

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 : from silence to language and back again = vom Schweigen zur Sprache und wieder zurück

Autor: Cooke, Lynne / Sala, Anri / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679966>

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>

LYNNE COOKE & ANRI SALA

From Silence to Language and Back Again

Lynne Cooke: I'd like to begin this dialogue with a question about silence. Silence—a loaded silence even—seems to play a crucial role in a number of your works. In *INTERVISTA* (1998) there's the silence of your mother vis-à-vis her political past, which you dissolved by having her speeches deciphered by someone who read her lips. Then there's the almost uncanny silence of the man who so carefully tends the fish in *NOCTURNES* (1999). That strange, intense relationship contains no aural communication of the kind that happens between most owners and their pets. Such a haunting silence reminds me of *TIME AFTER TIME* (2004) in which a horse is shown standing stoically on the edge of the highway as traffic streams by. Its steadfast presence seems to mask a kind of silent panic. Whether lost or abandoned, it's transfixed by fear.

In concert, or contrast, with these works, I think of the group of men sitting together speaking in clichés taken from movies. Their “tough guy” talk is

LYNNE COOKE has been curator at Dia Center for the Arts, New York, since 1996. She is also a writer and a faculty member for Curatorial Studies at Bard College, Annandale-on-Hudson.

clearly borrowed: it's not their own words. They seem to need to speak through, to rehearse or imitate the speech of others to create an identity. Finally, there is the little boy in *LÀK-KAT* (2004), the work you made in Senegal, who tries to imitate the correct pronunciation of a word that conveys a highly charged meaning about which he seems to be (and, given his age, should be) completely oblivious.

The strand that I'm tracing in your works has to do not only with actual silence but, more often, with not speaking or not being able to speak, or speaking via conduits or other channels. Do you recognize this as a recurring thematic?

Anri Sala: This silence is, for me, a substitute for language. It's a quiet syntax, a syntax abandoned by words that would have made sense a while ago or, maybe, will make sense again sometime in the future. A mute syntax may absorb details or signs that language cannot yet name. It often goes with situations where you sense that something is wrong, but you are unable to name it, or resolve it.

I am aware that even those few times that language is present in my work, it's there either as a “malaise” or as a promise of something which is be-

coming but not yet settled. In *INTERVISTA* the malaise of my mother in front of her recovered speech was not connected to the ideological content (which neither she nor I found surprising) but rather to the syntax of her speech. Her first reaction to what she said thirty years ago was: "I cannot believe that. It doesn't make sense." What didn't make sense to her was not the message of her past ideals (since, later in the film, she says she still believes in most of them) but the syntax that linked her thoughts. That's what became interesting to me. A gap of thirty years makes not just a rupture in content but it may also bring a change of syntax. What happens when a system changes, especially in the case of totalitarian regimes which exercise great control over language, is that the syntax of the language breaks—like a pot that cannot resist the temperature changes of the liquid inside. In the case of *PROMISES* (2001), as you say, it seems that these men needed to rehearse to create an identity. This actually happened at a time when the streets in Albania became violent and the country was so lawless that many people (myself included) had to create an outdoor self, or identity, in order to survive, to make their public life easier and less vulnerable. When I shot *PROMISES* I wanted to see where my closest friends still living in Albania now stood, and to guess how I would have evolved if I had never left. It was like trying to discover the pitch of my voice in a possible but different world. In *LÀK-KAT*, the malaise is situated not only in the difficulties the children have with pronunciation but also in the translation/adaptation of the words into the target languages of British English, American English, French, and German (each of those languages representing countries which had different histories and practices of colonization). One possible source of salvation, for the audience and for me, from the probable malaise caused by the meaning of the words when pronounced in Wolof lies in their musicality when repeated. I'm reminded of my first experience with repetition when I was a kid. I would repeat my name—Anri, Anri, Anri—so often until it lost its meaning and came to mean something else which sounded unfamiliar to me. The choice is ours: we can deal with the meaning, or through repetition we can enjoy the musicality and forget all else.

LC: I was very struck by your account of what your mother found so difficult in the reconstruction of her speech at the rally. You describe it beautifully with the notion of a "mute syntax." I was reminded of a passage from Merleau Ponty's *The Phenomenology of Perception* about a certain dissembling of the usual modes of speech processes, about the fact that it is not merely the utility and efficiency of words, but their materiality that forms the ground upon which our subjectivity is created in relation to others. "The essence of normal language is that the intention to speak can reside only in an open experience. It makes its appearance like the boiling point of a liquid, when in the density of being, volumes of empty space are built up and move outward. 'As soon as [a person] uses language to establish a living relation with himself or with his fellows, language is no longer an instrument, no longer a means—it is a manifestation, a revelation of intimate being and of the psychic link which unites us to the world and to our fellows.'"¹ If I understand you correctly your mother seems to have sensed a certain dissembling, or irreality, in these modes of speaking that parallels the mis-registration, the mis-fit, between a concept in one language and in another that is for me at the heart of *LÀK-KAT*. The shift from language as an instrument to what Merleau Ponty calls "language as a manifestation, a manifestation of intimate being" seems here to connect to the making of sound as much as of sense. A young baby makes sounds partly in order to surround itself with a comforting or secure ambience, an ambience that, although self-generated, nonetheless provides a cocoon of well-being. I wonder to what extent those children try to fit the words that they are struggling to learn back into their own "sound systems," their own aural matrix, as a way of negotiating the unfamiliar—like your incantatory repetition of your name when you were a child... This in turn connects these works, for me, to *MIXED BEHAVIOUR* (2003) where a solitary musician plays on a rooftop in a tremendous storm...

AS: Well, the DJ filling with music a space without an audience, in order to surround himself with a comforting ambience, must have been a baby who once surrounded himself with sounds to provide a cocoon of well-being. But now as a man he is not vul-

nerable in the same way; now there is also a sense of desolation. He returned to sounds as if making or playing sounds could be more remedial than making sense of fucked up situations that don't make much sense anyway. Speaking of the DJ, I speak of myself. When I asked him to play music just for us during that stormy New Year's Eve, I was thinking about shooting my film but we were also trying to negotiate that particular night in our lives. We couldn't bear the fireworks—maybe because we remembered that some years earlier a number of people had been found dead but no one had noticed the shots amidst the blasts from the fireworks.

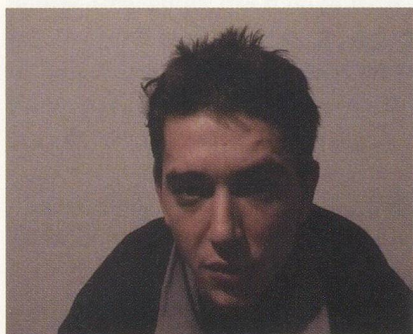
If we follow this idea of sound becoming meaning and meaning becoming sound, we can trace a line between *INTERVISTA*, *LÀK-KAT*, and *NATURALMYSTIC* (2002)—where the guy whispers the tomahawk sound as if it could almost become a word. Perhaps this relation keeps on changing. Sometimes the words become meaningless and sometimes the sounds become meaningful.

LC: I recently learned from Mark Godfrey that some of your first forays into photography arose

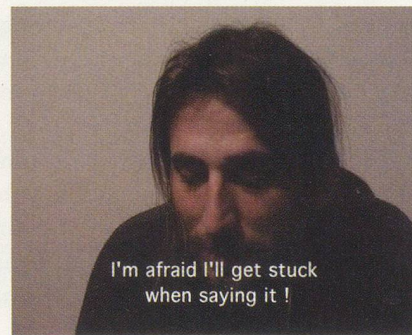
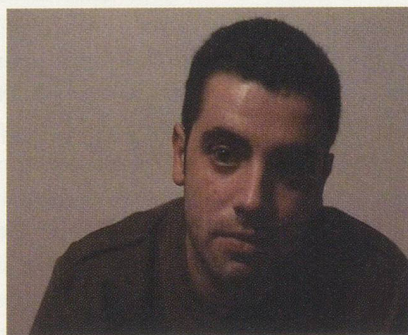
from salvaging images you made much earlier in your life, and turning them into art works. Do you feel you have kept the same attitude to the making of an image—what is essentially a snapshot technique or style—that you had years ago? Today, it would place you in a lineage stretching from, say, Ed Ruscha or Robert Smithson onwards, a lineage that responds to the particulars of the everyday world in a direct even “dumb” fashion, a lineage that privileges the finding of the image over any technical finesse involved in its representation.

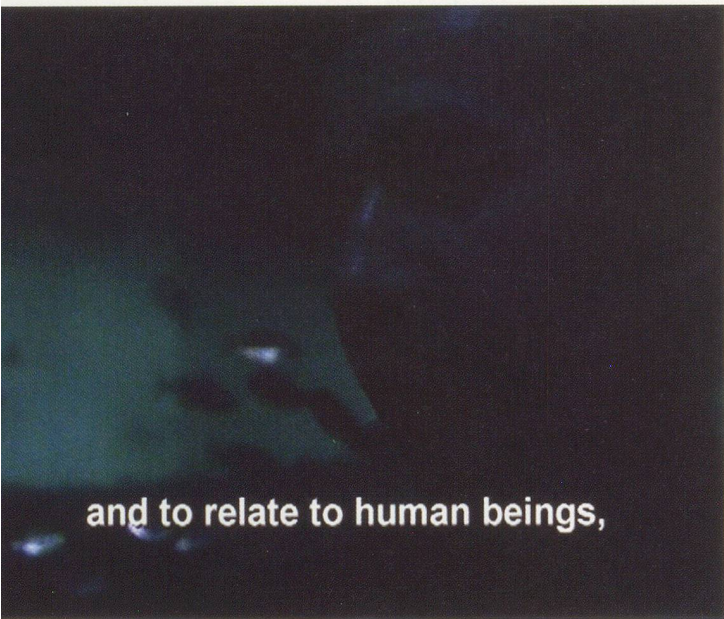
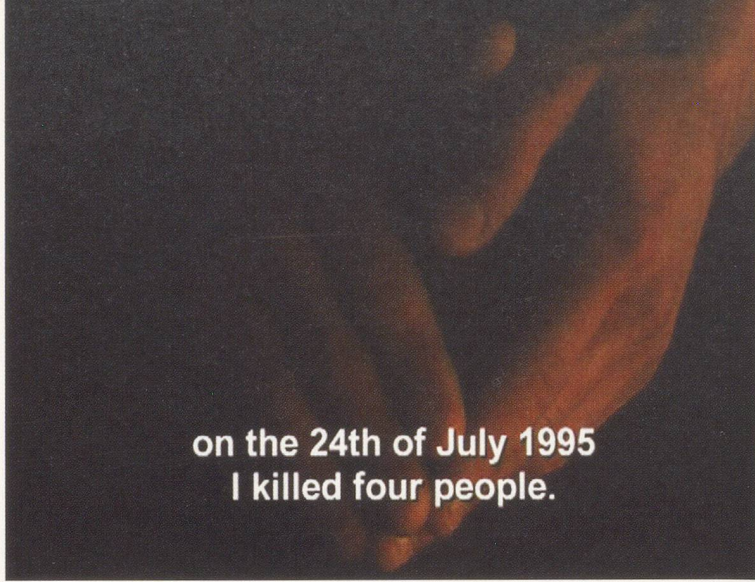
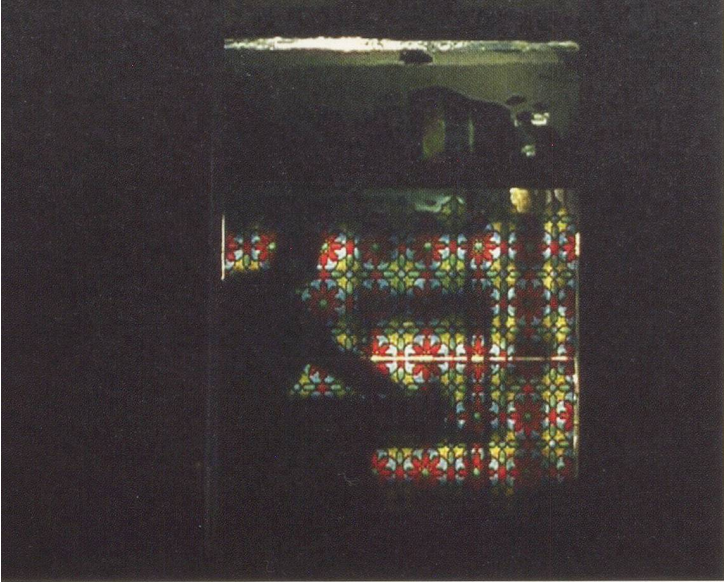
AS: I'm thrilled by the moment when, hunting for a potential image, you first frame it, and so help it leave the context in which it was born and gained its independence. “What it was” becomes “what it will be forever.” The time that was before and the time that would have been after it was taken become a past continuous and future continuous that will never leave the image.

Initially, I was more interested in the making of an image than its final result. At that time things started to radically change in Albanian society. The tranquility that had accompanied my school classes and



ANRI SALA, *PROMISES*, 2001,
color film and sound /
VERSPRECHEN, Farbfilm mit Ton.





on the 24th of July 1995
I killed four people.

and to relate to human beings,

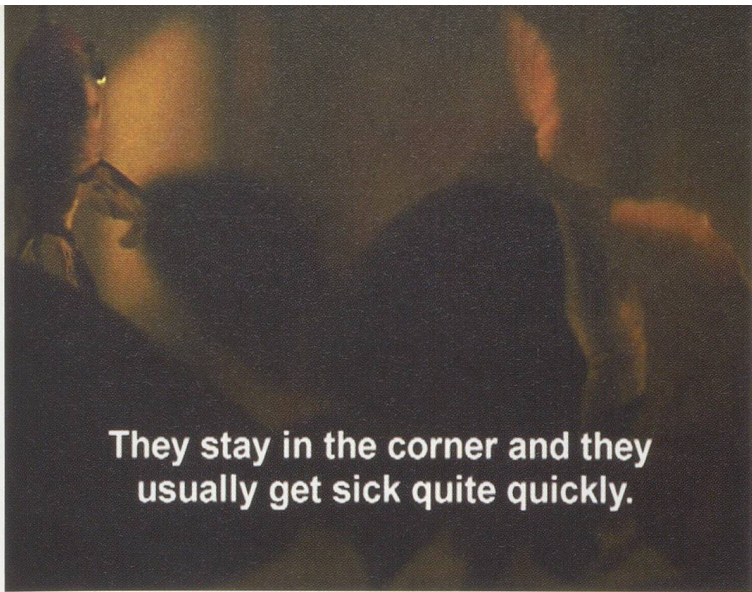
everyday life at large was shaken. I started to lose interest in painting, as many people did with other things that until then had been important to them. I realized that I was perhaps spending too much time elaborating answers rather than asking the most urgent questions. I started to get interested in something that was bigger than the image, something that prints the image rather than something that is printed in the image—something that answers to a necessity, an urgency, a drive that enables you to set up the world again through an image, even if only for one minute. Such precise moments make you feel right; they make you feel connected.

...the second part of my question concerns whether your approach to photography parallels that

I remember when I was fourteen and had to choose between starting art studies or continuing general studies at high school (which postponed the choice of career for later).

It seemed a difficult choice. One day I went to see a close friend, an artist named Edi Rama, who at that time had just started as professor at the art academy. After a long discussion he told me that this choice had to be mine, and that he couldn't answer for me. But, he said, at the end of the day the choice wasn't about whether I would make paintings or study math later in life; the choice lay somewhere else. He said that if I were to go to art school then I would have my first sexual relations during the second year, while if I were to go to the high school, it would happen only a year later. This could sound banal, if you don't know that at that time everyone was living almost the same life, with the same small events happening at the same time. So such a 'small' difference would have a deeper significance. It revealed a truth that was more decisive for me than the choice of wanting to be surrounded by colors or numbers the rest of my life. It didn't offer me an answer, but it affected my attitude towards questioning things ever since.

LC: The second part of my question concerns whether your approach to photography parallels that



They stay in the corner and they usually get sick quite quickly.



ANRI SALA, *NOCTURNES*, 1999, 11 min. 28 sec. 16-mm film transferred to video /

11 Min. 28 Sek. auf Video übertragener 16mm-Film.

you now employ with video, even though time necessarily operates differently in each medium. Do you feel that the video camera works for you as a temporal extension of the still camera? Is this why you so often choose a static shot, one that allows the passage of time to be more easily registered because the frame is fixed? Things change within the frame, people walk in and out, the sun rises, etcetera, but it remains constant. I realize that there are some works in your oeuvre, such as the piece with ghost crabs, in which a sequence of shots sets up a quasi narrative but they seem largely the exception. Mostly, relations to time take precedence over questions of space: they become a means to engage ideas of history and memory.

AS: There's a similar approach to these media in terms of attitude, of being curious and letting my unconscious play a role. Through my work I'm interested in approaching those dark areas where culture meets nature, the rule meets the unconstrained, the rational meets the irrational, the wish to control meets the loss of control, or the never intended. Given the role time plays in video, there is always a danger of saying too much, of erring on the side of "making sense." It's a fascinating but far from easy task. It's like time-coding a darkness where there are no codes and time is not yet known.

I try to move on without needing to know—wanting not to know. I want to deal with what I don't know yet, and try to evacuate what I'm starting to know too well. I'm interested in what haunts versus what makes sense in the world. We often struggle to evacuate what haunts us by trying to make sense of everything, by controlling our environment, giving everything efficiency, a role, a function, a normality, and isolating whatever is dark and makes us feel insecure, whatever is uneasy to name. This might explain why language plays such an important role, why it takes precedence over the visual and the aural. Language names, neutralizes, and makes safe. My interest in language is not based in a relation of trust but rather of wariness. I don't trust the narrative of language, especially when syntax plays a bigger role than the words themselves.

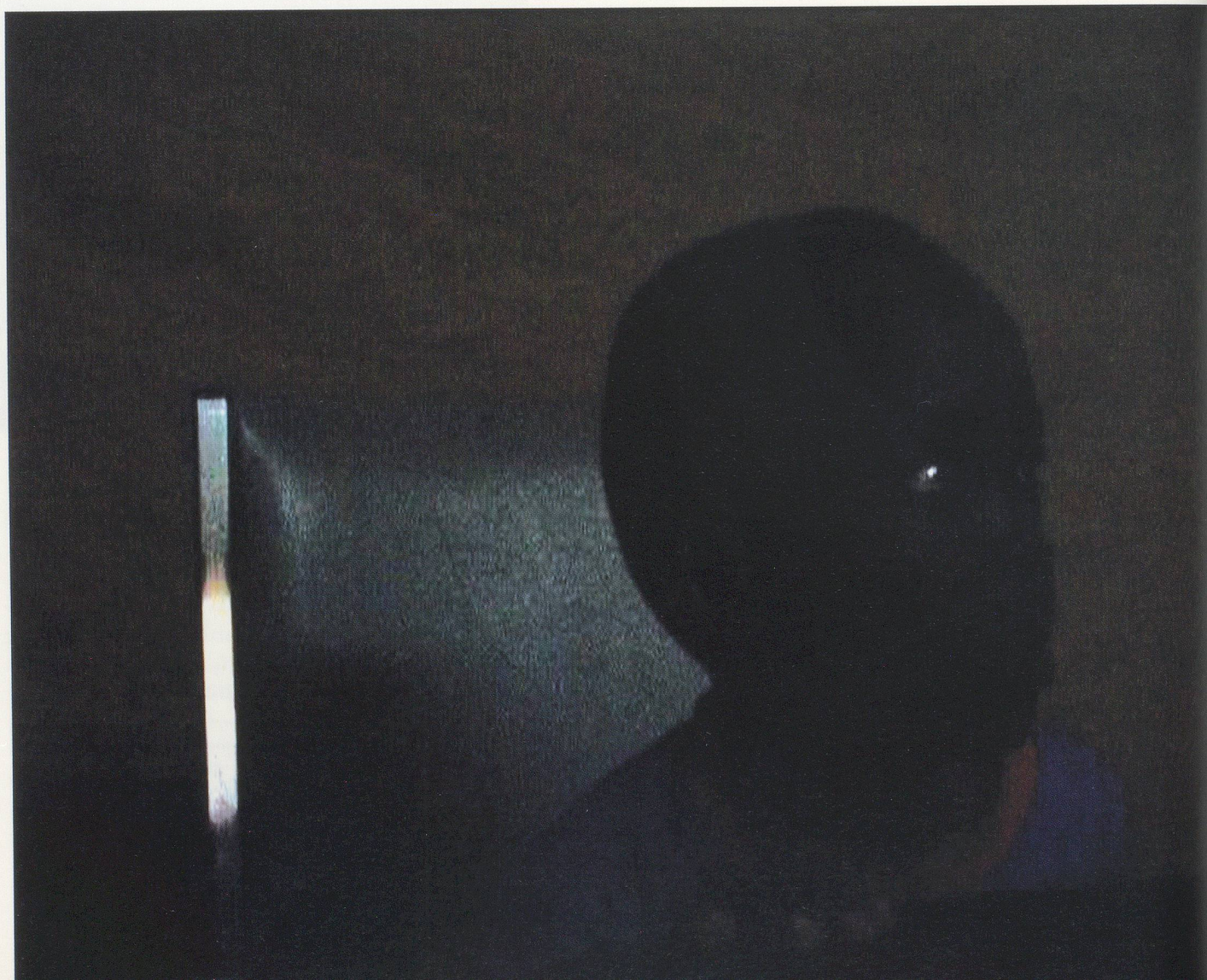
1) Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London/New York: Routledge 1962), p. 196. The "quote within the quote" is from Kurt Goldstein, "L'analyse de l'aphasie et l'essence du langage" in *J. Psychol.* vol. 30 (1933), pp. 430–496.

Anri Sala

*Vom Schweigen
zur Sprache*

LYNNE COOKE & ANRI SALA

und wieder zurück





ANRI SALA, LÄK-KAT, 2004,
video and sound / Video mit Ton.

Lynne Cooke: Ich möchte dieses Gespräch gerne mit einer Frage über das Schweigen eröffnen. Das Schweigen – selbst das bedeutungsschwangere Schweigen – scheint in einigen deiner Arbeiten eine Schlüsselrolle zu spielen. In INTERVISTA (Interview, 1998) ist es das Schweigen deiner Mutter über ihre politische Vergangenheit, das du aufgelöst hast, indem du ihre auf Film festgehaltenen Reden von jemand hast entziffern lassen, der Lippen lesen konnte. Dann ist da auch das fast unheimliche Schweigen des Mannes in NOCTURNE (1999), der sich so rührend um seine Fische kümmert. In dieser merkwürdigen, intensiven Beziehung findet keine hörbare Kommunikation statt, wie das sonst oft zwischen Mensch und Haustier der Fall ist. Dieses beängstigende Schweigen wiederum erinnert mich an TIME AFTER TIME (Ein ums andere Mal, 2004), in welchem man ein Pferd nachts stoisch am Rand einer Schnellstrasse stehen sieht, während der Verkehr vorbeiströmt. Hinter seinem standhaften Ausharren scheint sich eine Art stumme Panik zu verber-

LYNNE COOKE ist seit 1996 Kuratorin am Dia Center for the Arts in New York. Sie schreibt über Kunst und lehrt am Bard College, Annandale-on-Hudson.

gen. Ob es sich verlaufen hat oder hier ausgesetzt wurde: Es ist vor Angst erstarrt.

Eine Übereinstimmung mit diesen Arbeiten – oder auch einen Kontrast dazu – sehe ich bei PROMISES (Versprechen, 2001) in der Gruppe von Männern, die beisammensitzen und in Klischees reden, die aus der Welt des Kinos stammen. Ihr «Harte-Männer»-Gerede ist eindeutig geklaut: Das sind nicht ihre eigenen Worte. Es scheint, dass sie die Sprechweise anderer einüben oder nachahmen müssen, um sich mit ihrer Hilfe eine Identität zu verschaffen. Schliesslich ist da noch der kleine Junge in LÄK-KAT (2004), der Arbeit, die du in Senegal gemacht hast: Er versucht die richtige Aussprache eines Wortes nachzuahmen, das eine ziemlich deftige Bedeutung hat, von welcher er jedoch keine Ahnung zu haben scheint (und angesichts seines Alters auch nicht haben sollte).

Der Faden, den ich in deinen Arbeiten verfolge, hat nicht nur mit Schweigen im eigentlichen Sinn zu tun, sondern häufiger noch mit einem Nicht-Sprechen oder einer Unfähigkeit zu sprechen, oder aber mit einem Sprechen über Sprachrohre oder andere Kanäle. Siehst du das selbst als wiederkehrendes Thema in deinem Werk?

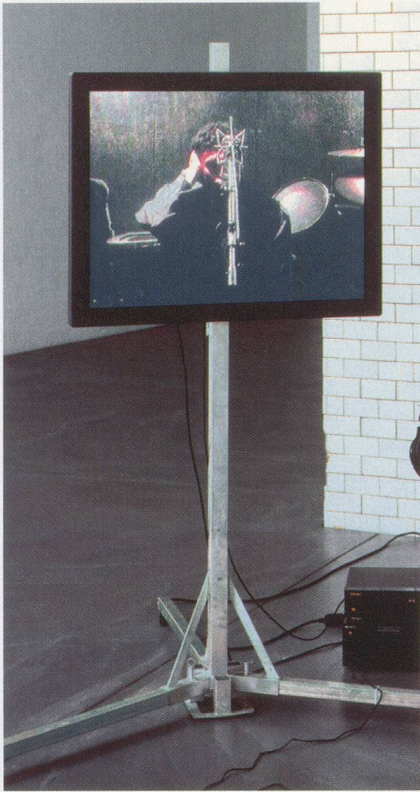
Anri Sala

Anri Sala: Dieses Schweigen ist für mich ein Sprachersatz. Es ist eine lautlose Syntax, eine Syntax, der die Worte abhanden gekommen sind, die vor kurzer Zeit noch einen Sinn ergeben hätten oder, wer weiss, irgendwann in der Zukunft wieder einen Sinn haben werden. Eine stumme Syntax kann Einzelheiten oder Zeichen in sich aufnehmen, für die es noch keine Wörter gibt. Häufig kommt sie in Situationen vor, bei denen man spürt, dass etwas nicht stimmt, jedoch nicht zu sagen vermag, was es ist, geschweige denn, es auflösen kann.

Ich bin mir darüber im Klaren, dass Sprache selbst in den seltenen Fällen, in denen sie in meiner Arbeit tatsächlich vorkommt, entweder in Gestalt eines «Unbehagens» auftritt oder als etwas, was im Entstehen begriffen, aber noch nicht abgeschlossen ist. In INTERVISTA hatte das Unbehagen meiner Mutter angesichts ihrer wieder aufgestöberten und rekonstruierten Ansprache nichts mit deren ideologischem Inhalt zu tun (der weder sie noch mich überraschte), sondern vielmehr mit der Syntax ihrer Rede. Ihre erste Reaktion auf das, was sie vor dreissig Jahren gesagt hatte, war: «Das kann ich nicht glauben. Es macht überhaupt keinen Sinn.» Was für sie keinen Sinn machte, war nicht etwa die Botschaft ihrer früheren Ideale (denn später im Film sagt sie, dass sie an die meisten nach wie vor glaubt), sondern die logische Syntax, welche die einzelnen Gedanken miteinander verband. Das war es, was mir interessant erschien. Ein Sprung von dreissig Jahren bedeutet nicht nur einen inhaltlichen Bruch, sondern kann auch eine Veränderung der Syntax mit sich bringen. Wenn sich ein System verändert, besonders, wenn es sich um totalitäre Systeme handelt, die auch die Sprache streng kontrollieren, so zerbricht die Syntax der Sprache – wie ein Krug, der den schnellen Temperaturwechsel der Flüssigkeit in seinem Innern nicht aushält. Wie du sagst, wirkt es im Fall von PRO-

ANRI SALA, NOW I SEE, 2004, 9 min. 35-mm
color film in Dolby SR-D / JETZT SEHE ICHS,
9 Min. 35mm-Farbfilm in Dolby SR-D.





ANRI SALA, NATURAL MYSTIC (TOMAHAWK #2), 2002,
2 min. 8 sec. color video and sound, installation view, Hauser & Wirth, Zürich /
NATURMYSTIKER, 2 Min. 8 Sek. Farbvideo mit Ton.

MISES so, als ob diese Männer eine Identität erst einüben müssten. Dies ist tatsächlich der Fall gewesen, als die Gewalt in den Strassen von Albanien um sich griff und eine Gesetzlosigkeit herrschte, dass viele Leute (einschliesslich meiner selbst) sich ein spezielles Ich oder eine Identität für die Aussenwelt zulegen mussten, um überleben zu können, um sich das Leben in der Öffentlichkeit zu erleichtern und weniger verletzbar zu sein. Als ich PROMISES drehte, wollte ich sehen, wo meine nächsten, noch immer in Albanien lebenden Freunde jetzt standen, und versuchte herauszufinden, wie ich mich wohl entwickelt hätte, wenn ich nicht weggegangen wäre. Es war, als wollte ich erforschen, wie meine Stimme in einer möglichen, aber anderen Welt klingen würde. In LÄK-KAT liegt das Unbehagen nicht nur in den Schwierigkeiten, die die Kinder mit der Aussprache haben, sondern auch in der Übersetzung und Einpassung der Wörter in die Zielsprachen British English, Ameri-

kanisch, Französisch und Deutsch (da jede dieser Sprachen für ein Land stand, das eine eigene Geschichte und ein eigenes Kolonialverhalten hatte). Für das Publikum und mich liegt ein möglicher Ausweg aus dem Unbehagen, das die Bedeutung der in Wolof ausgesprochenen Wörter wahrscheinlich auslösen würde, in der Musikalität, welche die Wörter entwickeln, wenn sie wiederholt ausgesprochen werden. Das erinnert mich an mein erstes Wiederholungserlebnis, als ich noch ein Kind war. Ich wiederholte meinen Namen – Anri, Anri, Anri – so lange, bis er seine Bedeutung verlor und etwas anderes zu bedeuten beziehungsweise fremd zu klingen begann. Die Entscheidung liegt bei uns: Wir können uns mit der Bedeutung befassen oder mittels Wiederholung die Musikalität der Wörter geniessen und alles andere vergessen.

LC: Was du darüber erzählt hast, was deine Mutter an der Rekonstruktion ihrer Rede an der Versammlung befremdete, hat mich sehr beeindruckt. Du umschreibst das sehr schön mit dem Begriff der «stummen Syntax». Es erinnert mich an eine Passage aus Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* über eine gewisse «Falschheit» der üblichen Redevorgänge, über die Tatsache, dass es nicht nur der Nutzen und die Effizienz der Worte ist, die den Boden bilden, auf dem unsere Subjektivität in Beziehung auf andere entsteht, sondern ihre Materialität. «... das Wesen der normalen Sprache: die Intention des Sprechens erfordert eine offene Erfahrung, dem Sieden einer Flüssigkeit gleich tritt sie auf, wenn inmitten der Dichte des Seins offene Sphären sich bilden und nach aussen drängen. Wo der Mensch sich der Sprache bedient, um in ein lebendiges Verhältnis zu sich selbst und seinen Mitmenschen zu treten, ist die Sprache nicht mehr nur Instrument, nicht mehr nur Mittel, sondern Bekundung und Offenbarung seines innersten Seins und des seelischen Bandes, das mit der Welt und unseren Mitmenschen uns verbindet.»¹⁾ Wenn ich dich recht verstehe, hat deine Mutter in dieser Art zu sprechen eine gewisse Falschheit oder Unwirklichkeit gespürt, die dieser leichten Verzeichnung, diesem nicht ganz Ineinanderpassen der Begriffe in verschiedenen Sprachen entspricht, das für mich den Kern von LÄK-KAT ausmacht. Die Verlagerung von der Sprache als Werkzeug zu dem,

was Merleau-Ponty (mit Goldstein) die «Sprache als Bekundung und Offenbarung des innersten Seins» nannte, scheint sich hier sowohl auf die Erzeugung von Lauten wie von Sinn zu beziehen. Ein kleines Kind gibt zum Teil auch Laute von sich, um eine beruhigende oder geborgene Atmosphäre um sich herum zu erzeugen, eine Atmosphäre die, obwohl sie selbst erzeugt ist, für das Kind eine Art Kokon der Geborgenheit darstellt. Ich frage mich, wie weit die Kinder versuchen, die Wörter, die sie zu lernen bemüht sind, in dieses eigene Lautsystem zu integrieren, um sich das nicht Vertraute anzueignen – wie du es als Kind mit der inkantierenden Wiederholung deines eigenen Namens getan hast... Das wiederum verbindet diese Arbeiten mit MIXED BEHAVIOUR (Gemischtes Verhalten, 2003), wo ein einsamer Musiker, während eines fürchterlichen Sturms, auf einem Dach spielt...

AS: Nun ja, der DJ, der einen Raum ohne Publikum mit Musik ausfüllt, um sich selbst mit einer tröstlichen Atmosphäre zu umgeben, muss einst solch ein Baby gewesen sein, das sich selbst mit einem Lautkocoon der Geborgenheit umgeben hat. Aber jetzt, als erwachsener Mann, ist er nicht mehr auf dieselbe Weise verletzlich; jetzt kommt ein Gefühl von Trostlosigkeit hinzu. Er ist wieder zu den Lauten und Klängen zurückgekehrt, wie wenn ihm das Erzeugen oder Spielen von Tönen heilsamer vorkäme, als irgendeinen Sinn in verfahrenen Situationen zu suchen, die letztlich keinen Sinn machen. Wenn ich vom DJ rede, meine ich mich selbst. Als ich ihn bat, in jener stürmischen Silvesternacht nur für uns zu spielen, habe ich schon an meinen Film gedacht, aber es ging auch darum, jene besondere Nacht in unserem Leben zu überstehen. Wir konnten Feuerwerk nicht ausstehen – vielleicht weil wir uns daran erinnerten, dass ein paar Jahre zuvor einige Leute tot aufgefunden wurden, aber, inmitten der allgemeinen Silvesterknallerei, niemand die Schüsse gehört hatte. Wenn wir dieser Idee folgen, dass der Laut Bedeutung wird und die Bedeutung Laut, können wir eine Verbindungslinie erkennen zwischen INTERVISTA, LÄK-KAT und NATURALMYSTIC (2002); dort flüstert der Typ den Laut, den das Tomahawk erzeugt, fast wie wenn er Wort werden könnte. Vielleicht verändert sich diese Beziehung laufend.

Manchmal verlieren die Wörter jede Bedeutung und manchmal gewinnen blosse Laute einen Sinn.

LC: Vor kurzem habe ich von Mark Godfrey erfahren, dass einige deiner ersten Ausflüge in die Photographie sich daraus ergeben haben, dass du auf Bilder gestossen bist, die du in deiner Jugend aufgenommen und jetzt nachträglich zu Kunstwerken gemacht hast. Glaubst du, dass deine Auffassung vom Bildermachen – im Wesentlichen eine Schnappschuss-Technik oder ein Schnappschuss-Stil – noch immer dieselbe ist wie früher? Damit würdest du heute in einer Tradition stehen, die sich, sagen wir, von Ed Ruscha oder Robert Smithson herleitet, eine Tradition, die auf die Besonderheiten der Alltagswelt reagiert, auf eine direkte, ja «dumme» Art, eine Tradition, die das «Finden» des Bildes über alle technischen Feinheiten seiner Darstellung stellt.

AS: Auf der Jagd nach einem potenziellen Bild finde ich den Moment spannend, in dem man es zum ersten Mal eingrenzt und ihm so dazu verhilft, seinen «ursprünglichen» Kontext zu verlassen und unabhängig zu werden. «Was es war» wird «was es für immer sein wird». Die Zeit, die davor lag, und die Zeit, die danach gekommen wäre, werden zu einer kontinuierlichen Vergangenheit und einer kontinuierlichen Zukunft, die sich niemals vom Bild lösen werden.

Zu Beginn interessierte mich die Aufnahme des Bildes mehr als das Endergebnis. Damals begann sich die albanische Gesellschaft radikal zu verändern. Die Ruhe, die meine Schulzeit und meinen Alltag begleitet hatte, wurde erschüttert. Ich begann das Interesse an der Malerei zu verlieren, wie viele Leute das Interesse an den Dingen verloren, die ihnen bis dahin wichtig gewesen waren. Mir wurde bewusst, dass ich vielleicht zu viel Zeit damit verbrachte, Antworten auszuarbeiten, statt die wirklich drängenden Fragen zu stellen. Ich begann mich für etwas zu interessieren, was grösser war als das Bild, etwas, was das Bild selbst prägt, statt etwas, was im Bild ausgeprägt ist – etwas, was auf eine Notwendigkeit, eine Dringlichkeit antwortet, ein Impetus, der einem erlaubt, die Welt in einem Bild noch einmal zu erschaffen, und wenn es nur für eine Minute ist. Diese präzisen Momente geben einem ein gutes Gefühl; ein Gefühl des Verbundenseins.

Ich kann mich daran erinnern, als ich vierzehn war und mich entscheiden musste, ob ich ein Kunststudium beginnen oder die allgemeine Ausbildung an der Mittelschule fortsetzen sollte (was die Berufswahl etwas hinausgeschoben hätte). Die Wahl fiel mir schwer. Eines Tages besuchte ich einen guten Freund, einen Künstler namens Edi Rama, der damals eben als Professor an der Kunstakademie zu arbeiten begonnen hatte. Nach einem langen Gespräch sagte er zu mir, dass ich diese Wahl selbst treffen müsse und dass er mir die Verantwortung nicht abnehmen könne. Aber, sagte er, letztlich gehe es nicht darum, ob ich Bilder malen oder später Mathematik studieren würde; es gehe um etwas anderes. Er sagte, wenn ich gleich mit der Kunstschule begänne, so würde ich im zweiten Jahr meine ersten sexuellen Erfahrungen machen, wenn ich jedoch zur Mittelschule ginge, würde dies erst ein Jahr später der Fall sein. Das mag banal klingen, wenn man nicht weiss, dass damals alle fast dasselbe Leben führten, mit denselben kleinen Ereignissen zur selben Zeit. Also hatte solch ein «kleiner» Unterschied eine tiefere Bedeutung. Darin lag eine Wahrheit, die für mich entscheidender war als die Entscheidung, ob ich für den Rest meines Lebens mit Farben oder Zahlen zu tun haben würde. Es war keine wirkliche Antwort, aber es veränderte meinen Umgang mit Fragen nachhaltig.

LC: Im zweiten Teil meiner Frage geht es darum, ob es in deinem Umgang mit der Photographie eine Parallele gibt zu deiner jetzigen Verwendung von Video, obwohl die Zeit in den beiden Medien jeweils eine andere Funktion hat. Ist die Videokamera für dich eine zeitliche Erweiterung des Photoapparates? Und wählst du deshalb so häufig eine statische Einstellung, eine die erlaubt, das Verstreichen der Zeit besser wahrzunehmen, weil der Bildausschnitt fixiert ist? Die Dinge innerhalb des Ausschnitts verändern sich, Leute treten ins Bild und verlassen es wieder, die Sonne geht auf und so weiter, aber das Bild bleibt konstant. Mir fällt auf, dass es in deinem Werk einige Arbeiten gibt, etwa jene mit den Ghost-Krabben (GHOST GAMES, 2002), in denen eine Bildsequenz mit handlungsähnlicher Struktur vorkommt, aber das scheint die grosse Ausnahme zu sein. Meistens sind zeitliche Beziehungen wichtiger als räumliche

Fragen, und sie geben Anlass dazu, über Geschichte und Erinnerung zu reflektieren.

AS: Was die allgemeine Einstellung angeht, ist das Vorgehen bei beiden Medien ähnlich: Neugier und das Einbeziehen meines eigenen Unterbewusstseins. Ich bin daran interessiert, mich in meiner Arbeit jenen dunklen Regionen zu nähern, in denen Kultur und Natur aufeinander treffen, wo die Regel auf das Zwanglose, das Rationale auf das Irrationale, der Wunsch nach Kontrolle auf den Wunsch nach Kontrollverlust oder nach dem Nicht-Gewollten trifft. Angesichts der Rolle, welche die Zeit im Video spielt, besteht immer die Gefahr zu viel zu sagen, auf die Seite der «Herstellung von Sinn» abzudriften. Es ist eine faszinierende, aber alles andere als leichte Aufgabe. Es ist, als müsste man eine dunkle Zone, in der es keine Codes gibt und man noch nicht weiss, was Zeit ist, nach einem Zeitcode einteilen.

Ich versuche mich weiterzubewegen ohne wissen zu müssen – ohne wissen zu wollen. Ich will mich mit dem befassen, was ich noch nicht kenne, und versuche beiseite zu räumen, was ich allmählich zu gut kenne. Was die Welt plagt, interessiert mich mehr, als was in ihr Sinn macht. Wir geben uns oft grosse Mühe, das, was uns plagt, beiseite zu räumen, indem wir einen Sinn in allem finden wollen, indem wir unsere Umgebung kontrollieren und allem einen Nutzen, eine Rolle, eine Funktion, eine Normalität zuschreiben und andererseits alles ausschliessen, was dunkel ist, uns verunsichert und mit dessen Benennung wir uns schwer tun. Das erklärt vielleicht, warum die Sprache eine so wichtige Rolle spielt, warum sie Vorrang hat vor dem Bild oder Ton. Die Sprache benennt, neutralisiert und gibt Sicherheit. Mein Interesse an der Sprache beruht nicht auf Vertrauen, sondern eher auf Vorsicht. Ich traue dem, was die Sprache erzählt, nicht mehr, sobald die Syntax wichtiger wird als die Worte selbst.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, § 38: Das Wunder des Ausdrucks in Sprache und Welt, De Gruyter & Co, Berlin 1966, S. 232. Merleau-Ponty zitiert hier einen Artikel von Kurt Goldstein, «L'analyse de l'aphasie et l'essence du langage», *J. Psychol.*, vol. 30 (1933), S. 430–496.

ANRI SALA, MIXED BEHAVIOUR, 2003, 8 min. 17 sec. color video and sound /
GEMISCHTES VERHALTEN, 8 Min. 17 Sek. Farbvideo mit Ton.

