

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 73: Collaborations Ellen Gallagher, Anri Sala, Paul McCarthy

Artikel: Anri Sala : missing presences : on Anri Sala's photography = abwesend präsent : über die Photographie Anri Salas

Autor: Godfrey, Mark / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679965>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

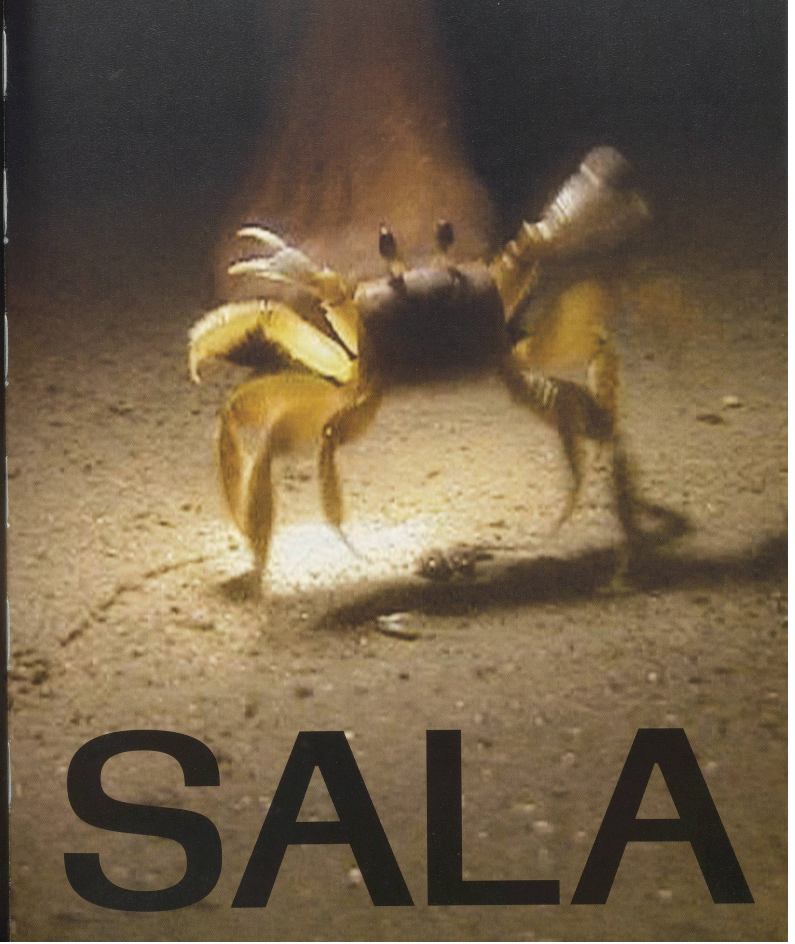
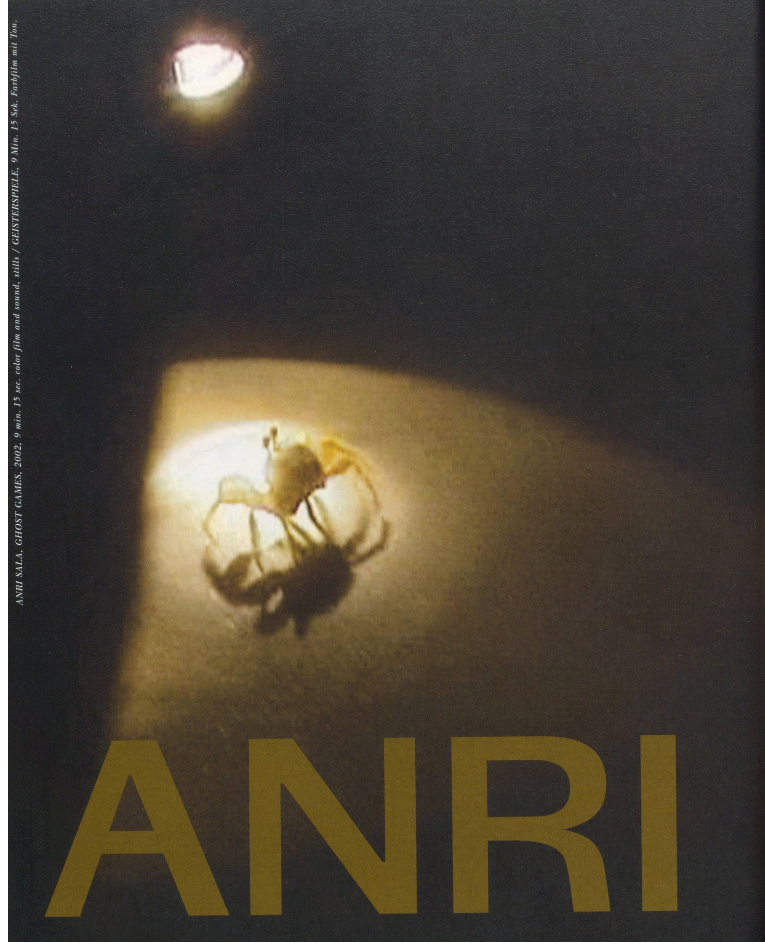
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



ANRI SALA, GHOST GAMES, 2002, 9 min, 15 sec, color film and sound, stills / GUSTERSPIEL, 9 Min., 15 Sek., Profilm und Ton.

ANRI

SALA

MARK GODFREY

Missing presences

ON ANRI SALA'S
PHOTOGRAPHY

In 1992, when he was only eighteen, Anri Sala took to the streets of his hometown Tirana, camera in hand, to record an explosion of newspapers. Prior to this time, as he would later recall, the media in Albania had been strictly controlled: "The only TV program we had started at 18.00 and ended at 22.00, mainly airing the same news program and fiction film... Everything was so unreal that I remember the only realistic thing was the weather forecast."¹ After the first free elections in 1991, however, the information industry rolled into action, and Sala's street photographs showed vendors hawking countless different publications. Clearly there had been no time for anyone to manufacture plastic or metal racks, let alone establish chains of newsagents. Newspapers were displayed in the simplest way possible, spread across trestle tables, steps, upturned cardboard boxes, or simply laid on the pavement, held down by stones as if they were fabrics in a market.

Sala would often take photographs of the same stall, moments apart, showing different customers selecting their papers. Sometimes he would take

MARK GODFREY is an art historian who teaches at the Slade School of Fine Art, University College, London.

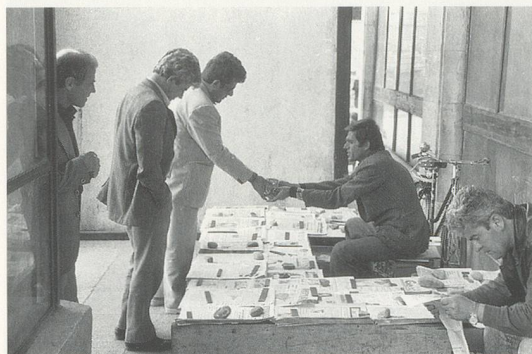
ANRI SALA, A THOUSAND WINDOWS—
THE WORLD OF THE INSANE, 2003,
images from the artist's book / TAUSEND FENSTER –
DIE WELT DER WAHNSINNIGEN, Bilder aus
dem Künstlerbuch.



successive shots as he moved around a stall, capturing its image from every necessary angle. He took over eighty photographs of the news sellers, rolls and rolls of camera film for stacks and stacks of newspapers. His photographs would seem to fulfill a documentary function, as if he had set out to record a moment in history as comprehensively as possible.

To document and “celebrate” the very existence of news was good news, and this freedom of information much welcomed. Just look at the way the customers are “selecting”—not just grabbing a particular paper out of habit, but poring over what’s on offer and gradually making their choices.

In 2003, some eleven years after they were taken, Sala gathered the photographs together in an artist’s book, *A Thousand Windows—The World of the Insane* (2003), titled after two of the newspapers that were



being sold. (The other titles were listed at the back of Sala’s book and include *The Democratic Renaissance*, *The Fatherland*, *The Republic*, and *Sickle and Hammer*.) When you page through the book, the photographs soon become extremely repetitive, and through repetition their narrative facility slips away. You begin to attend to other features in the images—for instance, to the absence of women from most of the shots. As you go on and on, any celebratory mood is quickly deflated. The number of images begins to feel excessive, too much information producing a paucity of meaning. Or rather, the meaning of the whole enterprise flips one hundred and eighty degrees. The phenomenon of new newspapers no longer seems to be heralded, but represented with extreme scepticism. The deadening repetition of Sala’s photographs mimes the deadening effect of too much media. The book tacitly acknowledges that these stalls merely initiate the commodification of information, and silently recognizes that the plethora of publications stands in the way of meaningful future knowledge. Newspapers seemed initially to offer “a thousand windows” onto a new world, but their proliferation engenders “a world of the insane.”

Given what Sala has said about his training in a painting department at art school, it seems unlikely that these photographs were conceived as art when they were taken. But retrospectively they must have seemed the ideal material for an artist’s book. Perhaps it was Sala’s increasing awareness of the history of photo-conceptualism that enabled him to register the interest of these eleven-year-old shots. If they were amateurish, so too were those that Ed Ruscha had used for his photo books, similarly interspersed with blank facing pages. If Sala’s project was a parody of photojournalism, so too were certain works by artists such as Robert Smithson and Douglas Huebler.²⁾ If Sala suggested the amnesic effect of too much information, so too had Gerhard Richter in his deployment of news images in *Atlas* (work in progress since 1962).³⁾ But these precedents could be irrelevant, for maybe it was Sala’s own work that returned him to the 1992 photographs. After all, in 2003, videos like *TIME AFTER TIME* (2003) and *MIXED BEHAVIOUR* (2003) continued according to a dynamic that was central to the photo project. Both



ANRI SALA, *UNTITLED*, 2002, color photograph, 43 1/4 x 61 3/4" / OHNE TITEL, Farbphotographie, 110 x 157 cm.

bear witness to a desire to record a changing moment in history, but in both, repetitive structures (formed by focusing and editing) cut against the documentary impulse by fragmenting linear time.⁴⁾

A couple of years before he published *A Thousand Windows*, Sala had retrieved another old photograph and declared it a work. Titled *THE GIFT* (2000), the work appears to be an enlargement of an old photograph taken of Sala as a child of about eight. The boy fills the foreground beaming with pleasure, his arms stretched out before the camera as if he were about to receive a present. Two other figures are in the background: a grandmother oblivious to the event, and Sala's older sister, clapping at what she watches. But unlike her, we cannot know what the excitement is all about, because the action is behind the camera,

the focus of the scene missing. The photograph appears scratched and spotted, and the texture heightens its strangeness, for we cannot tell whether these are marks of excessive handling over the years, or the scratches accumulated while it was ignored at the bottom of some drawer or storage box. While in *A Thousand Windows* photography is deployed in a series, so that the more images there are, the less they tell, here, a single image becomes more enigmatic the more you look at it. You become ever more conscious that what's important lies outside the frame, and that the photograph won't let you know what it is.

One way to resolve the narrative, however, would be to suppose that the camera itself was "the gift" and that in taking the shot a parent was showing a child

how the present worked. The instant captured in the image would therefore mark the very origin of Sala's involvement with photographic media. The publication of the image as the frontispiece of Sala's catalogue for his Paris exhibition "Entre Chien et Loup" would seem to endorse this supposition, as would a comment he made in 2001 where he referred to photography as "a gift." ("Now that I'm also working with photography, it feels as if I could have that gift back again, I mean this possibility of negotiating meanings all through one image.")⁵⁾ This solution would also explain why *THE GIFT* became important only retrospectively, not so much because of what the image showed at the time, but because of the activity it could later be seen to have initiated. Sala has spoken of some places as "condensations of time, like

time-clouds"⁶⁾ but this "photograph" is also a kind of time-cloud, and one which only rained years after it was taken. In this way, *THE GIFT* is like the reel of film that Sala found of his mother speaking at a Communist rally that initiated the work *INTERVISTA* (1998) for which he became well known.

When *INTERVISTA* began to gain recognition in the circuits of the art world in the late nineties, photography itself no longer seemed crucial to Sala's project—and yet his oeuvre is scattered with pictures. For the most part, they work like *THE GIFT*: singular, compressed, and enigmatic. It's not the information they contain, but the lack of it that makes them perplexing. Take for example *31-131°* (2002), which shows a site where something seems to have taken place, something that has left a trace in the flatten-

ANRI SALA, *HOUSE WITH HORIZON*, 2002, color photograph, 43 1/4 x 61 3/4" /
HAUS MIT HORIZONT, Farbphotographie, 110 x 157 cm.





ANRI SALA, *LANDSCAPE WITH UNDERGROUND*, 2002, color photograph, 43 1/4 x 61 3/4" /
LANDSCHAFT MIT UNTERGRUND, Farbphotographie, 110 x 157 cm.

ing of a clearing. The title indicates exactly where this site is (South Japan), but its precision only serves to underscore the absence of information in the image itself. It seems a belated photograph, one that has failed to record what "has been." *LANDSCAPE WITH UNDERGROUND* (2002), meanwhile, appears to picture a site where something might happen. Shot on a calm, sunny day, it shows a field pierced by an opening that, we assume from the title, is a tunnel

entrance. But this photograph seems to have come too soon—nothing is emerging from below.

Sala has commented that what interests him about photography is "the relation between the *cadre* and *hors cadre*"⁷⁾—what is inside and outside the frame. While a video camera can move around to show the fullness of a scene, a camera necessarily compresses a scene into its view. In *31–131°* and *LANDSCAPE WITH UNDERGROUND*, what is missing is not so much a

visual piece of information beyond the frame of the image, but an event beyond the time of its exposure. However, it is the controlled elimination of surrounding information that powers the poetry of *WE HAVE OTHER CONCERNS* (2001). The image pictures two young men on the beach, both with a ball at their feet, a pretty mundane sight at first. Between them, right at the center of the photograph, are two children, closer to the shore, playing together. Once you notice them, your eyes return to the outer parts of the image and you begin to realize what's odd: unlike the younger pair, the men face away from each other, not passing a ball back and forth, as one would expect. Probably, both were simply involved in different games, playing with people behind the camera, but the way Sala frames the image means that they are joined only by repetition, both seeming utterly private, both appearing to have "other concerns" than the game. Sala has commented that the title could be thought about in two ways: either it suggests that these men want to travel to a place outside the frame, namely to Italy, across the sea from this Albanian beach, a place directly in front of the camera but way beyond its view; or the title emphasizes their absent-minded contentedness in Albania. Though fellow Europeans might presume they are desperate to leave their country, they have other concerns.

HOUSE WITH HORIZON (2002) is another image characterized by doubling. A half-finished, yet already ruined house made up of two identical sections is photographed at an oblique angle. Each section only contains a single room and has a large opening at the front, a space where you assume a door and window were planned. Oddly, there is no interconnecting door, but odder still, the outer side walls of both halves are ruptured, yet in such a way that the force managed not to penetrate the inside walls. Far from disturbing the symmetry of the structure, the holes emphasize it. If we wonder first what caused its destruction, what becomes more puzzling, eventually, is how the structure was supposed to function had it not been damaged. Nothing that might have been in Sala's peripheral vision when he made the image, would necessarily answer these questions. We do not miss what is physically exterior to the shot, yet the absence of information is palpable. Sala has

spoken of how throughout his work "the missing thing becomes so obvious that it becomes like a presence,"⁸⁾ and this observation could characterize the operation of an even more haunting photograph from 2002, this one taken in São Paulo. *UNTITLED* (2002), like *HOUSE WITH HORIZON*, simply records a situation Sala chanced upon. Four pairs of jeans and a coat are seen billowing in front of the exterior vent of a building, the hot air drying them out. What's "missing" here are the owners of the clothes who have discovered this ingenious way around laundromat costs. The photograph manages to represent homelessness without recourse to the "expressionist liberalism of the find-a-bum school of concerned photography" that Allan Sekula once criticized,⁹⁾ and it does so in a way that is as resourceful and economical as the activity it captures. The image comes to represent both the tendency to blank out from sight the people we see daily on the street, and the possible consequence of such blindness, for by evoking other photographs of bloated bodies in devastated war zones, it causes us to think about so many needless deaths.

The inflated empty volumes in *UNTITLED* recall Gabriel Orozco's photograph *TWO TRASH CANS UP* (1998), but where Orozco's photograph shows a sculptural situation he set up, Sala just came by his scene. Set-up photographs are rare for Sala, but the exception is *NO BARRAGÁN NO CRY* (2002), which shows a white horse stuck on top of a metal cylinder on an otherwise empty rooftop. This was a carefully planned image, and Sala designed the cylinder especially to prevent any discomfort to the animal during the shoot. Sala made the photograph on top of a building in Guadalajara during a show of his work in the artist's space OPA which occupied one of its top floors, but the set-up was inspired by an earlier event during this trip to Mexico. Before he traveled, Sala had consulted a website showing simulated views around the Barragán House at Calle Ramírez in Mexico City because he planned to visit the building. Barragán was famously fascinated by horses and the image on the website that struck Sala showed an equine sculpture on a plinth against a pink wall. But when Sala arrived at Calle Ramírez, the sculpture was missing. It transpired that the horse had disappeared

during the house's restoration. Few visitors would have noticed this, yet for Sala it was a dramatic absence. Looking at his rooftop photograph in the light of all this, we could suppose that Sala was staging a bizarre return of the missing animal, as if the plinth in Mexico City had fired the horse into the stratosphere so that it landed hundreds of miles away, transforming from wood to flesh en route. Sala told Hans-Ulrich Obrist that a photograph can be a "compression of a story,"¹⁰⁾ and this is certainly the case here, yet the photograph is no less bizarre if we do not know the narrative just recounted. It doesn't conform to any kind of image to which we are accustomed: it's neither an image of a building, nor of the view from a roof; nor is it a typical shot of a horse which would tend to show the animal in motion (Barragán's wooden horse was mid-gallop). Benjamin Buchloh wrote that "hardly an image could proclaim the final loss of the natural more tragically, more comically"¹¹⁾ than Orozco's photograph *PERRO EN TLAPAN* (1992), which shows a dog gazing out from a kind of concrete plinth. Sala's photograph could also proclaim this loss, so removed is the horse from its environment, but its obvious set-up quality produces more questions than answers. The more we look at the photograph, the greater its enigma—like the animal suspended in its center.

In 2004, Sala returned to making photographs in series, taking eight images of moths in a room in Dakar, Senegal. The creatures line the junction of two right-angled walls and the ceiling, marking out the straight lines of the architecture and breaking them up at once. Even in day time (when the photographs were taken), the insects go to these joints and corners, presumably because they are the safest places in the room, but the camera has searched them out, repetitively disturbing their peace. The

background is bleached out by the flash, but the moths remain like a residue of the night, irregular stains against the white ground. When Europeans first took photographs in such places and brought images of the "dark continent" back home, they hoped photography would illuminate the worlds they saw and to which they returned. Sala's images present a darker view of illumination. Photography here hunts out its subjects, chasing them into corners. Yet photography remains imprecise and fumbling—nothing much can be told about the moths, no details on their wings, no delicate tentacles. All the camera sees are black marks against the whiteness.

1) Massimiliano Gioni and Michele Robecchi, "Anri Sala: Unfinished Histories," *Flash Art*, July–September 2001, p. 107.

2) Jeff Wall, "'Marks of Indifference': Aspects of Photography In, Or As, Conceptual Art" in Ann Goldstein and Anne Rorimer (eds.), *Reconsidering the Object of Art 1965–1975* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995).

3) Benjamin Buchloh, "Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive," *October* 88, Spring 1999, pp. 117–145.

4) I discuss these works in my article "Anri Sala," *Art Monthly*, July–August 2004, pp. 18–20.

5) Massimiliano Gioni and Michele Robecchi, op. cit., p. 107.

6) Gerald Matt, "An Interview with Anri Sala," *Anri Sala* (Vienna: Kunsthalle, 2003), p. 52.

7) *Ibid.*, p. 75.

8) Conversation with the author at Tate Modern, November 2004.

9) Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)" in *Dismal Science: Photo Works 1972–1996* (Normal: University Galleries, Illinois State University, 1999), p. 126.

10) Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, vol. 1 (Milan: Charta, 2003), p. 831.

11) Benjamin Buchloh, "Cosmic Reification: Gabriel Orozco's Photographs" in *Gabriel Orozco* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 88.



ANRI SALA, NO BARRAGÁN NO CRY, 2002, color photograph, $24\frac{3}{4} \times 30\frac{3}{4} \times 1\frac{1}{8}$ " / Farbphotographie, 63 x 78 x 3 cm.

MARK GODFREY

Abwesend präsent

ÜBER DIE
PHOTOGRAPHIE
ANRI SALAS

Im Jahr 1992 zog es den erst achtzehnjährigen Anri Sala hinaus auf die Strassen seiner Heimatstadt Tirana, um mit der Kamera in der Hand die explosionsartige Entwicklung des Zeitungswesens zu dokumentieren. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die Medien in Albanien, wie er sich später erinnern sollte, einer strengen Kontrolle unterlegen: «Das damals einzige Fernsehprogramm begann um 18 Uhr und endete um 22 Uhr. Es zeigte eigentlich immer dieselbe Nachrichtensendung und denselben Spielfilm... Alles war dermassen unwirklich – das einzig Realistische, dessen ich mich entsinne, war die Wettervorhersage.»¹⁾ Nach den ersten freien Wahlen, 1991, setzte sich jedoch die Informationsmaschine in Bewegung und Salas Strassenphotos zeigten Verkäufer, die unzählige Blätter feilboten. Offensichtlich hatte niemand Zeit gehabt, Ständer aus Plastik oder Metall herzustellen, geschweige denn ein Netz von Zeitungshändlern aufzubauen. Die Zeitungen wurden auf denkbar einfache Art und Weise ausgelegt, auf Stellischen, Treppenstufen und umgedrehten Kartons ausgebreitet, oder einfach aufs Pflaster gelegt und mit Steinen beschwert wie Stoffe auf einem Markt.

MARK GODFREY ist Kunsthistoriker und lehrt an der Slade School of Fine Art, University College, London.



Sala machte oft in kurzen zeitlichen Abständen Aufnahmen desselben Verkaufsstandes, auf denen verschiedene Kunden beim Ausschauen ihrer Zeitung zu sehen sind. Manchmal photographierte er auch in schneller Folge, während er um einen Stand herumging, und fing so dessen Bild aus jedem wichtigen Blickwinkel ein. Er machte mehr als achtzig Aufnahmen von den Zeitungsverkäufern, verbrauchte eine Rolle Film nach der anderen für die nicht enden wollenden Zeitungstapel. Seine Photos schienen eine dokumentarische Funktion zu erfüllen, als hätte er sich vorgenommen, einen bestimmten Augenblick der Zeitgeschichte möglichst umfassend festzuhalten; als gälte es, zu dokumentieren und zu feiern, da das



On the left / Links:

ANRI SALA, *THE GIFT*, 2000, black-and-white
 photograph on baryte paper, 19 1/16 x 23 7/8" /
 Schwarzweissphotographie auf Baryt-Papier, 50 x 60 cm.

ANRI SALA, *WE HAVE OTHER CONCERNS*, 2001,
 color photograph mounted on aluminum, 31 1/2 x 47 1/4" /
 WIR SIND MIT ANDEREN DINGEN BESCHÄFTIGT,
 Farbphotographie auf Aluminium aufgezogen, 80 x 120 cm.

schiere Vorhandensein von Nachrichten eine gute Nachricht war und diese Informationsfreiheit begeistert begrüsst wurde. Man achte bloss darauf, wie die Kunden ihre Zeitung aussuchen: Sie greifen nicht einfach gewohnheitsmässig nach einem Blatt, sondern studieren das Angebot und entscheiden sich erst nach reiflicher Überlegung.

Im Jahr 2003, rund elf Jahre, nachdem sie entstanden waren, fasste Sala die Photos zu einem Künstlerbuch zusammen, mit dem Titel *A Thousand Windows – The World of the Insane*, so benannt nach zwei der zum Kauf angebotenen Blätter. (Eine Auflistung der übrigen Zeitungstitel, darunter *Die Demokratische Renaissance*, *Das Vaterland*, *Die Republik* sowie

Sichel und Hammer, fand sich auf der Rückseite des Bandes.) Beim Durchblättern wirken die Aufnahmen bald extrem repetitiv, und durch die Wiederholung verflüchtigt sich das narrativ Eingängige der Bilder. Man beginnt anderen Besonderheiten Beachtung zu schenken, etwa der Tatsache, dass auf den meisten Bildern keine Frauen vorkommen. Blättert man weiter, so weicht alsbald jede Festtagsstimmung. Die schiere Zahl der Bilder wirkt allmählich exzessiv; zu viel Information bringt zu wenig Sinn hervor. Oder besser gesagt: Der Sinn des ganzen Unterfangens dreht sich um 180 Grad. Das Phänomen der neuen Zeitungen wird hier, so scheint es, nicht mehr freudig begrüsst, sondern mit äusserster Skepsis dargestellt.

Die abstumpfende Wiederholung in Salas Photographien widerspiegelt die abstumpfende Wirkung der Medienflut. Der Photoband räumt stillschweigend ein, dass diese Zeitungsstände lediglich die Degradierung der Information zur Ware einläuten und dass die Fülle von Publikationen einer sinnvollen Informiertheit in Zukunft tatsächlich im Wege stehen wird. Die Zeitungen schienen zunächst Tausend Fenster auf eine neue Welt zu öffnen, doch ihre Flut erzeugt eine Welt der Wahnsinnigen.

In Anbetracht dessen, was Sala über sein Malstudium an der Kunstakademie gesagt hat, scheint es eher unwahrscheinlich, dass diese Photos zum Zeitpunkt ihrer Aufnahme als Kunst gedacht waren. Im Rückblick müssen sie ihm jedoch als idealer Stoff für ein Künstlerbuch erschienen sein. Vielleicht war es seine zunehmende Vertrautheit mit der Geschichte der konzeptuellen Photokunst, die es Sala ermöglichte, die Bedeutung dieser elf Jahre alten Aufnahmen zu erfassen. Waren es auch Amateurphotos, so gilt dasselbe für die Aufnahmen, die Ed Ruscha für seine Photobüchlein verwendet hat, in denen ebenfalls die jeweils den Photos gegenüberliegenden Seiten leer gelassen sind. Falls Sala eine Parodie der Photoreportage im Sinn hatte, so gilt dasselbe für gewisse Arbeiten eines Robert Smithson oder Douglas Huebler.²⁾ Und wenn er auf den Gedächtnisschwund anspielte, den ein Zuviel an Information bewirkt, so hatte Gerhard Richter mit seiner Verwendung von Nachrichtenbildern in *Atlas* dies auch getan.³⁾ Es ist aber auch denkbar, dass diese Vorläufer überhaupt keine Rolle spielten, denn möglicherweise war es die eigene Arbeit, die Sala auf die Photos aus dem Jahr 1992 zurückkommen liess. Immerhin sind die Videoarbeiten *TIME AFTER TIME* (Ein ums andere Mal) und *MIXED BEHAVIOUR* (Gemischtes Verhalten), beide aus dem Jahr 2003, noch derselben Dynamik verpflichtet, die das Photoprojekt bestimmt hatte. Beide zeugen von einem Bedürfnis, einen Wendepunkt in der Geschichte festzuhalten, doch bei beiden konterkarieren die (durch Einstellung und Schnitt) erzeugten repetitiven Strukturen den dokumentarischen Impuls, indem sie den linearen zeitlichen Ablauf aufbrechen.⁴⁾

Einige Jahre vor der Veröffentlichung des Photobandes *A Thousand Windows* hatte Sala ein anderes

altes Photo wieder entdeckt und zum Kunstwerk erklärt. Die Arbeit mit dem Titel *THE GIFT* (Das Geschenk, 2000) wirkt wie die Vergrößerung eines alten Photos, das Sala im Alter von etwa acht Jahren zeigt. Der freudestrahlende Junge nimmt den ganzen Vordergrund ein und breitet vor der Kamera die Arme aus, als wolle er gleich ein Geschenk entgegennehmen. Im Hintergrund sind zwei weitere Personen zu sehen, eine Grossmutter, die vom Geschehen nichts mitbekommt, und Salas ältere Schwester, die beklatscht, was sie sieht. Im Unterschied zu ihr wissen wir jedoch nicht, was der Anlass für die Aufregung ist, weil sich alles hinter der Kamera abspielt, das Zentrum des Geschehens also gar nicht im Bild ist. Das Photo wirkt zerkratzt und fleckig, und dieser Zustand lässt es noch merkwürdiger erscheinen, wissen wir doch nicht, ob es sich um Spuren eines allzu häufigen Zur-Hand-Nehmens im Lauf der Jahre handelt, oder aber um Kratzer, die entstanden sind, während das Photo zuunterst in einer Schublade oder einer Schachtel vergessen war. Tritt in *A Thousand Windows* die Photographie in einer Serie auf, in welcher die Bilder immer weniger aussagen, je zahlreicher sie werden, so wird dagegen hier das Einzelbild immer rätselhafter, je länger man es anschaut. Allmählich begreift man, dass das, worauf es ankommt, ausserhalb des Bildausschnitts angesiedelt ist, und dass das Photo nicht verraten will, was es ist.

Ein möglicher Schlüssel zur Erklärung des Handlungszusammenhangs wäre allerdings die Annahme, dass die Kamera selbst «das Geschenk» war und dass ein Elternteil dem Kind mit der Aufnahme zeigen wollte, wie das Geschenk funktioniert. Der festgehaltene Augenblick würde in diesem Fall den eigentlichen Beginn von Salas Beschäftigung mit dem Medium Photographie markieren. Die Tatsache, dass das Bild auf dem Frontispiz des Katalogs zu Salas Ausstellung «Entre Chien et Loup» in Paris abgebildet wurde, scheint ebenso für diese Annahme zu sprechen wie eine Aussage Salas aus dem Jahr 2001, im Zuge derer er die Photographie als «Geschenk» bezeichnete. («Jetzt, da ich auch photographisch arbeite, ist es, als bekäme ich diese Gabe noch einmal geschenkt, ich meine die Möglichkeit, mit einem einzigen Bild Inhalte zu vermitteln.»)⁵⁾ Dies würde auch erklären, weshalb *THE GIFT* erst nachträglich wichtig

wurde: nicht auf Grund dessen, was das Bild zeigte, sondern auf Grund der Tätigkeit, die es – im Rückblick – ausgelöst hatte. Sala hat von manchen Orten als «Zeitkondensaten, gleichsam Zeitwolken»⁶⁾ gesprochen; auch diese Photographie bildet eine Art Zeitwolke, und zwar eine, aus der es erst Jahre nach ihrer Aufnahme zu regnen begann. In diesem Sinn gleicht THE GIFT der von Sala aufgestöberten Filmrolle mit Aufnahmen seiner Mutter während der Ansprache vor einer kommunistischen Versammlung; diese bildete den Ausgangspunkt der Arbeit INTERVISTA (1998), durch die Sala einem breiteren Kreis bekannt wurde.

Gegen Ende der 90er Jahre, als INTERVISTA in der Kunstszene allmählich Anerkennung fand, war die Photographie als solche für Salas Arbeit nicht mehr zentral, dennoch ist sein Schaffen gespickt mit Bildern. Meist funktionieren sie ähnlich wie THE GIFT; sie sind etwas Besonderes, weisen eine extreme Verdichtung auf und wirken rätselhaft. Es ist nicht die in ihnen enthaltene Information, die Verwirrung auslöst, sondern der Mangel an Information. Nehmen wir zum Beispiel die Arbeit 31-131° (2002). Sie zeigt einen Ort, an dem etwas stattgefunden haben muss, irgendetwas, das in einer Lichtung eine Spur, einen Abdruck hinterlassen hat. Der Titel gibt zwar genau an, wo sich dieser Ort befindet, nämlich in Süd-japan, doch diese Genauigkeit unterstreicht nur den Mangel an Information im Bild selbst. Es wirkt, als sei das Photo zu spät geknipst worden, als sei versäumt worden, festzuhalten, was «gewesen ist». Das Photo LANDSCAPE WITH UNDERGROUND (Landschaft mit Untergrund, 2002) wiederum scheint einen Ort zu zeigen, an dem etwas stattfinden könnte. Aufgenommen an einem ruhigen, sonnigen Tag zeigt es ein Feld, in dem sich eine Öffnung auftut; dabei handelt es sich wohl, wie der Titel nahe legt, um einen Tunnelleingang. Dieses Photo scheint jedoch zu früh gemacht worden zu sein: Es kommt nichts von unten herauf.

Nach eigener Aussage interessiert Sala an der Photographie «das Verhältnis zwischen *cadre* und *hors cadre*»⁷⁾: dem, was sich innerhalb, und dem, was sich ausserhalb des Bildausschnitts befindet. Während eine Videokamera beweglich ist und den gesamten Schauplatz erfassen kann, wird dieser von der Photo-

kamera zwangsläufig im Rahmen ihres Blickwinkels zusammengedrängt. Was bei 31-131° und LANDSCAPE WITH UNDERGROUND fehlt, ist weniger eine visuelle Information, die sich ausserhalb des Bildausschnitts befände, als vielmehr ein Ereignis, das nicht in den Belichtungszeitraum fiel. Wie dem auch sei, WE HAVE OTHER CONCERNS (Wir sind mit anderen Dingen beschäftigt, 2001) verdankt seine poetische Ausstrahlung exakt dieser gezielten Ausklammerung ergänzender Informationen. Das Bild zeigt zwei junge Männer am Strand, jeweils mit einem Ball zu ihren Füßen – ein ganz alltäglicher Anblick, wie es zunächst scheint. Genau in der Bildmitte zwischen den beiden Männern, aber etwas näher am Wasser, spielen zwei Kinder miteinander. Hat man sie einmal bemerkt, wandert der Blick wieder zurück gegen die Bildränder, und es geht einem allmählich auf, was an dem Bild merkwürdig ist: Im Unterschied zu den beiden Kindern stehen die beiden Männer voneinander abgewandt, ohne sich, wie zu erwarten wäre, gegenseitig den Ball zuzuspielen. Vermutlich waren beide einfach an einem je anderen Spiel mit Mitspielern ausserhalb des Bildausschnitts beteiligt. Der von Sala gewählte Ausschnitt bewirkt jedoch, dass das Verbindende zwischen den Männern lediglich in einer Wie-

ANRI SALA, 31-131°, 2002, black-and-white
photograph on baryte paper, 43⁵/₁₆ x 63" /

Schwarzweissphotographie auf Baryt-Papier, 110 x 160 cm.



derholung besteht, sind doch beide scheinbar ganz für sich und «mit ganz anderen Dingen beschäftigt» als dem Spiel. Laut Sala kann der Titel auf zweierlei Art verstanden werden: entweder als Hinweis auf die Sehnsucht der Männer, an einen Ort zu gelangen, der ebenfalls, aber auf andere Weise ausserhalb des vorgegebenen Rahmens liegt, nämlich an das diesem albanischen Strand gegenüberliegende Ufer, nach Italien, das zwar im Blickwinkel der Kamera, aber ausserhalb ihrer Sichtweite liegt; oder aber als Hinweis auf ihre gedankenverlorene Zufriedenheit in Albanien. Auch wenn andere Europäer ihnen unterstellen, dass sie ihre Heimat lieber heute als morgen verlassen wollen, sind sie mit ganz anderen Dingen beschäftigt.

HOUSE WITH HORIZON (Haus mit Horizont, 2002) ist ein weiteres Bild, das sich durch eine Verdoppelung auszeichnet. Ein halb fertiges, aber bereits verfallenes Gebäude, das aus zwei identischen Hälften besteht, wurde über Eck aufgenommen. Jeder Teil weist lediglich einen einzigen Raum und an der Vorderseite eine grosse Öffnung auf, die wohl einst für Tür und Fenster gedacht war. Seltsamerweise gibt es keine Verbindungstür, noch seltsamer aber ist, dass die äusseren Seitenmauern auf beiden Seiten aufgebrochen sind, jedoch so, dass der Wucht der Einwirkung zum Trotz ein Durchbruch der Innenwände vermieden wurde. Die Öffnungen stören keineswegs die Symmetrie des Gebäudes, sondern unterstreichen diese sogar noch. Wundern wir uns zunächst, was diese Zerstörung herbeigeführt haben mag, so drängt sich alsbald die noch verwirrendere Frage auf, wie das Bauwerk überhaupt hätte funktionieren sollen, wenn es nicht beschädigt worden wäre. Was auch immer sich während der Aufnahme in Salas peripherem Blickfeld befunden haben mag, würde wohl keine Antwort auf diese Fragen liefern. Was hier fehlt, ist nichts, was physisch ausserhalb des Bildausschnitts liegt, und doch ist der Mangel an Information offenkundig. Sala hat davon gesprochen, wie in seinem Werk immer wieder «das Abwesende derart ins Auge fällt, dass es zu einer spürbaren Präsenz wird»,⁸⁾ und diese Formulierung trifft auch auf die Wirkungsweise einer vielleicht noch beklemmenderen Photographie zu, die 2002 in São Paulo entstand. UNTITLED (2002) dokumentiert wie HOUSE

WITH HORIZON einfach eine Situation, auf die Sala zufällig stiess. Vier Paar Jeans und ein Mantel bauen sich vor einem Lüftungsabzug an der Aussen- seite eines Gebäudes, wo sie durch die ausströmende heisse Luft getrocknet werden. Was hier «abwesend ist», sind die Besitzer der Kleider, die diese einfallsreiche Methode zur Einsparung der Kosten für den Waschsalon erfunden haben. Dem Bild gelingt es, Obdachlosigkeit darzustellen, ohne Zuflucht zu nehmen zum «expressionistischen Liberalismus des «Such-dir-einen-Penner»-Zweigs der engagierten Photographie», gegen die Allan Sekula einst zu Felde gezogen war,⁹⁾ und es tut dies auf eine Weise, die genauso einfallsreich und ökonomisch ist wie die Aktivität, die es einfängt. Das Bild steht am Ende gleichzeitig für unsere Neigung, die Augen vor den Menschen zu verschliessen, die wir täglich auf der Strasse sehen, und für die mögliche Folge einer solchen Blindheit; denn indem es an andere Photos von aufgeblähten Leichen in verwüsteten Kriegsgebieten erinnert, bringt es uns dazu, über so viel sinnloses Sterben nachzudenken.

Die aufgeblähten leeren Hüllen in UNTITLED erinnern auch an Gabriel Orozcos Photo TWO TRASH CANS UP (Zwei Mülltonnen höher, 1998), doch während Orozcos Aufnahme eine eigens inszenierte skulpturale Situation zeigt, kam Sala an seinem Sujet zufällig vorbei. Inszenierte Photographien sind bei Sala die Ausnahme. Eine solche Ausnahme ist NO BARRAGÁN NO CRY (2002), ein Bild, das auf einem sonst leeren Dach eines Gebäudes ein anscheinend bäuchlings auf einem zylindrischen Metallsockel gestrandetes weisses Pferd zeigt. Dieses Bild wurde sorgfältig geplant und Sala gestaltete den Sockel eigens so, dass das Tier nicht leiden musste. Die Aufnahme entstand auf dem Dach eines Gebäudes in Guadalajara, während in einer der oberen Etagen des Gebäudes, im Kunstraum OPA, eine Ausstellung von Salas Werk stattfand. Die Inspiration zu dieser Arbeit geht auf ein Ereignis zu einem früheren Zeitpunkt seiner Mexikoreise zurück. Vor Antritt der Reise hatte Sala sich eine Website mit Trickaufnahmen des Hauses Barragán in der Calle Ramírez in Mexiko City angeschaut, weil er das Gebäude besichtigen wollte. Barragán war bekanntlich ein grosser Pferdenarr, und die Aufnahme auf der Website, die

Sala im Gedächtnis haften blieb, zeigte eine Pferdeskulptur auf einem Sockel vor einer rosafarbenen Wand. Als Sala jedoch in der Calle Ramírez eintraf, war von der Skulptur nichts zu sehen. Es stellte sich heraus, dass das Pferd während der Restaurierung des Gebäudes verschwunden war. Nur wenigen Besuchern dürfte dies aufgefallen sein, für Sala stellte es jedoch eine dramatische Absenz dar. So besehen, könnte man mutmassen, dass Sala mit der von ihm fotografierten Szene auf dem Dach eine bizarre Rückkehr des fehlenden Tieres inszenieren wollte, so, als habe der Sockel in Mexiko City das hölzerne Pferd in die Stratosphäre gefeuert, es unterwegs in Fleisch und Blut verwandelt und hundertfünfzig Kilometer entfernt landen lassen. Sala erklärte gegenüber Hans Ulrich Obrist, ein Photo könne «Verdichtung einer Geschichte» sein,¹⁰⁾ und das ist hier ohne Frage der Fall. Doch auch wenn wir von der erwähnten Geschichte nichts wüssten, wäre das Photo nicht weniger bizarr. Es entspricht keiner gewohnten Bildgattung, ist weder eine Architekturphotographie, noch eine Aussicht von einem Dach, noch eine typische Pferdephotographie, die das Tier eher in Bewegung zeigen würde (Barragáns Holzpferd war in vollem Galopp dargestellt). Benjamin Buchloh meinte, es sei «kaum ein Bild denkbar, das auf tragischere und komischere Weise vom endgültigen Verlust der Natürlichkeit kündigt» als Orozcos Photo *PERRO EN TLAPAN* (1992), das einen Hund zeigt, der von einer Art Betonsockel aus in die Ferne blickt.¹¹⁾ Salas Photo könnte ebenso von diesem Verlust kündigen, so sehr ist das Pferd seiner Umgebung entrückt, doch die Offensichtlichkeit der Inszenierung wirft eher Fragen auf, als dass sie Antworten gibt. Beim Betrachten des Photos bekommt man mehr und mehr das Gefühl, selbst festzusitzen wie das in der Bildmitte festhängende Tier.

Sala machte 2004 erneut Photos in Form einer Serie, diesmal acht Aufnahmen von Nachtfaltern in einem Raum in Dakar, Senegal. Die Kreaturen säumen die Stelle, an der zwei Wände und die Decke im rechten Winkel zusammentreffen, und zeichnen dort die geraden Linien der Architektur nach, brechen sie aber zugleich auf. Selbst bei Tage (als die Photos gemacht wurden) halten sich die Insekten an diesen Naht- und Schnittstellen auf, vermutlich weil das die

sichersten Stellen im Raum sind. Die Kamera hat sie jedoch aufgespürt und stört wiederholt ihre Ruhe. Der Hintergrund ist durch das Blitzlicht ausgebleicht, doch die Nachtfalter verharren wie Relikte der Nacht, unregelmässige Flecken auf weissem Grund. Als Europäer erstmals an Orten wie diesem fotografierten und Bilder vom schwarzen Kontinent mit nach Hause brachten, hegten sie die Hoffnung, dass die Photographie sowohl ein Licht auf die Welt, die sie gesehen hatten, werfen würde als auch auf die Welt, in die sie zurückkehrten. Salas Aufnahmen bieten eine düsterere Auffassung des Lichtes. Hier stöbert die Photographie ihr Sujet auf und treibt es in die Ecke. Dennoch bleibt sie unpräzise und tastend – von den Nachtfaltern ist nicht viel zu erkennen, keine Details ihrer Flügel, keine feinen Fühler. Die Kamera registriert lediglich schwarze Tupfer auf Weiss.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Massimiliano Gioni und Michele Robecchi, «Anri Sala: Unfinished Histories», *Flash Art*, (Juli–September 2001), S. 107.

2) Jeff Wall, ««Marks of Indifference»: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art», in: *Reconsidering the Object of Art 1965–1975*, hrsg. v. Ann Goldstein und Anne Rorimer, Ausstellungskatalog, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, MIT Press, Cambridge Mass. 1995.

3) Benjamin Buchloh, «Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive», *October* 88 (Frühjahr 1999), S. 117–145.

4) Näheres zu diesen Arbeiten in meinem Beitrag «Anri Sala», *Art Monthly* (Juli–August 2004), S. 18–20.

5) Gioni und Robecchi (vgl. Anm. 1), S. 107.

6) Gerald Matt, «An Interview with Anri Sala», in: *Anri Sala*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien, 2003, S. 52.

7) Ebenda, S. 75.

8) Der Künstler im Gespräch mit dem Autor in der Tate Modern Gallery, London, November 2004.

9) Allan Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)», in: *Dismal Science: Photo Works 1972–1996*, Ausstellungskatalog, University Galleries, Illinois State University, Normal (Ill.) 1999, S. 126.

10) Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, Vol. 1, Charta, Mailand 2003, S. 831.

11) Benjamin Buchloh, «Cosmic Reification: Gabriel Orozco's Photographs», in: *Gabriel Orozco*, Ausstellungskatalog, Serpentine Gallery, London 2004, S. 88.

