entgegengesetzte Strategie zur Vorgehensweise der etablierten Medien, die sich der Simplifizierung bedienen, um wirklichen Fragen auszuweichen, zum Beispiel den Motiven

media, which operates by simplification in order to dodge real questions, for instance, the motives behind the actions of outcasts like terrorists. Remember that the question uttered in the wake of 9/11, “Why do they hate us?” remains largely unanswered.

I recently read some articles about Marc Sageman, a former psychiatrist, then a case officer for the CIA in Afghanistan, and now a profiler and author of the book *Understanding Terror Networks*¹. He produced hundreds of profiles of terrorists and discovered that they are rather ordinary men, with a high level of education, often married, but somehow isolated. This series of conclusions stands in total contradiction to their depiction by the public media as psychopaths. Actually, this conclusion is even more disquieting because it indicates that they are men like you and me, living ordinary lives, but placed in special combinations of circumstances. Such a precise analysis was not available when I produced *AKA (Also Known As)*, but the profile I worked upon was pretty close to this.

But you seem to conclude that, although it deals with sensitive political issues, my work is about art. And, should it shatter the viewers’ certainties, it would do so from the point of view of perception. You mention Orson Welles’ radio play and the mass panic it triggered in New Jersey, to question how my work could possibly operate outside the boundaries of art. One point is that Americans can sometimes be pretty naive, probably because their culture of freedom is still permeated with ideologies, a quaint one being “America.” When *The War of the Worlds* was broadcast, people took what the radio said at face value, and did not suspect it was a hoax. Another point is that our present urban culture is now one of doubt, so I wonder whether an effect of such magnitude could be reached today.

But I think that your point is not so rhetorical. It is true that in all my work I am testing the gaze of the onlooker, aiming at sharpening his discernment in order to nuance his representations. And this strategy also allows me to elaborate a critique of dominant representations of the Other, and to examine how these distorted views condition our gaze. Taken one step further, my impulse to test received ideas would imply that I elaborate strategies aimed at shaking the system in very concrete ways. In this sense the images from Abu Ghraib interested me very much. When these snapshots appeared, I first thought that they were fake. Their extremely theatrical and pornographic aspects were



13. Ext. Lecce. Train station. Night.
His POV. Pan to left.
Nobody. The tracks are clear.



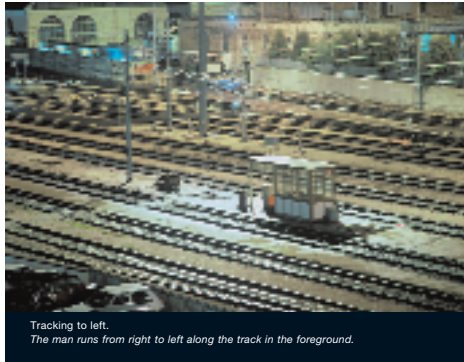
Tracking to left.
The man runs from right to left along the track in the foreground.



Int.
On the man. Sound: a train arrives.
Standing, he looks to the right.



13. Ext. Lecce, Train station. Night.
His POV. Pan to left.
Nobody. The tracks are clear.



Tracking to left.
The man runs from right to left along the track in the foreground.



Int.
On the man. Sound: a train arrives.
Standing, he looks to the right.



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

The War of the Worlds de Welles, les gens ont vraiment cru ce que racontait la radio, sans s'imaginer que c'était un canular. Mais aujourd'hui, notre culture urbaine est une culture de la suspicion. Cela m'étonnerait qu'on puisse produire aujourd'hui une réaction de cette ampleur.

Néanmoins, je crois que ta remarque n'est pas aussi rhétorique que cela. Dans tous mes travaux, je teste en effet le regard du spectateur dans le but d'aiguiser son discernement, donc de nuancer ses représentations personnelles. Cette stratégie me permet également de soulever une critique sur les représentations les plus usuelles de l'Autre et d'examiner comment ces représentations déformées conditionnent notre regard. Pour aller plus loin, la conséquence de ce besoin de tester des idées reçues serait que j'élabore des stratégies pour de bouleverser le système de façon très concrète. Sous cet aspect, les photographies d'Abou Ghraib m'ont beaucoup intéressé. J'ai d'abord cru que c'était des faux quand on les a diffusées. Leur atmosphère trop théâtrale, du genre porno, dépassait tout ce qu'on pourrait s'attendre à voir venir d'une zone de guerre. N'oublions pas que, quand le scandale a éclaté, il y avait déjà eu, dans les Weblogs d'Internet, beaucoup de discussions sur l'authenticité des premières vidéos montrant des décapitations. Et puis, les instantanés d'Abou Ghraib sont apparus sur Internet environ une semaine après une autre série de photos inquiétantes diffusées sur la Toile: celles de cercueils enveloppés du drapeau américain, qui renfermaient les dépouilles de soldats tués en Irak et qu'on ramenait par avion aux États-Unis. Aussi, ma première idée a été que les photographies d'Abou Ghraib participaient d'une sale propagande américaine destinée à détourner l'attention du public de ce que l'administration à Washington craignait le plus: des images de ses soldats tués. Mais il s'est avéré que les photographies d'Abou Ghraib étaient des documents authentiques. Avec du recul, je trouve intéressant d'avoir sans doute rationalisé ces images comme étant des faux pour me protéger de leur brutalité et de leur charge traumatique. Mon propos est que, comme nous le savons désormais, dans ce monde de plus en plus déréalisé et scénarisé que nous habitons, le réel, imprévisible par nature, est aussi de plus en plus difficile à reconnaître.

Pour associer tout cela à ta question d'opérer en dehors du domaine de l'art, j'ai réalisé que ce ne serait pas difficile pour un activiste ou un artiste de filmer une mise en scène du genre Abou Ghraib, de la diffuser sur la Toile, de se servir des médias comme



15. Int/Ext. Monopoli. Train station. Night.
His POV.
The train stops. From a seat, he looks through the window.

hinter den Handlungen von Ausgestoßenen, wie es die Terroristen sind. Erinnerung dich, dass die nach dem 11. September aufgeworfene Frage ‚Warum hassen sie uns?‘ immer noch nicht hinreichend beantwortet ist.

Ich habe vor kurzem einige Artikel über Marc Sageman gelesen, einen ehemaligen Psychiater, der für den CIA in Afghanistan tätig war, jetzt Profiler ist und das Buch *Understanding Terror Networks*¹ geschrieben hat. Er hat von Terroristen Hunderte von Profilen angefertigt und dabei herausgefunden, dass sie recht durchschnittliche Menschen sind, ein hohes Bildungsniveau haben, häufig verheiratet, aber irgendwie isoliert sind. Diese ganzen Ergebnisse stehen in direktem Widerspruch zu dem Bild der Psychopathen, das die öffentlichen Kanäle von ihnen zeichnen. Das Ergebnis ist insofern noch viel beunruhigender, als es zeigt, dass sie Menschen wie du und ich sind, ein ganz normales Leben führen, aber innerhalb einer besonderen Verknüpfung von Umständen. Eine so exakte Analyse stand mir nicht zur Verfügung, als ich *AKA (Also Known As)* gemacht habe, aber das Profil, mit dem ich gearbeitet habe, kam ihr doch recht nahe.

Aber du scheinst zu dem Schluss gekommen zu sein, dass es in meiner Arbeit um Kunst geht, obwohl sie sich mit heiklen politischen Themen befasst. Und wenn sie tatsächlich die Überzeugungen des Betrachters erschüttert, so geschähe das im Hinblick auf die Wahrnehmung. Du hast die Rundfunksendung von Orson Welles und die Massenpanik erwähnt, die sie damals in New Jersey ausgelöst hat, um zu fragen, wie meine Arbeiten außerhalb des Kunstraums wirken würden. Ein Punkt ist, dass die Amerikaner manchmal ganz schön naiv sein können, vielleicht weil ihre Kultur der Freiheit noch immer mit Ideologien durchsetzt ist, zu denen als besonderes Kuriosum ‚America‘ gehört. Als *The War of the Worlds* gesendet wurde, nahmen die Leute für bare Münze, was im Radio gesagt wurde, und kamen gar nicht auf die Idee, das könnte Schwindel sein. Ein anderer Punkt ist, dass unsere gegenwärtige urbane Kultur eine Kultur des Zweifels ist, und daher frage ich mich, ob eine so riesenhafte Wirkung heute überhaupt erzielt werden könnte.

Aber ich glaube, deine Frage ist gar nicht so rhetorisch. Es ist richtig, dass ich in meiner Arbeit den Blick des Betrachters auf die Probe stelle, dass es mein Ziel ist, sein Urteilsvermögen zu schärfen, um seine Vorstellungen zu nuancieren. Und diese Strategie erlaubt mir auch, eine Kritik allgemein üblicher Darstellungen des Anderen vorzubringen

way beyond anything one would expect to come from a war zone. Remember too that when this scandal broke, there was already much chat on internet blogs about the authenticity of the first videos of beheadings, and that the Abu Ghraib photographs appeared on internet about a week after another disturbing set of images spread over the web: those of flag-draped coffins with the remains of US military personnel killed in Iraq and being flown back home. So I initially speculated that the Abu Ghraib snapshots were some very nasty American propaganda aimed at distracting public attention from what the US administration feared most, images of their dead soldiers. But the Abu Ghraib photographs turned out to be real documents. However, with hindsight I found it interesting to think that I possibly rationalized these images as being fakes to protect myself against their sheer brutality and traumatic charge. The point I am making is that, as we now know, in the increasingly unreal and scripted world we live in, reality—which is by nature unpredictable—becomes even harder to recognize.

So, to connect all this to your point about operating outside of the boundaries of art, I realized that it would not be so difficult for an activist or an artist to actually shoot a *mise-en-scène* in the style of Abu Ghraib, to upload it onto a website, to use media as a relay, and to observe how public hysteria proliferates as an effect of this. However, this is not something that I am really after. As I said I am more interested in undermining simplistic, comforting world views than in provoking and propagating fear.

SB You work above all with installation, video, and photographic media.² The two works that are discussed in this publication have, however, been made in the medium of photography, but at the same time pretend to be a kind of preliminary to a film, although they are not, either in deed or in truth.

For me there is a fundamental difference between photography and video/film in relation to reality. In contrast to video and film, time is missing in photography. This is something very crucial. A snapshot photograph is therefore basically much more abstract than a video or a film, because it takes place within 1/125th or 1/60th of a second. It has no before or after. Everything we read into a photograph is our own idea or fiction of what was and what could soon be. In other words a photograph lives, in a more limited sense, only when we bring our own story into it.



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



17. Int. Milano. Train station main hall. Morning seven.
No sound.
He looks for a way out. He appears lost. People notice him.



No sound.
Beyond a person in the foreground, he walks towards the exit gate.

relais et d'observer une montée générale d'hystérie. Mais je ne me suis pas fixé cette sorte d'objectif. Comme je l'ai dit, ma démarche est d'ébranler la vision simplifiée et réconfortante du monde, et non pas provoquer et propager la peur.

SB Tu travailles surtout avec l'installation, la vidéo et la photographie.² Les deux travaux dont il est question dans cette publication proviennent de la photographie, mais paraissent en même temps être préliminaires à un film, bien qu'ils ne le soient pas de fait et réalité.

Pour moi il y a une différence fondamentale, dans leur rapport à la réalité, entre la photographie d'une part, et la vidéo et le film d'autre part. Au contraire de la vidéo et du film, le temps est absent de la photographie. Ceci est un point crucial. Un instantané est bien plus abstrait qu'une vidéo ou un film parce qu'il est pris en 1/125^e or 1/60^e de seconde. Il n'a ni avant ni après. Tout ce que nous lisons sur une photographie est notre propre idée ou fiction de ce qui s'est passé antérieurement et de ce qui pourrait se passer ultérieurement. En d'autres termes, une photographie ne vit, dans un sens restreint, que si nous y apportons notre propre histoire.

Par contre, le temps s'écoule dans une vidéo ou un film. Et même s'il est comprimé par des coupures, le montage d'un film crée l'impression de temps, c'est-à-dire d'une réalité assimilée et vécue. On a ainsi le sentiment que la vidéo et le film sont plus fortement déterminés par leur contenu « factuel » et moins dépendants des aptitudes à déchiffrer et interpréter du spectateur.

Dans les deux travaux discutés ici, tu sembles défier doublement le spectateur à participer avec sa propre fiction. D'une part, tu essaies de redonner à tes instantanés le temps enlevé par le médium en les réunissant en une série qui raconte une histoire. D'autre part, tu démontres que même en redonnant le temps aux photos en les assemblant et les arrangeant, ou en tentant de les rendre de nouveau viables et visibles, le réel, le factuel, reste très éloigné de nous, et que la fiction, produit de notre propre imagination, demeure une partie essentielle de la perception de ces photographies.

Ceci est un double paradoxe. D'une part, nous savons, depuis l'énoncé de Marshall McLuhan, que le médium n'est réel que s'il est en même temps le message. D'autre part, nous avons toujours utilisé la photographie et la télévision pour rendre le réel. Mais aujourd'hui, les médias tentent si lourdement de nous persuader que tel ou tel fait

und zu untersuchen, wie diese verzerrte Sichtweise unseren Blick konditioniert. Wenn ich einen Schritt weiter ginge, würde mein Bedürfnis, mir gängige Vorstellungen genauer anzusehen, gleichzeitig beinhalten, dass ich Strategien entwickle, die darauf abzielen, das System auf sehr konkrete Weise zu erschüttern. Unter diesem Gesichtspunkt haben mich die Bilder aus Abu Ghraib sehr interessiert. Als diese Aufnahmen auftauchten, hielt ich sie zunächst für Fälschungen. Ihre ausgesprochen theatralische, pornohafte Atmosphäre ging weit über all das hinaus, was man aus einem Kriegsgebiet erwarten würde. Nicht zu vergessen, dass es in Weblogs im Internet schon viele Diskussionen über die Echtheit der ersten Videos gegeben hatte, die Enthauptungen zeigten, und dass die Fotos aus Abu Ghraib in Umlauf kamen, nachdem ungefähr eine Woche vorher eine weitere Reihe beunruhigender Bilder im Internet aufgetaucht war: von beflaggten Särgen mit den sterblichen Überresten amerikanischer Militärangehöriger, die im Irak umgekommen waren und nach Hause geflogen wurden. Daher hatte ich anfangs vermutet, die Aufnahmen aus Abu Ghraib seien eine sehr hässliche Propaganda der Amerikaner gewesen, die das Ziel hatte, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit von dem abzulenken, was die US-Regierung am meisten fürchtete, Bilder von ihren toten Soldaten. Aber es stellte sich heraus, dass die Abu Ghraib-Fotos wirkliche Geschehnisse dokumentierten. Im Nachhinein finde ich jedoch den Gedanken interessant, dass ich diese Bilder möglicherweise vom Verstand her zu Fälschungen erklärt habe, um mich vor ihrer ungeheuren Brutalität und traumatischen Last zu schützen. Ich will damit sagen, dass es in dieser, wie wir jetzt wissen, in wachsendem Maße entwirklichten und zum Skript gemachten Welt, in der wir leben, viel schwieriger geworden ist, die Wirklichkeit – die naturgemäß nicht vorhersagbar ist – zu erkennen.

Um also auf deine Frage zurückzukommen, wie es sich mit diesen Dingen außerhalb des Kontextes der Kunst verhält, so habe ich festgestellt, dass es für einen Aktivisten oder einen Künstler gar nicht so schwierig wäre, von einer Inszenierung in der Art von Abu Ghraib Aufnahmen zu machen, sie auf eine Website zu laden, die Medien als Vermittler zu verwenden und zu beobachten, wie sich daraus eine allgemeine Hysterie entwickelt. Das ist jedoch nicht mein eigentliches Ziel. Wie ich gesagt habe, geht es mir eher darum, simplifizierende, wohlige Weltansichten zu unterminieren, statt Angst hervorzurufen und zu verbreiten.

With video or film, on the other hand, time evolves. And even if time is highly compressed through cuts, the construction of a film engenders an impression of time, i.e., of processed and lived-through reality. You have the feeling that video and film are much more strongly determined by factual content and much less dependent on the reading and interpretative skill of the viewer.

Now in both works discussed here, you seem to challenge the viewer's participation with his own fiction in a double sense. On the one hand, you try to give back to the snapshots the time that has been lost through the medium by assembling them into a series that tells a story. On the other hand, you make it clear that—even if you bring time back into the photos by assembling and arranging them into a narrative—actual, factual reality is as ever very distant to us, and the fiction, as a product of our own imagination, still remains an essential part of the perception of these photographs.

This is a double paradox. On the one hand, since Marshall McLuhan's proclamation, we know that the medium is only real when it is the message at the same time. On the other hand, we have simultaneously used photography and television to reproduce reality. Today the media so insistently pretend that something has happened in this or that way, that we immediately become suspicious. In a way we have developed sensors with which we question the veracity of what we see.

I too first had the suspicion that the curious histrionics of the Abu Ghraib photographs were perhaps not authentic and could have been staged. This may be because the American soldiers themselves possibly understood their actions as not really genuine and, from the beginning, filtered through a medium. (In carrying out their acts they had surely imagined a kind of stage set, otherwise they wouldn't have filmed and photographed everything.) Which may be the main reason why these photographic reproductions appeared as artificial to both of us.

It could also be that, because of the staged violence that we see on cinema and television day after day, we have acquired a distorted picture of how genuine violence is documented on film and how it works. Documented violence, compared to staged movie scenes, often seems unspectacular and less dramatic and therefore, in a certain sense, artificial. We have, in the meantime, become used to linking violence with drama.



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



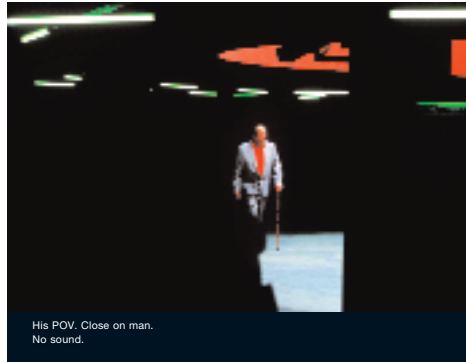
17. Int. Milano. Train station main hall. Morning seven.
No sound.
He looks for a way out. He appears lost. People notice him.



No sound.
Beyond a person in the foreground, he walks towards the exit gate.



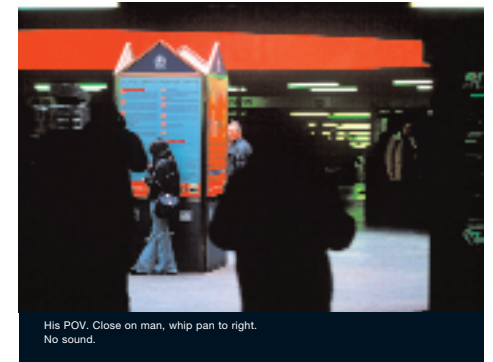
18. Int. Milano. Train station's subway hall. Day.
His POV.
Man: I'll recognize the man who will help me across the border. (VO).



His POV. Close on man.
No sound.



His POV. Close on man.
No sound.



His POV. Close on man, whip pan to right.
No sound.

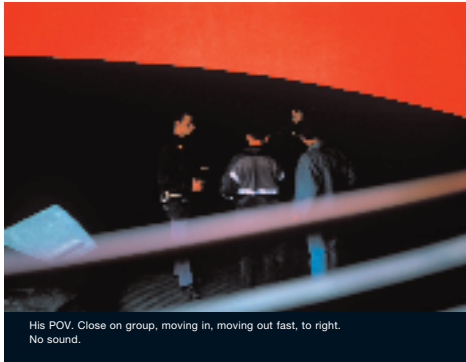
s'est bien déroulé ainsi, qu'ils nous rendent aussitôt méfiants. D'une certaine manière, nous avons développé une sorte de récepteur sensoriel qui nous fait remettre en question la véracité de ce que nous voyons.

Moi aussi, j'ai d'abord soupçonné, à cause de leur théâtralité bizarre, que les photos d'Abou Ghraib n'étaient pas vraies et avaient pu être des mises en scène. J'ai sans doute réagi ainsi parce que les soldats américains eux-mêmes ont peut-être considéré leurs actes comme n'étant pas authentiques et déjà médiatiquement filtrés. (ils ont certainement imaginé une sorte de mise en scène pendant qu'ils commettaient leurs actes, sinon ils ne les auraient pas photographiés et filmés). C'est peut-être pour cette raison que les photos nous ont à tous les deux semblé artificielles.

Mais à cause de la violence orchestrée servie quotidiennement par la télévision et le cinéma, nous avons peut-être acquis une image déformée de la réalité de la violence authentique montrée par les médias et de ses effets. Car comparée aux scènes de fiction, la violence documentée paraît souvent moins spectaculaire, moins dramatique, et de ce fait, nous semble artificielle dans une certaine mesure. Nous sommes désormais habitués à associer la violence et le dramatique.

Dans cet esprit, peux-tu raconter quelque chose sur la signification et l'usage spécifique de la photographie en tant que storyboard dans ton travail... je viens d'utiliser le terme « raconter » et je suis perturbé de me rendre compte que j'emploie un mot lié à la fiction, à la narration, au roman pour te demander de parler de ce qui est réel, factuel, documentaire. Voilà un signe indubitable que l'on mélange aujourd'hui les termes réalité et fiction. Mais d'un autre côté, comment peut-on raconter quelque chose sans raconter ?

MP Ton idée sur le double paradoxe dans mes travaux est très intéressante. D'autant plus qu'elle aborde des points importants inhérents à la nature du médium photographique. Comme tu le dis, l'image photographique, qui supprime la durée, est classiquement conçue comme un arrêt du temps. Elle est apparemment tout le contraire du film et de la vidéo, en général considérés comme les seuls médias usant d'un objectif et capables de raconter une histoire. D'un point de vue concret, la durée retenue dans une photographie correspond à celle de l'ouverture de l'obturateur de l'appareil qui est de quelques fractions de secondes, ce que tu as mentionné. Mais n'oublie pas que les



SB Du arbeitest vor allem in den Medien Installation, Video und Fotografie.² Die beiden Arbeiten, um die es in dieser Publikation geht, sind allerdings im Medium der Fotografie entstanden, geben aber gleichzeitig vor, eine Art Vorstufe zu einem Film zu sein, obwohl sie das in Tat und Wahrheit nicht sind.

Für mich gab es zwischen Fotografie einerseits und Video und Film andererseits in Bezug auf die Realität immer einen grundsätzlichen Unterschied. Im Gegensatz zu Video und Film fehlt der Fotografie die Zeit. Das ist etwas ganz Entscheidendes. Eine Schnappschussfotografie ist deshalb im Grunde viel abstrakter als ein Video oder ein Film, weil sie meistens innerhalb einer 1/125 oder einer 1/60 Sekunde entsteht. Sie hat also kein Davor und kein Danach. Alles, was wir in einer Fotografie lesen, ist unsere eigene Vorstellung oder Fiktion dessen, was gewesen ist und was bald sein könnte. Mit anderen Worten, eine Fotografie lebt im engeren Sinne nur, wenn wir unsere eigene Geschichte in das Gesehene einbringen.

Bei einem Video oder Film dagegen vergeht Zeit. Und auch wenn sie durch Schnitte stark gerafft ist, erzeugt die Konstruktion eines Films dennoch den Eindruck von Zeit, d.h. von verarbeiteter und gelebter Wirklichkeit. Man hat also das Gefühl, Video und Film seien viel stärker durch das ‚Tatsächliche‘ bestimmt und viel weniger von der Lese- oder Interpretationsleistung des Betrachters abhängig.

Nun scheint du in deinen beiden hier besprochenen Arbeiten in einem doppelten Sinne den Betrachter herauszufordern, sich mit seiner eigenen Fiktion zu beteiligen. Einerseits versuchst du, deinen Schnappschüssen die im Medium verloren gegangene Zeit zurückzugeben, indem du sie als Serie zu einer Geschichte zusammenstellst. Andererseits machst du deutlich – selbst wenn man den Bildern durch Zusammenstellen und Arrangieren die Zeit zurückzugeben oder sie wieder erfahrbar, sichtbar zu machen versucht –, dass die eigentliche Wirklichkeit, das Tatsächliche, nach wie vor weit von uns entfernt ist und dass die Fiktion als ein Produkt unserer eigenen Einbildung noch immer ein wesentlicher Teil der Wahrnehmung dieser Bilder bleibt.

Das ist ein doppeltes Paradox. Einerseits wissen wir spätestens seit Marshall McLuhan, dass das Medium nur Wirklichkeit ist, wenn es gleichzeitig auch die Botschaft ist. Andererseits haben wir Fotografie und Fernsehen immer auch dazu verwendet,

In this sense, could you recount something of the meaning and the specific use of photography as storyboard in your work? I have just caught myself using the word “recount” and feel rather troubled by this, because I realize that, in order to hear you speak about the factual, the real, the documentary, I have made use of a word derived from fiction, from narration, from the novel. This is an unmistakable sign of the fact that the terms for reality and fiction have become completely mixed up today. On the other hand, how can one recount something without recounting?

MP Your point about the double paradox in my work is very interesting, all the more so because it addresses important issues inherent to the nature of the photographic medium. As you say, the photographic image, which suppresses duration, is classically conceived as a freezing of time. This is apparently in sharp contrast to film and video, which are generally considered the sole lens-based media that have the ability to narrate a story. From a concrete standpoint, and looking closely at things, the duration encapsulated in a photograph corresponds to that of the opening of the camera’s shutter, which as you mention is in the order of a few milliseconds. But remember that film and video apparatuses also make use of the same shutter technology, and that the frames they produce create the illusion of movement because of their rapid sequencing, which is beyond the time-discriminating ability of the eye: 24 frames per second for film, 25, 30, 50, or 60 for video.

From a narrative viewpoint, I think however that the relationship of photography to time is more complex than is usually thought. To me, the idea of a frozen moment in time is a model, an abstraction, but I think that it is impossible to totally extract our concept of time from the grip of narration. Out of habit, we tend to view photographs as mimetic —i.e. imitating the world—but I think they are also diegetic, telling a story in a particular way. If you take street snapshots as an example of moments frozen in time and oppose them to studio photographs, you will notice that from the point of view of aspect—I am referring here to its linguistic definition, the internal temporal structure of a dynamic situation—snapshots record events with an interest in climactic moments of drama, whereas studio shots generally represent states, or processes, in which duration is constitutive of the image. I am interested in how a photograph, seen as a still rather than



19. Ext. Milano. An avenue. Afternoon two.
The man walks towards the camera. He looks disappointed.



20. Ext. Milano. An empty street. Afternoon four.
He rests against the wall and smokes a cigarette.

caméras et caméscopes utilisent la même technique d'obturation, et que les photographes qu'elles produisent créent l'illusion du mouvement grâce à leur déroulement rapide qui ne permet pas à l'œil de différencier chaque image: 24 par seconde dans un film, 25, 30, 50 ou 60 pour la vidéo.

Du point de vue narratif, je pense que le rapport entre la photographie et le temps est bien plus complexe qu'on ne le croit. Pour moi, l'idée de temps figé est un modèle, une abstraction, mais je pense qu'il est impossible d'extraire entièrement notre concept du temps de la narration. Par habitude, nous avons tendance à voir l'élément mimétique dans les photographies – c'est-à-dire qu'elles imitent le monde – mais je crois qu'elles sont aussi diégétiques, qu'elles racontent une histoire à leur façon. Si tu prends des instantanés de scènes de rue comme exemples de clichés où le temps est figé, et que tu les compares avec des photographies prises en studio, tu remarqueras que, du point de vue de l'aspect – j'emploie ici ce mot dans sa définition linguistique: la structure temporelle interne d'une situation dynamique – les instantanés fixent des événements à leur plus fort moment dramatique, tandis que les photographies prises en studio montrent généralement des situations ou des processus dans lesquels la durée est un élément constitutif de l'image. Personnellement, ce qui m'intéresse est de quelle façon une photographie, vue non pas comme un arrêt du temps, mais comme un *still*, peut développer une narration. J'utilise ici le mot « narration » dans son sens basique, c'est-à-dire l'extension d'un verbe. Je trouve des traces de narration dans maintes photographies contemporaines. J'en vois un exemple évident dans les *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman. Je me demande en fait si cette façon de considérer les photographies comme des micro-histoires n'était déjà pas dans l'esprit de nombreux photographes, dès l'invention de la photographie, du cinéma.

Mais en fin de compte, les éléments narratifs ne peuvent bien sûr qu'être imaginés par le spectateur puisque les photographies restent statiques. Dans mes séries photographiques, j'essaie d'élargir le potentiel narratif de chaque image en ajoutant des textes et en les présentant en séquences avec des espacements. Ce sont des outils pour construire une continuité narrative. Les descriptions ajoutées à chaque photographie spécifient le site, l'heure, la lumière, l'action, le son et suivent assez strictement les règles appliquées dans l'écriture de scénarios.

Wirklichkeit wiederzugeben. Die Medien machen uns heute aber derart penetrant etwas vor – etwas habe sich zum Beispiel so oder so zugetragen –, dass wir ihnen sofort misstrauen. Wir haben in gewisser Weise ein Sensorium entwickelt, mit welchem wir den Wahrheitsgehalt des Gesehenen sofort in Frage stellen.

Auch ich hatte bei den Bildern von Abu Ghraib zuerst den Verdacht, dass sie durch ihre kuriose Theatralik nicht echt, sondern inszeniert sein könnten. Das hat vielleicht auch damit zu tun, dass die amerikanischen Soldaten ihre Taten möglicherweise selbst als nicht wirklich echt und bereits medial gefiltert verstanden haben. (Sie haben bei der Ausübung ihrer Taten mit Sicherheit gleichzeitig an eine Form von Inszenierung gedacht, sonst hätten sie sie nicht filmisch und fotografisch festgehalten.) Das mag ein wesentlicher Grund sein, weshalb uns beiden diese Fotos künstlich erschienen sind?

Es könnte aber auch sein, dass wir uns durch die inszenierte Gewalt, die uns Tag für Tag durch Kino und Fernsehen vorgeführt wird, ein verzerrtes Bild davon angeeignet haben, wie echte Gewalt medial dokumentiert aussieht und wirkt. Denn dokumentierte Gewalt wirkt, gemessen an den inszenierten Bildern aus Spielfilmen, oft weniger spektakulär und weniger dramatisch und deshalb in einem gewissen Sinne auch künstlich. Wir sind es inzwischen gewohnt, Gewalt und Dramatik miteinander zu verbinden.

Könntest du mir in diesem Sinne etwas über die Bedeutung und den spezifischen Gebrauch von Fotografie als Storyboard in deiner Arbeit erzählen... Ich habe mich gerade beim Gebrauch des Wortes ‚erzählen‘ ertappt und fühle mich etwas seltsam berührt, weil mir bewusst wird, dass ich mich, um von dir etwas Tatsächliches, Wirkliches, Dokumentarisches zu erfahren, eines Wortes aus der Fiktion, der Erzählung, des Romans bediene. Das ist unmissverständlich ein Zeichen dafür, dass heute die Begriffe von Realität und Fiktion ganz groß durcheinander geraten sind. Auf der anderen Seite, wie will man etwas erzählen, ohne zu erzählen?

MP Was du über das doppelte Paradox in meinen Arbeiten ausführst, ist sehr interessant, zumal damit wichtige Dinge angesprochen werden, die zur Natur des fotografischen Mediums gehören. Wie du sagst, wird das fotografische Bild, das die Dauer unterdrückt, klassischerweise als ein Stillstand der Zeit verstanden. Das steht anscheinend in scharfem Gegensatz zu Film und Video, die allgemein als die einzigen, mit einem Objektiv arbeitenden

as a freeze, can expand narratively. I am using here the word “narrative” at its most fundamental level, i.e. the expansion of a verb. I see the presence of traces of narrative in many contemporary photographs. This is particularly clear to me with Cindy Sherman’s *Untitled Film Stills*. I actually wonder if this way of viewing photographs as micro-stories hasn’t been present in the minds of many photographers since the invention of photography, of cinema.

However, since photographs remain static, in the end—and quite obviously—these elements of narrative can only unfold in the imagination of the viewer. In my photographic series I try to expand on the narrative potential of each single image by the addition of texts, and by photographic sequencing and interspacing, which are devices with which I try to construct narrative continuity. The textual descriptions added to each photograph—which specify location, time, light, action, sound—follow cinematographic conventions of script writing quite strictly.

To further develop this idea of sequencing, maybe some explanation of my process will help. When my working concept is clear, I produce a very large number of slides following a chance process, but with some ideas for specific scenes in mind. I go hunting for images in a rather traditional way, but I do so according to an open script which orientates my choices. This is something rather different than snapshot photography, because I do not necessarily need to produce images which, taken individually, are visually powerful, since they will be subsumed in a larger framework. Then, as in cinema, I start editing the sequence, trying to build narrative continuity from the large number of slides. But I also introduce disruptions through repetition, for instance, in order to introduce déjà-vu and to produce the perceptive impasses we talked about before.

It is impossible for me to know exactly how viewers construct their own narratives from my work, but someone once told me that the storyboard-like interspacing of the images provided the mental interval necessary for his imagination to complete the story, like in cartoons. Another interesting reaction from some viewers was that, although the texts developed a specific narrative thread, at some point in the sequence their minds freely wandered over the images, thereby constructing their own story. I liked this comment, which suggested that my narrative was not too restrictive: it left a lot of room for the viewer’s imagination, and for a quasi-photographic reading of the images.



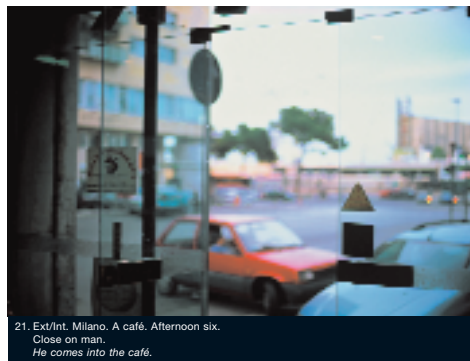
21. Ext/Int. Milano. A café. Afternoon six.
Close on man.
He comes into the café.



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



Ext.
Close on man.
He leaves the café.



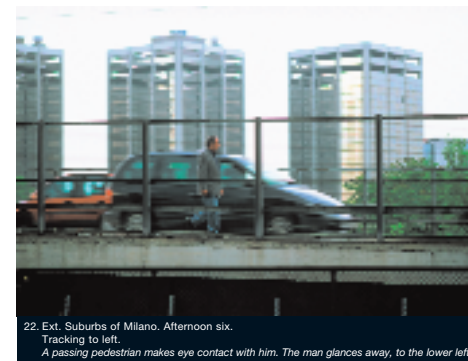
21. Ext/Int. Milano. A café. Afternoon six.
Close on man.
He comes into the café.



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



Ext.
Close on man.
He leaves the café.



22. Ext. Suburbs of Milano. Afternoon six.
Tracking to left.
A passing pedestrian makes eye contact with him. The man glances away, to the lower left.

Pour reprendre cette idée de séquences, je pourrais donner quelques mots d'explications sur la façon dont je procède. Dès que j'ai défini mon concept, je produis une grande quantité de diapositives en me laissant guider par le hasard, mais avec quelques idées de scènes spécifiques en tête. Je traque les images d'une manière conventionnelle, mais d'après un scénario ouvert qui m'oriente dans mes choix. Ceci est assez différent de la prise d'instantanés parce que je n'ai pas besoin de réaliser des images qui, considérées individuellement, soient visuellement dramatiques, dans la mesure où elles seront ordonnées dans une plus grande structure. Je commence ensuite à monter la séquence, comme pour un film, et essaie de bâtir une continuité narrative à partir de la grande quantité de diapositives. Mais je crée aussi des interruptions dans cette continuité, par exemple par des répétitions qui produisent une impression de déjà-vu et conduisent la perception dans une impasse, ce dont nous avons parlé auparavant.

Il m'est impossible de savoir exactement comment les spectateurs construisent leurs propres narrations à partir de mon travail, mais quelqu'un m'a confié une fois que l'espacement entre les images à la manière d'un storyboard lui permettait les pauses mentales nécessaires à l'imagination pour compléter l'histoire, comme quand on lit des bandes dessinées. Une autre réaction intéressante de la part de certains spectateurs était que leurs pensées s'envolaient au-delà des images et qu'ils se construisaient leur propre histoire malgré le fil narratif spécifique des textes. J'ai apprécié ce commentaire parce qu'il implique que mon discours narratif n'est pas trop restrictif: il laisse beaucoup de liberté à l'imaginaire du spectateur et lui autorise une lecture quasi-photographique des images.

SB Friedrich Kittler, une autorité en Allemagne dans le domaine des médias, a montré dans son livre renommé *Grammophon, Film, Typewriter* publié en 1986, que les mitrailleuses, les images en mouvement et les machines à écrire participaient du même développement: vers le milieu des années 1850 et surtout pendant la guerre de Sécession, la firme Remington & Son mit au point et fabriqua des mitrailleuses et peu de temps après, en 1874, réalisait la première machine à écrire produite en série (« machine à mitrailler discursive »³).



Medien gelten, die eine Geschichte erzählen können. Genau betrachtet und konkret ausgedrückt entspricht die in einer Fotografie festgehaltene Dauer dem Zeitraum, in dem sich der Verschluss der Kamera öffnet, was, wie du sagst, wenige Bruchteile von Sekunden sind. Aber bedenke, dass Film- und Videogeräte die gleiche Verschlussstechnik benutzen und dass die fotografischen Aufzeichnungen, die sie hervorbringen, die Illusion von Bewegung schaffen, weil das Auge nicht imstande ist, in der schnellen zeitlichen Abfolge einzelne Bilder zu unterscheiden: 24 pro Sekunde im Film, 25, 30, 50 oder 60 im Video.

Was das Erzählen betrifft, glaube ich allerdings, dass die Beziehung zwischen Fotografie und Zeit komplexer ist, als gemeinhin angenommen wird. Für mich ist die Vorstellung, dass die Zeit eingefroren wird, ein Modell, eine Abstraktion, aber ich meine, dass es unmöglich ist, unsere Auffassung von Zeit dem Zugriff des Narrativen völlig zu entziehen. Aus Gewohnheit neigen wir dazu, Fotografien als mimetisch – d.h. als Imitation der Welt – aufzufassen, aber ich glaube, sie sind auch diegetisch, sie erzählen eine Geschichte auf eine bestimmte Weise. Wenn du als Beispiel für die eingefrorene Zeit Schnappschüsse nimmst, die auf der Straße aufgenommen wurden, und sie mit Fotografien aus dem Studio vergleichst, dann wirst du feststellen, dass unter dem Gesichtspunkt des Aspekts – ich meine hier die sprachwissenschaftliche Definition: die innere Zeitstruktur eines Vorgangs – Schnappschüsse bei der Aufzeichnung von Ereignissen ein Interesse für Höhepunkte der dramatischen Handlung aufweisen, während Studioaufnahmen gemeinhin Situationen oder Abläufe wiedergeben, bei denen die Dauer ein wesentliches Element des Bildes ist. Mich persönlich interessiert, wie sich eine Fotografie, die eher als Standbild und nicht so sehr als eingefrorene Zeit gesehen wird, narrativ ausdehnen kann. Ich benutze hier das Wort ‚narrativ‘ in seiner Grundbedeutung und meine damit die Ausdehnung eines Verbs. Ich finde Spuren des Narrativen in vielen heutigen Fotografien. Das wird mir besonders deutlich bei Cindy Sherman's *Untitled Film Stills*. Aber ich frage mich wirklich, ob diese Art, Fotografien als Mikrogeschichten zu sehen, in der Vorstellung vieler Fotografen nicht schon seit der Erfindung der Fotografie, des Kinos vorhanden war.

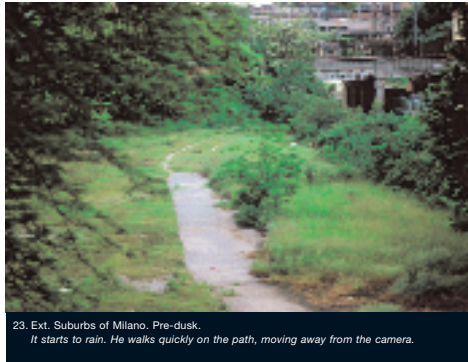
Da aber Fotografien statisch bleiben, können sich diese Elemente des Narrativen letzten Endes – und ganz offensichtlich – nur in der Vorstellung des Betrachters entfalten. In meinen Fotoserien versuche ich das narrative Potenzial jedes einzelnen Bildes zu erweitern, indem ich eine bestimmte Reihenfolge festlege, Zwischenräume lasse und Text hinzufüge, Kunstgriffe, die eine narrative Kontinuität schaffen sollen.

SB Friedrich Kittler, the well-known German authority on the media, has shown in his famous 1986 book *Gramophone, Film, Typewriter*, that machine guns, moving pictures, and typewriters stand in a direct evolutionary context to each other and that the firm Remington & Son, around the mid-1850s and especially during the American Civil War, not only successfully manufactured machine guns, but only very shortly afterwards, in 1874, also the first serially produced typewriter (“Diskursmaschinengewehr” or “discourse machine gun”³).

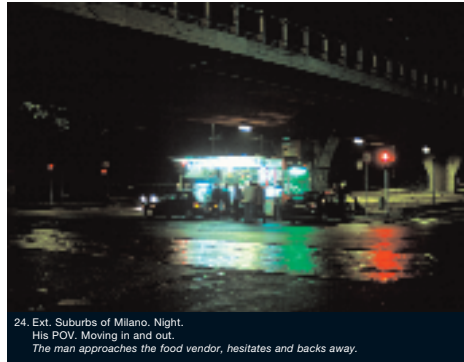
Mark Twain's *Tom Sawyer* is, according to Kittler, the first story written on a typewriter, and Bram Stoker's *Dracula* the first novel in which the typewriter played a leading role: Mina types all her letters to her lover, Jonathan Harker, who has left for Transylvania to visit Count Vlad Tepes (Dracula), while Jonathan for his part writes all his letters by hand.

But the most astounding fact is that Étienne-Jules Marey, Professor of Natural History at the Collège de France in Paris and later president of the French photographic society, developed his “chronophotographic gun” in the 1880s under the direct influence of the repeating gun with revolving cylinder, and the machine gun. He designed a rifle-like camera with a revolving cylinder that took up to 24 pictures a second and, as of 1888, could store them on celluloid. With this ingenious invention, he developed the ideas of Eadweard Muybridge's *Animal Locomotion* very decisively further. (Muybridge's movement photography was for its part inspired by Marey's first chronographic experiment, *La machine animale*, from 1873.) Marey could now for the first time study the flutter of birds' wings, which up to then, the retina had not been able to take in. You could say that the camera makes something “immortal,” which the machine gun destroys. Friedrich Kittler writes: “The transport of pictures only repeats the transport of bullets. In order to focus on and fix objects moving through space, such as people, there are two procedures: to shoot and to film. In the principle of cinema resides mechanized death [...]”⁴

Your concept of “hunting” is also directly bound to the rise of the photography of movement, which for its part developed from hunting and killing. Even more, this kind of photography is, on a technical and conceptual level, also bound up with the mechanization, and thus with the greater mobility of writing. “Typewriters are simply “fast,” not just “like Jazz” (as Cendrars put it), but also like rapid-fire weapons.”⁵



23. Ext. Suburbs of Milano. Pre-dusk.
It starts to rain. He walks quickly on the path, moving away from the camera.



24. Ext. Suburbs of Milano. Night.
His POV. Moving in and out.
The man approaches the food vendor, hesitates and backs away.



25. Ext. Suburbs of Milano. Night.
He wanders away from the camera. He glances to see if he's being followed.



26. Ext. Suburbs of Milano. Pre-dawn.
Pan to left. Sound: dogs barking.
The man arrives from the right, jumps over the corrugated metal fence, and vanishes.

Selon Kittler, *Tom Sawyer* de Mark Twain a été le premier roman tapé sur une machine à écrire et *Dracula* de Bram Stoker le premier récit dans lequel une machine à écrire jouait un rôle principal: Mina écrit à la machine toutes les lettres qu'elle envoie à son fiancé Jonathan Harker, parti en Transylvanie visiter le prince Vlad Tepes (Dracula), tandis que Jonathan écrit encore ses lettres à la main.

Mais ce qui stupéfie est qu'Étienne-Jules Marey, professeur d'histoire naturelle au Collège de France et plus tard président de la société française de photographie, créa dans les années 1880 un « fusil chronophotographique » directement inspiré par le revolver à barillet et la mitrailleuse. Il inventa un appareil ressemblant à un fusil et muni d'un barillet qui prenait jusqu'à 24 images par seconde, lesquelles ont pu être fixées sur celluloïd à partir de 1888. Son innovation constituait une évolution déterminante de l'*Animal Locomotion* d'Edward Muybridge – la projection d'images en mouvement d'après des photographies –, un procédé que Muybridge créa après s'être inspiré de *La machine animale*, la première expérience chronographique que Marey réalisa en 1873. Pour la première fois, Marey pouvait étudier le battement d'ailes des oiseaux imperceptible à la rétine jusqu'alors. Mais on pourrait aussi énoncer que la caméra immortalise ce que la mitrailleuse détruit. Friedrich Kittler écrit: « Le transport des images ne fait qu'imiter celui des balles. Pour viser et fixer des objets se mouvant dans l'espace, par exemple des êtres humains, il n'existe que deux procédures: tirer et filmer. La mort mécanisée réside dans le principe du cinéma [...]. »⁴

Ton concept de la « traque » est de même directement lié à la création de la photographie du mouvement, laquelle pour sa part est issue des actes de chasser et tuer. À un niveau technique et conceptuel, elle est encore davantage associée à la mécanisation, à savoir à la mobilité accrue de l'écriture. « Les machines à écrire sont simplement « rapides », pas seulement « comme le jazz », selon un vers de Cendrars, mais aussi comme des armes à feu automatiques. »⁵

D'une certaine façon, les séries photographiques dont nous discutons ici, *Shadowing the Invisible Man* et *AKA (Also Known As)*, se servent de ces trois éléments enchevêtrés dès les débuts de leur développement: la photographie en mouvement, mitrailler, taper à la machine. Plus encore, les sujets de tes travaux reviennent indubitablement sur la guerre et le terrorisme, et de ce fait, ils révèlent doublement le paradoxe

Die Erläuterungen zu jeder Fotografie – nähere Angaben zu Ort, Zeit, Licht, Handlung, Ton – halten sich ziemlich eng an die üblichen Regeln, nach denen in der Kinematografie Drehbücher geschrieben werden.

Was die Abfolge der Bilder betrifft, so könnten ein paar Worte über mein Vorgehen aufschlussreich sein. Wenn mein Konzept steht, mache ich eine sehr große Menge Dias, bei denen ich mich vom Zufall leiten lasse, aber schon eine Vorstellung von bestimmten Szenen habe. Ich gehe auf eine recht traditionelle Weise auf Bilderjagd, aber nach einem Skript, das nach allen Seiten offen ist, und das meine Wahl lenkt. Das ist insofern etwas ganz anderes als Schnappschussfotografie, als ich nicht unbedingt Bilder produzieren muss, die für sich allein optisch stark sind. Denn sie werden in ein größeres Ganzes eingeordnet. Wie bei einem Film beginne ich dann die Reihenfolge festzulegen und versuche, aus der riesigen Menge an Dias eine fortlaufende Erzählung zu bauen. Aber ich füge auch Unterbrechungen zum Beispiel durch Wiederholung ein, um ein Déjà-vu zu schaffen und die Wahrnehmung in eine Sackgasse zu führen, worüber wir vorhin schon gesprochen haben.

Ich kann nicht genau wissen, auf welche Weise Betrachter aus meiner Arbeit ihre eigenen Geschichten konstruieren, aber mir hat einmal jemand gesagt, dass die Abstände zwischen den Bildern wie bei einem Storyboard dem Gehirn die Pause liefern, die es braucht, um die Geschichte in der Vorstellung zu vollenden, wie bei einem Comic. Eine weitere interessante Reaktion von einigen Betrachtern war, dass sie beim Ansehen der Bilder ihren Gedanken freien Lauf ließen, obwohl die Texte einen bestimmten Erzählfaden spinnen, dass sie also ihre eigene Geschichte konstruiert haben. Mir gefiel diese Bemerkung, die darauf hindeutet, dass meine Art des Erzählens nicht zu restriktiv ist: Ich habe der Vorstellung des Betrachters und einer quasi fotografischen Auslegung der Bilder eine Menge Raum gelassen.

SB Friedrich Kittler, der bekannte deutsche Medienwissenschaftler, hat 1986 in seinem legendären Buch *Grammophon, Film, Typewriter* nachgewiesen, dass Maschinengewehre, Bewegungsfotografie und Schreibmaschinen in einem unmittelbaren Entwicklungszusammenhang stehen und dass die Firma Remington & Son Mitte der 1850er Jahre und besonders während des amerikanischen Bürgerkriegs nicht nur erfolgreich Maschinengewehre, sondern nur unmerklich später, 1874, auch die erste serienreife Schreibmaschine („Diskursmaschinengewehr“³) hergestellt hat.

Your photographic works discussed here, *Shadowing the Invisible Man* and *AKA (Also Known As)*, in a way make use of exactly these three elements, which at the beginning of their development were directly intertwined: movement photography, shooting, and typing. Even more, the themes in your works unmistakably draw on warfare and terror; hence this paradox between simulation and reality, fact and metaphor, shooting and depicting, killing and eternalizing, is addressed in a double sense in your works. What is your personal stand on the fact that shooting, photographing, and typographic writing have in a certain way directly evolved from military technology?

MP I think that I purposely used the phrase “to hunt for images.” It is a prevalent expression among some photographers, a parlance that is still permeated with military and blood-sport rhetoric today. Vilém Flusser, in his book *Towards a Philosophy of Photography*, observes that the movements of the photographer give the impression of “[...] someone lying in wait. This is the ancient act of stalking which goes back to the palaeolithic hunter in the tundra.”⁶ Flusser then says, however, that “This is a hunt for new states of things, situations never seen before, for the improbable, for information.”⁷ This colloquialism among street photographers probably appeared with the invention of high-speed film and hand-held, small-format cameras, which, being faster and far more mobile than large-format apparatuses, enabled their operators to move more freely and to capture the ephemeral and accidental, hence producing new and unexpected images of the real world. Strangely enough, this rhetoric is absent among cinematographers and videographers, which is somewhat paradoxical because the shape and the handling of a movie or a video camera, which is carried on the shoulder, come closer than the photographic camera to that of a machine gun or a rifle.

I think that the idea of waiting around and of stalking is fundamental to some photographic practices. Waiting, or the idea of reception, is linked to the nature of the medium, and in some way to the concept of apparatuses. Photographs, like the frames of a film, are technical images, and technical images are produced by apparatuses. Flusser remarks that the Latin word *apparatus* “[...] is derived from the verb *apparare* meaning ‘to prepare.’ [...] Accordingly, an ‘apparatus’ would be a thing that lies in wait or in readiness for something,”⁸



27. Ext. Suburbs of Milano. Post-dawn.
His POV. Passing to right.
He continues to wander.



28. Ext. Suburbs of Milano. Early morning.
The man takes the pedestrian crossing, moving away from the camera.

entre simulation et réalité, fait et métaphore, mitrailler (dans le sens photographique) et reproduire, tuer et immortaliser. Quelle est ton opinion personnelle sur le fait que, d'une certaine manière, le film, la photographie et l'écriture typographique sont directement issus de la technologie militaire ?

MP Je crois avoir délibérément utilisé la phrase « traquer les images ». C'est une expression souvent employée par certains photographes et encore courante aujourd'hui dans le vocabulaire militaire ou cynégétique. Dans son livre *Pour une philosophie de la photographie*, Vilém Flusser observe que les mouvements du photographe donnent l'impression « [...] d'une personne à l'affût: on croirait voir le geste séculaire du chasseur paléolithique dans la toundra. »⁶ Mais Flusser ajoute ensuite que « Ce geste chasse de nouveaux états de choses, des situations encore jamais vues, des informations; il chasse l'improbable. »⁷ Cette terminologie utilisée par les reporters-photographes est probablement apparue avec l'invention des pellicules à haute sensibilité et des appareils photo portables de petit format, plus rapides et bien plus maniables que les lourds appareils à grand format, ce qui a permis à leurs utilisateurs de se déplacer plus librement, de capturer l'éphémère et le fortuit, et donc de réaliser des images inédites et imprévues du monde réel. Curieusement, on ne retrouve pas ce vocabulaire chez les cadreur et opérateurs vidéo, ce qui est plutôt paradoxal parce que la forme et le maniement d'une caméra ou d'un caméscope, portés sur l'épaule, se rapprochent davantage d'une mitrailleuse ou d'un fusil que ne le fait un appareil photo.

À mon avis, les idées d'attente et de traque sont à la base de certaines pratiques de la photographie. L'attente ou l'idée de capturer est liée à la nature du médium et, d'une certaine façon, au concept d'appareils. Les photographies, de même que les photogrammes d'un film, sont des images techniques, et les images techniques sont produites par des appareils. Flusser fait remarquer que le mot latin *apparatus* vient du verbe *apparare*, et que l'on pourrait traduire *apparare* par « apprêter ». « Dès lors, un « appareil » serait une chose tenue prête qui est à l'affût de quelque chose [...] »⁸ et « Photographier, voilà ce dont l'appareil photo est à l'affût [...] »⁹ C'est-à-dire de l'action du photographe, tout comme un appareil typographique – une machine à écrire ou un système de traitement de textes – est en attente d'un texte, c'est-à-dire de l'action du rédacteur. Mais tandis

Mark Twains *Tom Sawyer* ist nach Kittler die erste Geschichte, die auf einer Schreibmaschine entstanden ist, und Bram Stokers *Dracula* der erste Roman, in welchem die Schreibmaschine eine Hauptrolle spielt: Mina schreibt nämlich sämtliche Briefe an ihren Geliebten Jonathan Harker, der nach Transsylvanien zum Fürsten Vlad Tepes (*Dracula*) aufgebrochen ist, mit der Schreibmaschine, während Jonathan seinerseits noch sämtliche Briefe von Hand verfasst hat.

Das Verblüffendste aber ist, dass Étienne-Jules Marey, Professor der Naturgeschichte am Pariser Collège de France und später Präsident der französischen fotografischen Gesellschaft, in den 1880er Jahren seine ‚chronofotografische Flinte‘ unmittelbar unter dem Einfluss des Trommelrevolvers und des Maschinengewehrs entwickelt hat. Er entwarf eine gewehrartige Kamera mit einer Trommel, die bis zu vierundzwanzig Bilder pro Sekunde aufnehmen und ab 1888 auch auf Zelluloid speichern konnte. Mit dieser neuartigen Erfindung entwickelte er die Ideen von Eadweard Muybridges *Animal Locomotion* entscheidend weiter (Muybridges Bewegungsfotografie war ihrerseits bereits von Mareys ersten chronografischen Experimenten – *La machine animale* – aus dem Jahre 1873 inspiriert). Marey konnte nun zum ersten Mal den Flügelschlag von Vögeln untersuchen, wie er für die Netzhaut bisher nicht sichtbar war. Man könnte aber auch sagen: Die Kamera macht etwas ‚unsterblich‘, was das Maschinengewehr vernichtet. Friedrich Kittler schreibt: „Der Transport von Bildern wiederholt nur den von Patronen. Um im Raum bewegte Gegenstände, etwa Leute, visieren und fixieren zu können, gibt es zwei Verfahren: Schießen und Filmen. Im Prinzip von Kino haust der mechanisierte Tod [...].“⁴

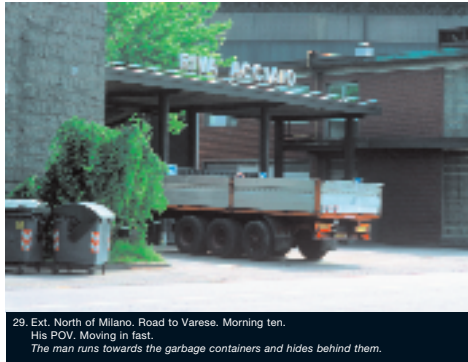
Dein Begriff des ‚Jagens‘ ist also unmittelbar mit der Entstehung der Bewegungsfotografie verbunden, die sich ihrerseits aus dem Jagen und Töten heraus entwickelt hat, mehr noch, sie ist auf technischer, konzeptueller Ebene auch mit der Mechanisierung und damit einer größeren Beweglichkeit des Schreibens verbunden. „Schreibmaschinen sind eben ‚schnell‘ nicht nur (nach einer Verszeile von Cendrars) ‚wie Jazz‘, sondern auch wie Schnellfeuerwaffen.“⁵

Deine beiden hier besprochenen Fotoserien *Shadowing the Invisible Man* und *AKA (Also Known As)* bedienen sich in gewissem Sinne gerade dieser drei Elemente, die am Anfang ihrer Entwicklung unmittelbar miteinander verschränkt sind: Bewegungsfotografie, Schießen, Schreiben. Mehr noch, deine Arbeiten rekurren in ihren Inhalten auch

as does the photographic apparatus, which “[...] lies in wait for photography,”⁹ i.e. for the action of the photographer, in much the same way as a typographic apparatus—a typewriter or a word processor—lies in wait for text, i.e. for the action of the writer. But while a typewriter informs paper with static symbols, the photographic apparatus informs paper dynamically. In addition, and I am quoting Flusser once again, the camera is a “smarter”¹⁰ apparatus than the typewriter because it automatically creates an image which, even without its operator’s clear intention, at minimum represents some figment of reality. This is not the case if the keyboard of a typewriter is struck at random. And because the camera is a smart apparatus, this makes its operator quite free to play with it, to do things that do not necessarily have a specific purpose.

The view that photography is linked to death has been theorized by Roland Barthes, with his idea of the photograph as a record of a “That-has-been”¹¹ and which is no more. Barthes analyzes photography from the perspective of the spectator who reads the image. However, if we are talking about the photographic act, I think that we should displace the perspective and locate the discussion at the production level, i.e., the level of the camera and of its operator, as you actually just did. And from this perspective, with the analysis of the camera as an apparatus in wait for something, I think that the idea of the photograph as mechanized death can be disputed, because its action does not bring about a change, a death, in the real world.

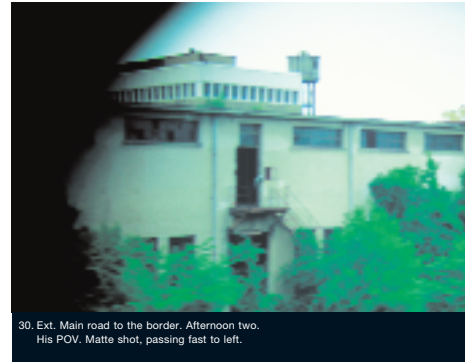
The activity of stalking, which refers to the movements of the photographer—or for the sake of comparison, of the hunter or sniper—generates a different set of questions. You are right in remarking that my two photographic series address issues of warfare and terror, since I am stalking imaginary characters who are products of conflict (the asylum-seeker, the dormant terrorist), and who are trying to escape seizure by yet other apparatuses, in this case apparatuses of control. However, from a theoretical standpoint, the photographer stalks through a visual jungle in which the objects he snaps in order to generate meaning are states of things, that is, significant relationships between things. And in my way of working, I am searching for particular states of things that do match a precise idea, or, as in *AKA (Also Known As)*, I am after specific people whose social profile matches a received idea. What I am trying to say is that in my photographic work I am trying to displace the focus from an object-oriented view



29. Ext. North of Milano, Road to Varese. Morning ten.
His POV. Moving in fast.
The man runs towards the garbage containers and hides behind them.



His POV. Moving in fast.
He jumps on the trailer and hides under a canvas cover.



30. Ext. Main road to the border. Afternoon two.
His POV. Matte shot, passing fast to left.

qu'une machine à écrire livre l'information au papier avec des symboles statiques, l'appareil photographique le fait dynamiquement. En outre, pour citer de nouveau Flusser, l'appareil photographique est un « outil intelligent »¹⁰, plus intelligent que la machine à écrire puisqu'il crée automatiquement une image qui représente au moins une fiction de la réalité, indépendamment des intentions de l'opérateur. Cela n'est pas le cas lorsqu'on tape au hasard sur le clavier d'une machine à écrire. Et parce que c'est un appareil « intelligent », l'opérateur est libre de jouer avec, de faire des choses sans avoir nécessairement de dessein spécifique.

Roland Barthes a théorisé l'idée que la photographie est liée à la mort en faisant de la photographie un document d'un « Ça-a-été. »¹¹ Mais Barthes analyse la photographie à partir de la perspective du spectateur qui appréhende l'image. Or, si nous parlons de l'acte photographique, je pense que nous devrions déplacer la perspective et situer la discussion au niveau de la réalisation, c'est-à-dire en considérant la démarche du photographe et son utilisation de l'appareil, ainsi que tu l'as évoqué auparavant. En partant de cette perspective, avec l'analyse de l'appareil photo comme étant en attente de quelque chose, on peut disputer l'idée de la photographie vue sous l'aspect de mort mécanisée parce que son effet n'apporte pas de changement, telle la mort, dans le monde réel.

La traque, qui se réfère aux mouvements du photographe, ou par analogie, à celle du chasseur ou du tireur embusqué, génère d'autres questions. Tu as raison de relever que mes deux séries photographiques portent sur les thèmes de la guerre et de la terreur, puisque je traque des caractères imaginaires, lesquels sont le produit de conflits (le demandeur d'asile, le terroriste dormant) qui tentent d'échapper à leur capture par des appareils différents, dans ce cas, des appareils de surveillance. D'un point de vue théorique, la traque du photographe s'effectue toutefois dans une jungle visuelle où les objets qu'il capture, afin de créer du sens, sont des états de choses, à savoir des relations significatives entre les choses. Et dans ma façon de travailler, je recherche des états de choses spécifiques qui correspondent à une idée précise, ou comme dans *AKA (Also Known As)*, je recherche des personnes spécifiques dont le profil social correspond à une idée reçue. Ce que j'essaie d'expliquer, c'est que, dans mon travail photographique, j'essaie de déplacer la focalisation d'une vue orientée sur l'objet vers une vue orientée sur

unmissverständlich auf das Kriegerische oder Terroristische, und so kommt in deinen Arbeiten dieses Paradox zwischen Simulation und Wirklichkeit, Tatsache und Metapher, Schießen und Abbilden, Töten und Verewigen in einem doppelten Sinne zum Tragen. Wie stehst du persönlich zu diesem Umstand, dass Schießen, Fotografieren und typografisches Schreiben in gewisser Weise unmittelbar aus der Kriegstechnik heraus entstanden sind?

MP Ich denke, ich habe die Wendung ‚auf Bilderjagd gehen‘ mit voller Absicht benutzt. Das ist eine unter Fotografen häufig anzutreffende Ausdrucksweise, ein Sprachgebrauch, der heute beim Militär und im Jagdsport noch durchaus üblich ist. Vilém Flusser bemerkt in seinem Buch *Für eine Philosophie der Fotografie*, man gewinne bei der Betrachtung der „Bewegungen eines mit einem Fotoapparat versehenen Menschen [...] den Eindruck eines Lauerns: es ist die uralte, pirschende Geste des paläolithischen Jägers in der Tundra.“⁴⁶ Flusser sagt später jedoch: „Sie jagt nach neuen Sachverhalten, nach noch nie vorher gesehenen Situationen, nach Unwahrscheinlichem, nach Informationen.“⁴⁷ Diese unter Straßenfotografen gebräuchliche umgangssprachliche Wendung tauchte vermutlich mit der Erfindung des hochempfindlichen Films und der tragbaren Kleinbildkameras auf, die schneller und sehr viel handlicher sind als die Großformat-Kameras und ihren Benutzern die Möglichkeit gaben, sich freier zu bewegen und das Flüchtige und Zufällige einzufangen, von der realen Welt also neue und unerwartete Bilder zu machen. Seltsamerweise ist diese Redeweise unter Kameraleuten und Videofilmmern nicht anzutreffen, was einigermaßen paradox ist, denn eine Film- oder Videokamera, die auf der Schulter getragen wird, ist in ihrer Form und Handhabung einem Maschinengewehr oder einer Flinte ähnlicher als eine Fotokamera.

Ich glaube, die Vorstellung, dass gewartet und aufgelauert wird, ist grundlegend für bestimmte Praktiken der Fotografie. Das Warten oder die Vorstellung, dass etwas aufgenommen wird, hat mit der Art des Mediums zu tun und in gewisser Weise mit der Beschaffenheit der Apparate. Fotografien sind, wie die Einzelbilder eines Films, technische Abbildungen, und technische Abbildungen werden von Apparaten hergestellt. Flusser merkt an, dass das lateinische Wort *apparatus* von dem Verb *apparare* hergeleitet wird, das ‚vorbereiten‘ bedeutet. „Demnach wäre ‚Apparat‘ eine Sache, die in Bereitschaft auf etwas lauert [...]“⁴⁸ und „Der Fotoapparat lauert aufs Fotografieren [...]“⁴⁹, d.h. auf die

to a relationship-oriented one. Therefore, I think that your argument about the paradox in my work between shooting and representing, killing and perpetuating, while very clear-sighted, does not fully describe my practice.

Finally, for me the activity of stalking is also a metaphor for the creative process, which is the pursuit of a conceptual lead, and, since I am stalking characters who themselves are being stalked by the system at large, maybe what I am doing is producing concrete images of the seepage of meaning.

(Interview conducted by e-mail.)

¹ Marc Sageman, *Understanding Terror Networks* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004).

² Marco Poloni, *never mind the gap* (Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 2004).

³ Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis* (Leipzig: Reclam Verlag, 1993), p. 29.

⁴ See Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999), p. 124. In reference to this sentence, Kittler has recourse to John Ellis, *The Social History of the Machine Gun* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1986).

⁵ Friedrich Kittler, p. 192.

⁶ Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews (London: Reaktion Books Ltd, 1983), p. 33.

⁷ Vilém Flusser, p. 39.

⁸ Vilém Flusser, p. 21.

⁹ Vilém Flusser, p. 21.

¹⁰ Vilém Flusser, p. 29.

¹¹ Roland Barthes, *Camera Lucida, Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1981), p. 77.



31. Ext. Maccagno, Lago Maggiore. Afternoon four.
His POV. Passing fast to right.
Two men eye him.



32. Ext. Maccagno, Lago Maggiore. Afternoon six.
Switzerland.

la relation. Dans ce sens, je pense que ton argument sur le paradoxe dans mon travail – mitrailler et reproduire, tuer et perpétuer –, est très pertinent, mais qu’il n’expose pas entièrement ma pratique.

En fin de compte, dans l’action de traquer, je vois aussi une métaphore du processus créatif qu’est la poursuite d’une piste conceptuelle, et par ailleurs, puisque je traque des personnages eux-mêmes poursuivis par le système, je cherche peut-être à réaliser des images concrètes de la fuite du sens.

(Entretien réalisé par e-mail.)

¹ Marc Sageman, *Understanding Terror Networks*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 2004.

² Marco Poloni, *never mind the gap*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2004.

³ Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis*, Reclam Verlag, Leipzig, 1993, p. 29.

⁴ Voir Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, p. 188-203. Pour cette phrase, Kittler s’appuie sur John Ellis, *The Social History of the Machine Gun*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1986.

⁵ Friedrich Kittler, p. 284.

⁶ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, trad. Jean Mouchard, Circé, Belval, 1996, p. 35.

⁷ Vilém Flusser, p. 41.

⁸ Vilém Flusser, p. 23-24.

⁹ Vilém Flusser, p. 24.

¹⁰ Vilém Flusser, p. 30.

¹¹ Roland Barthes, *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 120.

Handlung des Fotografierenden, in sehr ähnlicher Weise wie ein typografischer Apparat – eine Schreibmaschine oder ein Textverarbeitungssystem – auf den Text lauert, d.h. auf die Handlung des Schreibenden. Doch während eine Schreibmaschine dem Papier die Information mit Hilfe statischer Symbole übermittelt, gibt der Fotoapparat die Information auf dynamischem Wege an das Papier weiter. Außerdem, und ich zitiere noch einmal Flusser, ist die Kamera ein „intelligentes Werkzeug“¹⁰, intelligenter als die Schreibmaschine, weil sie automatisch ein Abbild schafft, welches mindestens, auch ohne deutliche Absichtsäußerung des Bedienenden, eine Fiktion der Wirklichkeit repräsentiert. Das ist nicht der Fall, wenn die Tasten einer Schreibmaschine aufs Geratewohl angeschlagen werden. Und weil die Kamera ein intelligenter Apparat ist, kann der Bedienende beliebig mit ihr spielen, Dinge tun, die nicht notwendigerweise eine bestimmte Absicht verfolgen.

Die Ansicht, Fotografie habe etwas mit dem Tod zu tun, ist von Roland Barthes erörtert worden, der die Fotografie als eine Aufzeichnung des „Es-ist-so-gewesen“ sieht.¹¹ Aber Barthes analysiert die Fotografie aus der Perspektive des Betrachters, der das Bild erfasst. Wenn wir jedoch über den Akt des Fotografierens sprechen, so meine ich, sollten wir die Perspektive verändern und die Diskussion auf der Ebene der Produktion ansiedeln, das heißt auf der Ebene der Kamera und des Fotografen, so wie du es getan hast. Und aus dieser Perspektive und unter dem Aspekt, dass die Kamera ein Apparat ist, der auf etwas wartet, lässt sich meiner Meinung nach darüber streiten, ob die Fotografie als mechanisierter Tod aufgefasst werden kann, denn ihr Einsatz bringt in der wirklichen Welt keine Veränderung, keinen Tod hervor.

Das Auflauern und Pirschen, das sich auf die Bewegungen des Fotografen – oder, um bei dem Vergleich zu bleiben, des Jägers oder Heckenschützen – bezieht, wirft ganz andere Fragen auf. Du hast Recht, wenn du sagst, dass meine beiden Fotoserien Krieg und Terror thematisieren, denn ich lauere imaginären Gestalten auf, die das Produkt von Konflikten sind (der Asylsuchende, der noch nicht aktive Terrorist) und versuchen, der Gefangennahme durch noch ganz andere Apparate zu entgehen, in diesem Fall den Kontrollapparaten. Theoretisch gesehen pirscht jedoch der Fotograf durch einen visuellen Dschungel, wo die Objekte, die er schießt, Zustände von Dingen sind, das heißt bedeutsame Beziehungen zwischen Dingen. Und so wie ich arbeite, suche ich nach



33. Ext. Maccagno, Lago Maggiore. A camping. Afternoon six.
His POV.
Man: Good, I'll come back at dusk. (VO).



34. Ext. On Lago Maggiore. Post-dusk.
His POV. Very slowly moving in.
No sound. End.

bestimmten Zuständen von Dingen, die zu einer präzisen Vorstellung passen, oder ich bin, wie in AKA (*Also Known As*), hinter bestimmten Leuten her, deren soziales Profil einer gängigen Vorstellung entspricht. Ich will damit ausdrücken, dass ich in meiner fotografischen Arbeit versuche, den Fokus von einer objektorientierten Sichtweise auf eine beziehungsorientierte Sichtweise zu verschieben. Daher glaube ich, dass du das Paradox in meinen Arbeiten zwischen Schießen und Abbilden, Töten und Verewigen zwar sehr deutlich erkannt hast, dass es meine Arbeitsweise aber nicht vollständig beschreibt.

Letztlich ist das Auflauern und Heranpirschen für mich auch eine Metapher für einen kreativen Prozess, der im Verfolgen eines Leitgedankens besteht, und weil ich Personen auflauere, denen wiederum im großen Maßstab vom System aufgelauert wird, bringe ich vielleicht konkrete Bilder für ein Wegsickern des Sinnes hervor.

(Das Gespräch wurde per E-Mail geführt.)

¹ Marc Sageman, *Understanding Terror Networks*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2004.

² Marco Poloni, *never mind the gap*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2004.

³ Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis*, Reclam Verlag, Leipzig 1993, S. 29.

⁴ Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986, S. 188-203. Kittler bezieht sich hier auf John Ellis, *The Social History of the Machine Gun*, John Hopkins University Press, Baltimore 1986.

⁵ Friedrich Kittler, S. 284.

⁶ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Andreas Müller-Pohle, Göttingen 1983, S. 25.

⁷ Vilém Flusser, S. 29.

⁸ Vilém Flusser, S. 18.

⁹ Vilém Flusser, S. 18.

¹⁰ Vilém Flusser, S. 23.

¹¹ Roland Barthes, *Die Helle Kammer, Bemerkung zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 87.



PORTRAIT WITH ROMS, 2000

C-Print, 16 x 24 cm

EXPOSITIONS / AUSSTELLUNGEN / EXHIBITIONS

Expositions personnelles / Einzelausstellungen / Solo exhibitions

- 2005 *Passengers*, Kunstverein Freiburg
- 2003 *The Wrong Room*, Centre pour l'image contemporaine, Genève
- 2002 *Sleepers*, Raum für aktuelle Kunst, Luzern
- Blind Walk*, Galerie des Grands Bains Douches, Marseille
- 2001 *Shuttle*, Galerie du Dourven, Trédrez-Locquémeau, Bretagne
- Straderumorincontri*, with M. Balduzzi, c/o Care of, Cusano-Milanino, Milano
- 2000 *Vis-à-vis*, apartment show, org. Vidéochroniques, Marseille
- ... *with Some Ordinary Extras*, with C. Dupaquier, La BF15, Lyon
- 1999 *Changes*, Project Room, Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), Mexico-City
- 1998 *Down There*, Palais de l'Athénée, Genève

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

- 2005 *Shadows Collide with People*, Padiglione Svizzero, 51. Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia
- Me Myself I*, Kunstmuseum St. Gallen
- 2004 *Chasm*, Busan Biennale 2004, Busan Metropolitan Art Museum, Busan
- So wie die Dinge liegen*, PhoenixHalle, Dortmund
- 2003 *Forbidden*, *The Third Photo Festival*, Gana Art Center, Seoul
- Truffes de Chine*, attitudes, espace d'arts contemporains, Genève
- Not Neutral: Contemporary Swiss Photography*, Grey Gallery, New York University, New York
- Nosotros y el Mundo que nos Rodea*, ARCO 2003, Madrid
- 2002 *Zeitgenössische Fotokunst aus der Schweiz*, Neuer Berliner Kunstverein, Hallescher Kunstverein, Museum Bochum, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen
- 2001 *General Document: artcontemporain, e*, Palais de l'Athénée, Genève
- 2000 *Version_2000*, Centre pour l'image contemporaine, Genève
- Fuori Sede*, Swiss Institute, Roma

BIOGRAPHIE / BIOGRAPHIE / BIOGRAPHY

- Lives and works in Chicago
- 1995 Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam
- 1991 International Centre of Photography, New York
- 1986 Ecole Polytechnique Fédérale, Lausanne
- 1962 Born in Amsterdam

PRIX | AUSZEICHNUNGEN | AWARDS

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

BOURSES | STIPENDIEN | GRANTS

2003 Atelier Schönhauser, Berlin
2000 Swiss Institute, Roma

COLLECTIONS | SAMMLUNGEN | COLLECTIONS

Kunstmuseum St. Gallen
Schweizer Bundeskunstsammlung, Bern
Stiftung für Fotografie, Film und Video, Kunstmuseum Bern
Fonds municipal d'art contemporain, Genève
Media Library, Centre pour l'image contemporaine, Genève

PUBLICATIONS | PUBLIKATIONEN | PUBLICATIONS

Michael Newman, *Evident Hypotheses: Marco Poloni's Photographic "Scripts for Short Films,"* in: Stefan Banz a.o., *Shadows Collide with People*, Edition Fink: Zürich 2005

Pierre-André Lienhard, Edouard Monnet, Marco Poloni, *never mind the gap*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg: Nürnberg 2004

Busan Biennale 2004, The Busan Biennale Organizing Committee, Busan 2004

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

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

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

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

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

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

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

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

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

COLOPHON / IMPRESSUM / IMPRINT

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition *PASSENGERS* au Kunstverein Freiburg du 4 février au 27 mars 2005

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *PASSENGERS* im Kunstverein Freiburg vom 4. Februar bis 27. März 2005

This catalogue accompanies the exhibition *PASSENGERS* at the Kunstverein Freiburg from 4 February to 27 March 2005

Editeur / Herausgeber / Editor

Institut für moderne Kunst Nürnberg, Kunstverein Freiburg

Graphisme / Gestaltung / Design

Marco Poloni avec l'aide de / mit Hilfe von / with help by
Andreas Kreienbühl (9-6, Basel)

Rédaction / Redaktion / Editing

Silvia Jaklitsch

Lectorat / Lektorat / Proofreading

Nathalie Effenberger, Silvia Jaklitsch, Clare Manchester,
Marco Poloni, Païge Sarlin

Textes / Texte / Texts

Pierre-André Lienhard, Stefan Banz, Marco Poloni

Traduction / Übersetzung / Translation

Jeanne Haunschild, Gudrun Meier, Charles Penwarden,
France Varry

Crédits photographiques / Fotonachweis / Photo credits

Marc Doradzillo (p./S./p. 6, 15, 142), Marco Poloni,
Stephen Roach (p./S./p. 180)

Police / Schrift / Typeface

Trade Gothic, Scala Sans

Papier / Papier / Paper

LuxoSamtoffset 170 g/m²

Lithographie / Lithographie / Lithography

Satz und Bild GmbH

Impression / Druck / Print

Druckerei zu Altenburg

Tirage / Auflage / Edition

1000 Exemplaires / Exemple / copies

© Nürnberg 2005, Verlag für moderne Kunst Nürnberg,
Kunstverein Freiburg, Marco Poloni et les auteurs / und die
Autoren / and the authors

Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Printed in Germany

ISBN 3-936711-61-5

Information bibliographique publiée par Die Deutsche Bibliothek

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

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on
internet at <http://dnb.ddb.de>

Distributed in the United Kingdom by

Cornerhouse Publications

70 Oxford Street, Manchester M1 5 NH, UK

Phone +44 161 200 15 03 / Fax +44 161 200 15 04

Distributed outside Europe by

D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York

155 Sixth Avenue, 2nd floor, New York, NY 10013, USA

Phone +1 212 627 19 99 / Fax +1 212 627 94 84

Grâce au soutien généreux de / Mit freundlicher Unterstützung
von / With generous support by

The School of the Art Institute of Chicago

Fonds municipal d'art contemporain, Genève

Remerciements à / Dank an / Thanks to

Bertrand Bacqué, Carol Becker, Konrad Bitterli,
Laurence Bonvin, François Canellas, Gea Casolaro,
Simon Lamunière, Laura Mosquera, Rudolf Velhagen,
Lisa Wainwright, et le / und dem / and the Kunstverein Freiburg,
en particulier / und hier besonders / in particular
Sebastian Biefang, Silke Bitzer, Marc Doradzillo, Jens Galler,
Norbert Haas, et / und / and Pro Helvetia

Remerciements sincères à / Herzlichen Dank an / Many thanks to

Stefan Banz, Pierre-André Lienhard, Dorothea Strauss,
Che, Ma, Sim, Stella

Merci à tous ceux qui ont rendu cette publication possible /

Dank an alle, die zum Gelingen dieses Buches beigetragen haben /

Thanks to all who made this publication possible