

Anri Sala





Anri Sala



# Anri Sala

Musée d'art contemporain de Montréal  
Du 3 février au 25 avril 2011  
Avec un essai de Marie Fraser

Anri Sala

Une exposition organisée par le  
Musée d'art contemporain de Montréal  
et présentée du 3 février au 25 avril 2011.

Commissaire : Marie Fraser  
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Documentation biobibliographique : Martine Perreault  
Révision et lecture d'épreuves  
en français : Olivier Reguin  
Lecture d'épreuves en anglais : Jane Jackel  
Conception graphique : Quentin Walesch  
Caractères : Studio Quentin Walesch  
Lithographe : NovaConcept  
Impression : Croze inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2011

Dépôt légal : 2011  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. [www.macm.org](http://www.macm.org)

Distribution  
ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, Bureau 229  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)  
[info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)

Nous remercions chaleureusement les prêteurs pour leur inestimable contribution à l'exposition : Steven Johnson et Walter Sudol, New York ; Botanical Garden, Culiacan, Mexique et CIAC Foundation, Mexico ; Marian Goodman Gallery, New York

Nous désirons aussi exprimer notre gratitude à ces personnes dont l'importante collaboration a rendu possible l'exposition : Marian Goodman, Karina Daskalov, Catherine Belloy, Joyce Lai et Brian Loftus de Marian Goodman Gallery, New York ; Mireya Escalante et Ana Belén Lezana Iberry de Botanical Garden, Culiacan, Mexique et CIAC Foundation, Mexico ; Lara Blanchy de Galerie Chantal Crousel, Paris. Nous remercions également les assistants de l'artiste pour leur précieuse collaboration : Lewin Quehl et Frank Bode. Nous tenons à remercier tout particulièrement Marjolaine Labelle, adjointe à la commissaire, pour sa collaboration tout au long de ce projet.

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Fraser, Marie, 1962–

Anri Sala

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 3 févr. au 25 avril 2011.

Comprend des réf. bibliogr.  
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25025-7

1. Sala, Anri, 1974– – Expositions.
2. Art vidéo – Albanie – Expositions.
- I. Sala, Anri, 1974– .
- II. Musée d'art contemporain de Montréal.
- III. Titre.

N7255.A43S242 2011 778.59'092 C2010-942478-6F

5 Table des matières

7	Avant-propos Paulette Gagnon
9	Filmer le son Marie Fraser
49	Foreword Paulette Gagnon
51	Filming Sound Marie Fraser
59	Biobibliographie sélective
63	Liste des œuvres



On serait tenté d'écrire que l'art d'Anri Sala contribue à réactiver, pendant le temps de cette exposition, l'usage des yeux et de l'ouïe pour permettre la lecture d'une œuvre rigoureuse et singulière, d'une parfaite cohérence. Lorsque les œuvres d'Anri Sala entrent en relation les unes avec les autres, elles n'explorent pas seulement les possibilités intellectuelles du rapport de l'image et du son ; elles répondent également à la spatialité des lieux et convergent vers des moments d'évasion uniques. Partant d'une interrogation sur la façon dont nous percevons les œuvres d'art, Anri Sala envisage son exposition à l'instar d'un terrain d'expérimentation. Son intervention se matérialise dans un tramage de l'espace axé sur les relations entre les œuvres, l'espace dans lequel elles s'inscrivent et la perception que le spectateur peut en avoir.

Toutes les créations d'Anri Sala s'imposent, tant elles ont une puissance d'évocation reliée au temps, à la musique, au rythme, à la lumière et à l'espace proprement dits. L'œuvre intitulée *Doldrums* est un exemple fascinant de la synchronisation du rythme des œuvres filmiques de l'exposition, à partir de basses fréquences. Ces variations du son et du silence témoignent d'une démarche artistique d'une grande sensibilité ; *Doldrums* sert de prémisse à toutes les œuvres exposées ; c'est la source d'un véritable univers sonore dont les variations se déploient dans un rapport exclusif non seulement avec l'exposition en tant que telle, mais aussi avec le spectateur qui suit du regard les reliefs sonores et imagés d'une géographie spatiale et temporelle comme déployée et amplifiée. Chaque son dépend du silence qui le porte et de ses variations. « J'aime à imaginer un art dans lequel le caractère de durée serait remplacé par le provisoire », disait Charles Baudelaire.

Dans le partage des solitudes tissées de mots justes — avec *Answer Me* (une œuvre récemment acquise par le Musée) — s'égrène paradoxalement une forme de plénitude de la fragilité de l'être. Par ses interrogations fondamentales sur le sens de la relation, l'art sensible d'Anri Sala joue habilement avec la trame narrative et sonore pour intensifier les rapports entre deux êtres et interpeller l'inconscient. Nous sommes fascinés par la charge émotionnelle et dramatique qui en émane ; l'intensité doit tout autant à l'amplitude du son généré par la musique et de l'écho dans le lieu investi qu'au caractère tragique des mots « answer me », laissant deviner le drame qui se vit entre les deux protagonistes. La solitude de deux êtres se retourne vers soi à travers cette trame sonore. Et la spatialité du lieu donne toute latitude à l'artiste pour

convoquer une image, une présence presque fantomatique, de l'ordre du surgissement. Une évocation quelque peu saisissante qui s'accompagne d'un envoûtement.

Dans une recherche picturale qui n'est pas sans rapport avec la fréquentation livresque d'un projet élaboré par le maire de la ville de Tirana, en Albanie, l'œuvre fascinante *Dammi i colori* ouvre sur une cité qui prône l'art dans son caractère urbain et renvoie à une filiation avec la communauté et à ses identifications, tout en opérant l'écart de l'individuel au collectif. La question du lieu interroge toujours cette autre scène qu'est l'inconscient, au pouvoir émotionnel complexe ; une manière de convoquer les différentes mémoires collectives et de souscrire à une expérience de l'insolite, notions qui habitent l'ensemble du travail d'Anri Sala. La trame de cette œuvre à la facture plastique audacieuse possède, à l'instar de toutes celles qui sont présentées ici, quelque chose d'inattendu et de percutant.

Pour la présente exposition, la plus importante à ce jour en Amérique du Nord et la première de cet artiste au Canada, nous avons réuni une douzaine de créations qui permettent de saisir le caractère inédit du travail d'Anri Sala. Ses réalisations, considérées comme particulièrement novatrices, demeureront un moment marquant de notre programmation 2011, une expérience enrichissante pour le visiteur qui découvre les œuvres imbriquées les unes dans les autres au long d'un parcours que l'artiste réinvente à chacune de ses expositions.

Nous désirons remercier chaleureusement Anri Sala, qui a si généreusement accepté notre invitation à investir les espaces du Musée. Toute notre gratitude va à Marian Goodman, de la galerie du même nom, à New York, qui a soutenu la réalisation de notre projet. Enfin, je désire souligner le travail de commissariat de Marie Fraser, qui a su relever le défi de mettre sur pied cette exposition et dont la justesse d'analyse mérite nos compliments.

Paulette Gagnon  
Directrice





À la fin des années 1990, les œuvres d'Anri Sala ont exploré les narrativités singulières de la forme documentaire (témoignage, entrevue, archives) pour raconter de façon à la fois sensible et politique les bouleversements récents de l'Europe de l'Est. On dit d'Anri Sala qu'il appartient à la dernière génération d'artistes à avoir grandi sous le régime communiste en Albanie et à la première génération à entrer en contact avec le monde de l'art occidental et international. À la limite de ces deux espaces, de ces deux situations, ses premiers films jettent un regard émouvant et direct sur l'idéologie qui s'était imposée dans son pays et sur le rôle utopique qu'on attribue à l'art pour apporter une nouvelle vision sociale. Dans *Intervista* (1998), le film qui lui a valu une première reconnaissance internationale, Anri Sala tente de reconstituer la trame sonore d'un film tourné en 1977 lors du Congrès de la Jeunesse albanaise, dans lequel sa mère apparaît au côté du chef politique de l'époque et accorde une entrevue dont elle est incapable de se remémorer ses propres mots. Face à ces « images privées de son », selon l'expression de Jacques Rancière<sup>1</sup>, Anri Sala se lance dans une investigation qui le mènera à des sourds-muets pour lire sur les lèvres afin de décoder les paroles de sa mère. Lorsqu'il lui remontre le film avec la transcription de son entrevue en sous-titre des images, l'expérience est visiblement troublante<sup>2</sup>. Cette confrontation avec le langage, le discours et le sens de ses propres paroles exprime toute la difficulté d'aborder un passé trouble, d'articuler mémoire et histoire et d'établir une continuité entre le passé, le présent et l'avenir. *Dammi i colori* (2003) apporte à cette réflexion la vision utopique d'un maire, Edi Rama, qui a radicalement transformé la ville de Tirana en peignant les façades d'édifices. La couleur aurait le pouvoir de redonner aux citoyens un sens de la communauté. Les propos d'Edi Rama, dont voici quelques extraits, sont particulièrement éloquentes par leur manière d'articuler l'espace politique et l'espace de l'art :

—  
La ville était morte.

Il s'agissait de trouver comment cette ville pouvait devenir habitable et comment la transformer : d'une ville où l'on est condamné à vivre par le destin à une ville où l'on choisit de vivre.

La couleur a un impact sur l'intensification du rythme de la respiration, brisant l'écran de poussière et créant une nouvelle ère pour la ville.

C'est un paradoxe, parce qu'il s'agit du pays le plus pauvre d'Europe, débordant de problèmes. Pourtant,

je ne crois pas qu'il y ait un autre pays d'Europe, même le plus riche, où les gens pourraient discuter de la couleur aussi passionnément et collectivement.

Je pense que l'ambition de faire de cette ville une ville de choix et non une ville du destin est une utopie en soi<sup>3</sup>.

—  
*Intervista* et *Dammi i colori* figurent parmi les films d'Anri Sala qui évoquent les grands changements de son pays. Au-delà de leur sensibilité à l'égard de questions politiques, ils permettent de contextualiser l'importance qu'Anri Sala accorde aujourd'hui à la simultanéité d'événements dans un même espace, tant dans ses œuvres récentes, qui renouvellent le rapport entre l'image et le son, que dans la manière dont il les présente pour les mettre en relation les unes avec les autres. L'espace d'exposition devient le lieu d'une exploration de l'espace et du temps sans précédent. Contrairement à plusieurs vidéastes, qui reproduisent les conditions de projection du cinéma en isolant leurs œuvres en les présentant dans des boîtes noires, Anri Sala cherche à ouvrir l'espace pour que les œuvres résonnent entre elles autant qu'elles résonnent avec les lieux. La différence est primordiale, comme l'explique Anri Sala dans une entrevue avec Hans Ulrich Obrist :

—  
Même si je travaille avec des projections, les chambres sombres et les boîtes noires ne m'intéressent pas. Lorsque l'espace n'est pas sombre, ce n'est plus un espace abstrait. [...] Je veux réfléchir à l'espace à chaque fois, il est remis en question parce que mon travail est lié à (ou contraint par) l'espace [*space-bound*]. Chaque fois qu'on m'offre un espace, j'aime repenser comment ouvrir une œuvre là-dedans. Lorsqu'on m'offre une exposition, et un espace pour travailler, il s'agit d'une invitation. Mon souci est de trouver comment retourner l'invitation à l'espace [...] J'aime réfléchir sur comment, à chaque fois, une œuvre se connecte avec l'espace, et je veux que ce soit aussi différent que possible. Il y a un point où on n'utilise plus l'espace seulement pour montrer son œuvre, on utilise plutôt son œuvre pour libérer l'espace<sup>4</sup>.

—  
Cette conscience de l'espace reformule le projet politique d'Edi Rama dans *Dammi i colori* et sa conception selon laquelle l'art doit répondre à une situation.

C'est à l'occasion de *Entre chien et loup*, présenté par le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris au Couvent des Cordeliers, en 2004, qu'Anri Sala commence à prendre en considération les conditions d'exposition et à leur accorder autant d'importance qu'à la réalisation de ses

1) Jacques Rancière, « La politique du crabe », dans *Anri Sala. Entre chien et loup*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (25 mars–16 mai 2004), 2004, p. 67.

2) Soulignons que la mère d'Anri Sala n'est pas tant surprise du contenu explicitement propagandiste de son discours que de la qualité et de la forme du langage qu'elle utilise. Voir à ce propos la très belle analyse de cette œuvre par Mark Godfrey dans son texte « Articulate Enigma: The Work of Anri Sala », dans Mark Godfrey, Hans Ulrich Obrist, Liam Gillick, *Anri Sala*, Londres et New York, Phaidon, 2006, p. 34-38.

3) Ces extraits des paroles d'Edi Rama sont repris de la transcription du film dans le catalogue *Anri Sala*, dir. Milada Slizinska, Varsovie, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle Warsaw (9 mai–3 juillet 2005), 2005 [non paginé]. [Notre traduction.]

4) « Hans Ulrich Obrist in conversation with Anri Sala », dans *Anri Sala, op. cit.* note 2, p. 27. [Notre traduction.]

œuvres. Comme l'expression du titre le suggère, *Entre chien et loup* mettait l'accent sur le rôle particulier de la lumière et de ses effets sur la perception des œuvres, de l'espace et du temps. Plongée dans la pénombre, l'exposition cherchait à créer un rapport différent dans la durée des choses. La durée des projections était plus longue que celle du crépuscule. Cette exploration du temps et de l'espace est poussée plus loin dans *Purchase Not by Moonlight*, présenté au Museum of Contemporary Art (MOCA) de North Miami en 2008–2009<sup>5</sup>. D'une façon complètement innovatrice, Anri Sala utilise l'espace pour donner forme à une exposition dans laquelle les œuvres entretiennent des rapports inédits entre elles. La présentation des films en alternance, la qualité de la lumière, la projection des images et le son d'une dizaine de drums disséminés dans l'espace créent une atmosphère magique. L'exposition est en constante transformation, de telle sorte qu'on doit se réorienter fréquemment, en suivant le rythme des projections et le son des percussions. Au moment où un film s'achève, qu'il s'obscurcit et disparaît, un autre s'illumine et commence dans une autre partie de l'exposition<sup>6</sup>. Pour que les projections arrivent à produire un espace capable de synthétiser l'expérience des visiteurs, elles sont synchronisées avec des drums qui sont activés par leurs bandes sonores. Intitulées *Doldrums* (2008), ce sont ces batteries qui synchronisent le tout, qui orientent le spectateur dans l'espace et qui créent des relations entre les œuvres<sup>7</sup>. Lorsqu'un film commence, un des instruments à proximité s'anime. Le battement s'accorde avec la bande sonore, mais en suivant le rythme très particulier des basses fréquences qui produisent une vibration qui, elle, déclenche le battement des baguettes. Les batteries vibrent en fonction d'une « musique » imperceptible à nos oreilles. Une nouvelle « sonorité » de l'image se projette ainsi dans l'espace.

*Purchase Not by Moonlight* est une œuvre en soi. L'installation s'ouvre avec *Time After Time* (2003), une œuvre où la lumière révèle de façon poétique une réalité terrifiante. La vidéo pourrait se résumer ainsi : un cheval se tient étrangement debout aux abords d'une autoroute, en pleine nuit. Sa présence est révélée par le mouvement des voitures qui, en passant à proximité, éclairent sa silhouette d'un flash de lumière. Soudainement ébloui, le cheval lève une de ses pattes arrière. La scène se répète à chaque fois qu'une nouvelle voiture passe, encore et encore, *time after time*, et l'illumination semble à chaque fois plus terrifiante pour l'animal. Cet effet d'apparition et de disparition créé par l'éblouissement des phares est accentué par la caméra. La scène est filmée avec

la même immobilité en un seul plan fixe (sauf à un bref moment où le klaxon d'une voiture dérange la caméra). Plus le temps passe, plus la lumière s'aveugle et semble affecter et brouiller l'image. La mise au point perd de sa précision et tout devient flou. Lentement, l'image se décompose pour prendre la forme de taches de lumière. Dans son texte « Articulate Enigma », Mark Godfrey note que ce mouvement focal est de plus en plus abstrait, voire merveilleux<sup>8</sup>. Mais cet éblouissement n'est que momentané. Lorsque la voiture suivante passe, la caméra refait la mise au point sur le cheval, et comme un éclair<sup>9</sup>, l'animal s'illumine à nouveau au rythme irrégulier du passage des voitures. Un autre incident, anodin cette fois au point où l'on pourrait ne pas le remarquer, vient interrompre cette répétition. Pendant un bref moment, la caméra fait un gros plan sur les yeux de l'animal. Le retour à la réalité nous semble d'autant plus aveuglant.

Anri Sala parle de son intention de « libérer » l'espace, et comme la lumière, dans *Time After Time*, révèle une réalité sous un autre jour, il met le doigt sur une dynamique fondamentalement différente de ce à quoi l'on s'attend d'une exposition. L'idée n'est pas de tracer un parcours ou d'offrir un possible scénario, mais de synchroniser les œuvres entre elles comme s'il s'agissait d'une partition musicale. Lorsqu'on tente aujourd'hui de réfléchir à la relation entre les œuvres et de penser l'exposition sur de nouvelles bases, c'est souvent en ayant recours à des modèles narratifs ou cinématographiques, la fiction ou le scénario par exemple. Mais ces modèles demeurent toujours ancrés dans les théories du langage et achoppent sur une approche encore linéaire. L'idée de partition musicale me semble introduire une dimension abstraite ainsi qu'une expérience de l'espace et du temps plus forte et audacieuse. Les œuvres peuvent ainsi résonner entre elles indépendamment de leur position physique, c'est-à-dire de leur continuité ou de leur rapport diachronique, pour utiliser le terme savant qui décrit une succession. Elles ont tendance à se synchroniser entre elles et à produire un espace en dialogue avec l'expérience du visiteur. C'est davantage une question de *rapport*, de *combinaison* et d'*accord*, comme dans la structure d'une composition musicale.

L'exposition au Musée d'art contemporain reconstitue en partie *Purchase Not by Moonlight* et prolonge sa réflexion sur l'espace en soulignant son lien étroit avec les propriétés du son. Plusieurs œuvres récentes d'Anri Sala cherchent à donner la même présence physique et visuelle au son que les batteries de *Doldrums*. Le son devient plus abstrait et a tendance à perdre son rôle

5) *Purchase Not by Moonlight* a été présenté au Museum of Contemporary Art (MOCA North Miami (3 décembre 2008 – 1<sup>er</sup> mars 2009) ainsi qu'au Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art, Cincinnati (30 mai – 6 septembre 2009) et à la Marian Goodman Gallery à New York (6 mai – 6 juin 2009).

6) Pour plus de détails sur l'apport de *Purchase Not by Moonlight*, voir la description détaillée que donne Raphaela Platow de l'exposition au MOCA, dans le catalogue *Anri Sala: Purchase Not by Moonlight*, Miami, Museum of Contemporary Art, et Cincinnati, Contemporary Art Center, Contemporary Arts, 2008.

7) Au Musée d'art contemporain de Montréal, ces batteries sont au nombre de dix et elles sont toutes synchronisées entre elles à l'exception d'une seule, intitulée *Solo in the Doldrums*, qui fonctionne de façon autonome.

8) Mark Godfrey, *op. cit.* note 2, p. 75.

9) Je reprends ce mot de Walter Benjamin qui l'utilisait pour décrire l'illumination produite par la lumière de la photographie. Voir le très bel ouvrage d'Eduardo Cadava *Words of Light*, qui propose une analyse politique de la lumière chez Benjamin.

narratif. Il apparaît moins lié au déroulement d'une action ou d'un récit qu'aux effets produits par un espace. On verra que ce renouvellement du rapport entre l'image et le son pousse l'image filmique à la limite de ce que le cinéma peut proposer comme expérience pour entrer dans l'espace et la durée propres au son.

*Answer Me* (2008) est à ce titre emblématique. Évocateur et touchant, le film est entièrement construit autour du son produit par un espace. L'œuvre a été tournée à Teufelsberg, une ancienne station d'écoute et d'espionnage qui fonctionnait à Berlin-Ouest (RFA) durant la guerre froide. Le film s'élabore à partir de l'architecture monumentale et singulière d'un des dômes géodésiques conçus par Buckminster Fuller. L'intérieur du dôme abandonné se caractérise par la durée extraordinaire de l'écho qu'Anri Sala utilise pour mettre en scène une situation de rupture amoureuse. La trame narrative se compose à partir de cette résonance, de la vibration acoustique et des fréquences sonores, de manière à ce que l'écho évoque une rupture d'espace et de temps. La voix d'une femme qui demande incessamment « réponds-moi » semble ne jamais atteindre l'homme qui joue de la batterie, comme si les sons ne pouvaient plus entrer en dialogue les uns avec les autres parce qu'ils étaient toujours décalés les uns par rapport aux autres. L'origine d'*Answer Me* provient d'une note laissée par le réalisateur Antonioni, qui disait vouloir filmer une rupture amoureuse en captant le silence plutôt que la conversation entre un homme et une femme. Anri Sala reprend aussi le dialogue, les paroles de la femme ayant été écrites par Antonioni.

Capter le silence plutôt que le dialogue, c'est un peu la même chose que de faire jouer à des percussions une « partition » musicale basée sur des basses fréquences, que l'on ne peut entendre, ou encore de concevoir un film à partir d'une bande sonore perdue, comme dans *Intervista*. Dans un cas comme dans l'autre, le son est décalé, voire séparé de l'image. Dans *Answer Me*, ce décalage est entièrement produit par les propriétés architecturales du dôme géodésique. Lorsque la femme annonce à l'homme qu'elle met fin à leur relation amoureuse ou lorsqu'elle insiste pour obtenir une réponse, soit l'homme joue de la batterie, soit l'écho du son voyage dans l'espace hémisphérique et active une batterie déposée à côté d'elle. L'écho brouille ainsi les paroles de la femme et sa voix devient presque imperceptible. Cela produit une expérience très particulière. On se surprend à lire sur ses lèvres pour décoder ses mots. *Answer Me* rappelle ainsi à plusieurs égards les paroles de la mère

d'Anri Sala, alors militante au sein de la Jeunesse communiste, qui résonnent à nouveau dans un temps présent. Ces paroles privées de son sont lourdes de conséquences : une rupture amoureuse, dans le cas d'*Answer Me*, et une rupture avec le passé, dans le cas d'*Intervista*. Deux écarts temporels sont ici en jeu : celui de l'écho d'un côté, et celui de l'histoire de l'autre.

La spatialisation du son dans l'exposition fait écho à la façon dont Anri Sala travaille la relation du son et de l'image : il n'utilise pas le son pour produire un effet particulier comme au cinéma ; il cherche plutôt à filmer l'effet du son produit par une situation particulière. La réalisation de plusieurs films récents repose sur cette distinction fondamentale. La trame sonore est plus musicale, elle perd en partie sa fonction narrative pour devenir de plus en plus abstraite. Certains films, comme on le verra entre autres à propos de *Long Sorrow* (2005), vont jusqu'à chercher à rendre la réalité propre du son. Pour arriver à capter en images une telle expérience, Anri Sala filme des situations qui génèrent leur propre trame sonore. Et il l'explique : « Je m'intéresse à faire des films qui créent leur propre bande sonore, dans la plupart des cas en filmant une situation ou une activité et en filmant la musique ou les sons qu'elle produit, ce qui, à son tour, nous affecte lorsque nous regardons le film<sup>10</sup>. » Cela se manifeste de deux façons et en fonction de deux types de phénomènes : certains films vont chercher à capter l'effet de l'espace sur la production du son, alors que d'autres vont plutôt filmer le son en enregistrant des événements musicaux. Dans un cas comme dans l'autre, le contexte de production est déterminant et il est appelé à devenir de plus en plus complexe.

C'est ainsi que plusieurs œuvres ont été tournées dans des architectures et des environnements qui produisent des expériences sonores particulières, comme l'écho du dôme de Buckminster Fuller que l'on vient de voir avec *Answer Me*. *Air Cushioned Ride* (2006) offre un autre exemple d'un phénomène sonore associé à un espace physique. Le film est basé sur une expérience d'interférence radio que fait Anri Sala dans une halte routière en Arizona. Au moment où sa voiture s'approche d'un stationnement de camions, les ondes radio sont déviées et une station de musique country vient interférer avec la musique baroque qu'il écoutait. Cette interférence de l'espace sur le son est à l'origine du film. En tournant autour des camions qui font obstacle à la transmission des ondes, la caméra enregistre le son de la radio qui

10) « Hans Ulrich Obrist in conversation with Anri Sala », dans *Anri Sala, op. cit.* note 2, p. 21. [Notre traduction.]

varie selon la position de la voiture dans l'espace. Le film est souvent projeté conjointement avec une autre vidéo, *A Spurious Emission* (2007), dont le titre reprend le terme anglais pour définir ce type de phénomène. Anri Sala a fait appel à un compositeur pour adapter la bande sonore de *Air Cushioned Ride* en partition musicale pour orchestre. *A Spurious Emission* documente un concert *live* où l'on retrouve, sur une même scène et suivant une seule partition, un trio de musique baroque et un groupe country. L'instrumentation est complexe et surprenante. Les musiciens de l'orchestre synchronisent leur musique en suivant le même principe de superposition et d'alternance que les interférences radio. Les ruptures de rythme, de tempo, de tonalité et de mélodie s'entrechoquent, et la musique reste fragmentée, malgré la synchronie de l'orchestre. L'« ici et maintenant » du concert *live* produit une sorte de choc d'espace et de temps<sup>11</sup>.

La discordance et l'anachronisme en jeu dans cette adaptation sont ici fondamentaux. En transposant un phénomène sonore propre à un espace en partition musicale, *A Spurious Emission* expose toute la difficulté d'un travail sur le son qui repose sur ses propriétés spatiales. Car, comme le souligne Walter Ong dans sa célèbre étude *Orality and Literacy*<sup>12</sup>, le son existe toujours par rapport à un espace. Autrement dit, l'espace est la condition du son. C'est ce que montre une grande partie des films qui documentent des événements musicaux qu'Anri Sala a provoqués. En filmant des concerts *live*, comme dans *A Spurious Emission*, mais aussi dans *Mixed Behaviour*, *Now I See*, *Long Sorrow* et *Le Clash*, c'est le son qui construit la structure du film. Il n'y a pas de synchronisation comme telle entre la bande sonore et l'image, elles sont toutes les deux dans la même réalité. Cette idée de documenter des événements musicaux, qui revient de façon récurrente dans le travail d'Anri Sala, permet donc de produire une situation et de la filmer dans son propre espace en temps réel. Cette particularité de la bande sonore débute avec *Mixed Behaviour* (2003), une œuvre sur la synchronisation du son avec une image en temps réel. La particularité de ce film est d'utiliser des sources musicales et une image qui existent déjà dans leur réalité propre et de les mettre en relation. Sur le toit d'un édifice de Tirana, un DJ mixe sa musique avec un spectacle de feux d'artifice présenté dans le cadre des célébrations du Nouvel An. Deux réalités paradoxales se rencontrent : les feux d'artifice illuminent le ciel de leurs couleurs dans l'atmosphère sombre de la nuit pluvieuse. Le contraste est accentué par la vue que nous avons du toit au premier plan, où le DJ et ses appareils sont recouverts de plastique pour les protéger de la

pluie. Ce remixage *live* offre deux caractéristiques particulières : le DJ compose avec la réalité de la situation en mixant sa musique avec le spectacle et avec les détonations des feux d'artifice. Anri Sala filme simultanément — c'est-à-dire du même coup — l'événement visuel des feux d'artifice et l'improvisation sonore du DJ. Les conditions sont en quelque sorte exacerbées. De plus, à certains moments remixés lors du montage, le temps subit un renversement, les images des feux d'artifice tournent en sens inverse et le DJ devient comme un magicien.

Cette synchronisation du son avec l'image lointaine des flashes de lumière qui illuminent le ciel résonne politiquement dans notre imaginaire collectif. On dresse souvent un parallèle entre *Mixed Behaviour* et les premières images des bombardements de Bagdad qui sont parvenues en Occident par satellite. Les flashes de lumière étaient diffusés alors qu'on entendait en voix off les commentaires des pilotes de l'armée américaine comparer l'image des bombardements au loin à un spectacle de feux d'artifice<sup>13</sup>.

*Mixed Behaviour* renverse en quelque sorte le rapport entre le son et l'image, renversement que l'on pourrait expliquer assez simplement en disant que le but est de documenter une situation pour filmer la musique qu'elle produit. La différence pourrait aussi se décrire ainsi : ce ne sont pas des bandes sonores de films mais des films de bandes sonores. Qu'advierait-il maintenant si, à la lumière de *Answer Me*, filmer le son conduisait à enregistrer le silence ? *After Three Minutes* (2007) se présente sous la forme d'une double projection silencieuse de très grande dimension. Il s'agit d'une œuvre qui se réinterprète dans un autre espace et dans une autre temporalité. D'un côté, on retrouve *Three Minutes* (2004), un gros plan d'une durée de trois minutes sur une cymbale de batterie éclairée par deux lumières stroboscopiques à une fréquence combinée d'environ 90 éclairs par seconde. L'effet de ces brefs éclairs est destiné à ralentir notre perception du mouvement rapide et saccadé de la cymbale jusqu'à une quasi-immobilité. La fréquence de la lumière annule pour ainsi dire les battements, et comme la main du batteur est hors cadre et qu'elle ne figure pas dans l'image, c'est comme si la cymbale était animée du mouvement silencieux de la lumière. Cela crée un phénomène très particulier sur le plan de la perception. La lumière prend le relais du son ou encore elle lui donne une forme visuelle. L'image flashe, comme une pulsation de cymbale, parce que le déphasage entre le nombre d'images/seconde de l'enregistrement

11) Anri Sala a aussi présenté *A Spurious Emission* sous forme de performance de musique *live*, entre autres lors du vernissage de l'exposition *Purchase Not by Moonlight*.

12) Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London et New York, Methuen, 1983.

13) Cette comparaison est presque systématique lorsqu'il est question de *Mixed Behaviour*.

et la fréquence des éclairs lumineux provoque une perte d'information et un ralentissement important rendant le défilement normal de l'image discontinu au point où les battements de lumière sont intercalés de noirs. De l'autre côté, on retrouve une vidéo de *Three Minutes* filmée par deux caméras de surveillance au moment de sa présentation au Irish Museum of Art à Dublin. Partant d'une image filmée à 25 images/seconde, Anri Sala transforme une fois de plus les conditions en refilmant la projection avec une caméra réglée à deux images/seconde. Plusieurs rythmes sont en jeu ici et s'altèrent l'un l'autre : celui des battements de la cymbale, celui des éclairs du stroboscope, celui du mouvement de la vidéo puis celui de la projection refilmée par la caméra de sécurité. Il en résulte une nouvelle composition visuelle. Un nouveau rythme s'établit entre les projections, les images apparaissant et disparaissant d'un côté puis de l'autre, comme des éclats ou des flashes de lumière. Au Musée d'art contemporain, la configuration de l'exposition intensifie la structure complexe de cette double projection en ouvrant un espace que les visiteurs peuvent traverser.

Dans un texte percutant et émouvant sur Anri Sala, Michael Fried voit dans *After Three Minutes* la réapparition d'une expérience qu'il tentait de cerner dans son célèbre article « Art and Objecthood » en 1967, où il opposait l'expérience de la présence phénoménale minimaliste au « presentness » de certains artistes modernistes. Au-delà des aspects modernistes que Michael Fried reconsidère à la lumière de l'œuvre d'un artiste contemporain, à la toute fin, sa réflexion se penche sur la particularité de la dimension silencieuse de l'œuvre. Il suggère que la structure très complexe de la projection « motiverait » un silence beaucoup plus profond que l'absence de bruit :

—  
*Three Minutes* et *After Three Minutes* sont totalement silencieux, un fait que nous enregistrons avec une certaine force en raison de ce que devrait être le bruit du frapement de la cymbale dont nous sommes conscients. Étant donné la nature du projet d'Anri Sala, c'est tout à fait justifié : si nous devons entendre le fracas métallique de la cymbale, cela aurait tendance à structurer ce qui nous est donné à voir au point de le dominer. Par contre, il est aussi important de reconnaître que le son comme tel a été depuis le début une préoccupation centrale pour Anri Sala, ce qui montre qu'une autre dimension de son projet, dans ces œuvres, serait peut-être de motiver un silence qui consiste en bien plus que la simple absence du bruit<sup>14</sup>.

14) Michael Fried, « Anri Sala's *After Three Minutes* (2007) », dans *Anri Sala: Purchase Not by Moonlight*, op. cit. note 6, p. 86. [Notre traduction.]

En effet, dans les œuvres où Anri Sala semble avoir été intéressé par l'idée de filmer le son, comme ici avec *Three Minutes* et *After Three Minutes*, et même dès les débuts avec *Intervista*, le rapport au son se constitue à partir du silence. On se souviendra également d'*Answer Me* où l'exploration d'un phénomène spatial a permis de donner forme au silence. *Long Sorrow* nous amène dans une nouvelle direction : cette fois, ce sont les conditions de production, complexes et extrêmes, qui vont déterminer la structure du son. C'est sans doute la situation la plus imprévisible qu'Anri Sala ait filmée. Ce n'est ni l'écho, ni la résonance, ni l'interférence, ni la lumière, mais la suspension de la musique au profit d'un moment très particulier du son qu'on pourrait rapprocher du silence et, comme l'œuvre tourne autour d'un saxophoniste, il est aussi tentant de faire un rapprochement avec le souffle. Comme l'explique Anri Sala, *Long Sorrow* tente de capter le son à l'instant même où il se produit : « Ce qui m'intéressait est cette idée que l'air devient la musique. C'est comme filmer une intention, le besoin de la musique plutôt que la musique elle-même, une fraction de seconde où le son est encore une activité et pas encore de la musique<sup>15</sup>. » D'où l'importance, sans doute, de la suspension et de son effet, impossible ici à décrire, sur la respiration du saxophoniste. Avec *Long Sorrow*, on comprend pourquoi Anri Sala accorde autant d'importance à filmer des performances musicales. Il s'agit d'atteindre cet état extrêmement fragile, où le son n'est pas encore de la musique — et de le mettre en image.

Le free jazz est sans doute l'expérience musicale qui se rapproche le plus de ce qu'Anri Sala décrit ici. Le niveau d'abstraction auquel sont parvenues certaines improvisations de free jazz serait d'ailleurs à l'origine de *Long Sorrow*. Le film « documente » une improvisation du musicien Jemeel Moondoc alors qu'il est suspendu dans le vide au 18<sup>e</sup> étage d'un immeuble résidentiel situé dans le complexe d'habitation du Märkisches Viertel, construit à Berlin-Ouest entre 1965 et 1974. Le terme « long sorrow » est emprunté au surnom que des habitants ont donné à l'édifice où le film a été tourné pour qualifier son architecture haute et mince et souligner la perte de la dimension utopique qui avait donné naissance au projet. Le film commence à l'intérieur d'un des appartements. La caméra s'approche lentement d'une fenêtre entrouverte à travers laquelle on perçoit un étrange objet. On entend les notes d'un saxophone. Plus la caméra s'approche, plus notre vision se précise et plus l'intensité du son se rapproche. On comprend peu à peu que l'objet à la fenêtre est la tête du musicien.

15) « Hans Ulrich Obrist in conversation with Anri Sala », dans *Anri Sala*, op. cit. note 2, p. 21–22. [Notre traduction.]

Jemeel Moondoc est suspendu dans le vide, seul face à son instrument. On imagine aisément qu'il lui est impossible de s'abstraire des conditions dans lesquelles il se trouve et que son improvisation musicale est nécessairement déterminée par ces conditions. Le musicien semble retenir son souffle pour contrôler la puissance du vertige, alors que c'est ce même souffle qui projette le son hors de son instrument. En musique et particulièrement avec le jazz, l'improvisation *live* est toujours une réponse à une situation. On peut d'ailleurs remarquer à quelques reprises que le saxophoniste improvise en interagissant avec l'environnement. À un certain moment, Jemeel Moondoc répond au son des cloches d'une église (comme un écho). La suspension semble également le conduire vers une radicalisation des expérimentations du free jazz. Partant de la décomposition de la mélodie, du rythme irrégulier et des ruptures de temps, Jemeel Moondoc suspend la forme diachronique de la musique pour atteindre un état presque non musical du son. L'improvisation free jazz dans le vide de *Long Sorrow* offre ainsi une expérience beaucoup plus proche des qualités spatiales, c'est-à-dire de la superposition du son, que du temps, c'est-à-dire d'une succession d'instantanés qui donnerait forme à la continuité mélodique. Le film cherche à saisir cette qualité du son dans sa propre réalité d'espace et de durée, à capter le son au moment où il se produit ou, comme le précise Anri Sala, à l'instant où il n'est pas encore de la musique. Les plans de caméra abordent la scène de la même façon que le musicien aborde le son de son instrument. Les prises de vue sont atypiques. On a peine à voir. La caméra est ou trop loin, filmant la scène de l'intérieur de l'appartement vide, ou trop proche, captant certains détails d'extrêmement près.

L'exposition s'achève sur la musique du groupe punk-rock britannique The Clash (1976–1985), *Should I Stay or Should I Go* (1981), énigmatiquement interprétée sur un orgue de Barbarie et une boîte à musique. Tourné à Bordeaux à la Salle des Fêtes du Grand-Parc, condamnée en 1993 en raison de la présence d'amiante, le film s'ouvre sur la façade désuète du bâtiment, tandis que l'air (le *riff*) de la chanson résonne comme une réminiscence du concert donné par le groupe en 1981. Apparaissent alors deux musiciens avec un orgue de Barbarie. Ils actionnent la manivelle, et les cartons perforés défilent et restituent l'accompagnement instrumental de la pièce. Le son mécanique de l'instrument vient se synchroniser au son électroacoustique qui résonne du bâtiment en poursuivant la phrase musicale<sup>16</sup>. Le son provient ainsi simultanément de deux sources, comme en stéréo. On voit aussi un autre homme qui marche

autour de la salle de concert avec une boîte à musique dissimulée dans une boîte à chaussure. D'allure distraite, il actionne la manivelle et lentement, note par note, une version différente de la même pièce prend forme. *Le Clash* (2010) est un film à propos de la simultanéité produite par la convergence, ou la superposition, de ces différentes versions musicales.

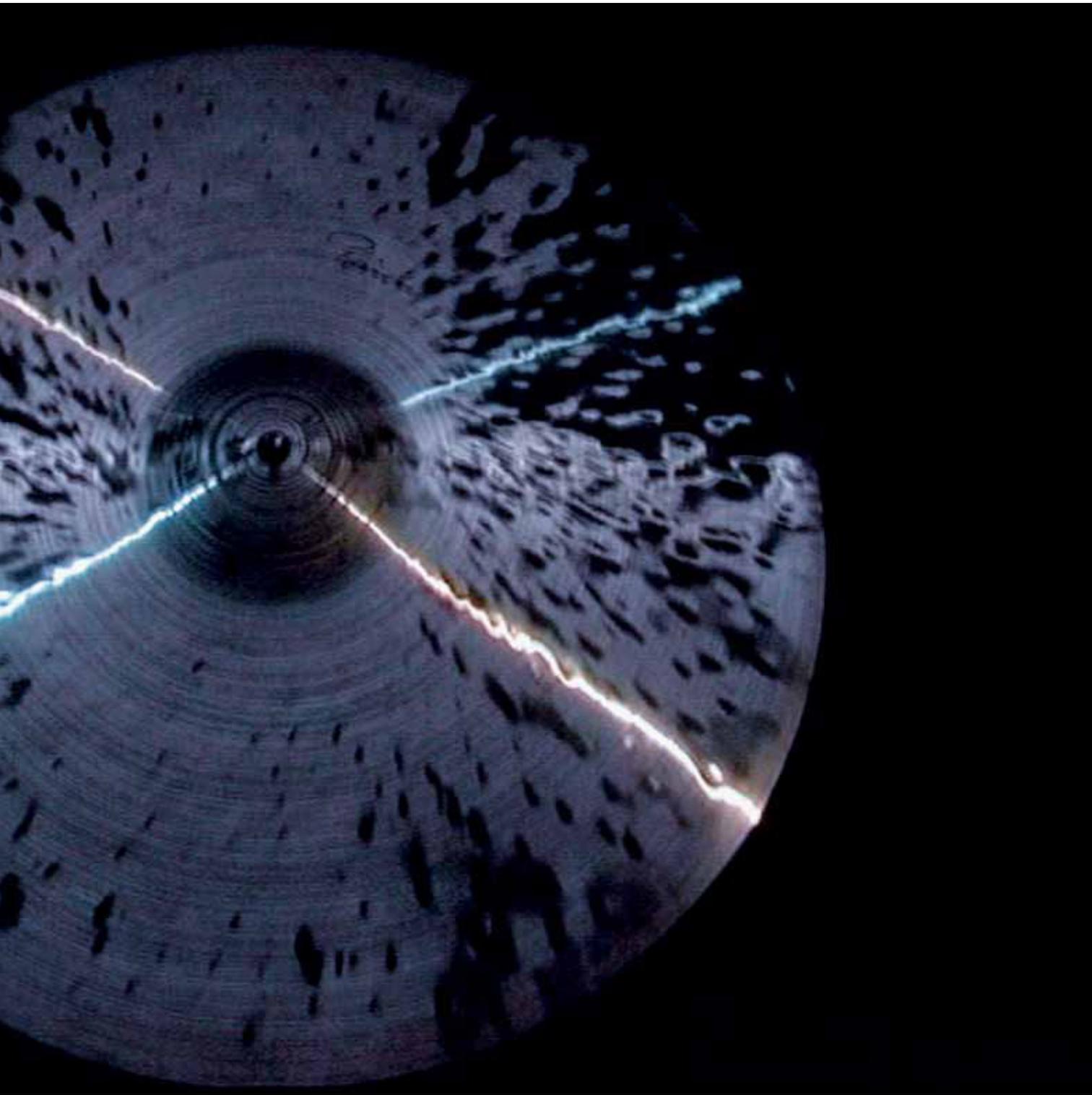
Anri Sala décrit l'expérience de cette œuvre comme un effet stéréo où les différentes sources, dans leurs qualités distinctes, se combinent de telle sorte que la mélodie se dégage comme une abstraction — une virtualité — évoquant par son absence le souvenir de la version punk, qui résonnait autrefois dans ce lieu aujourd'hui abandonné. Filmer le son permettrait de réverbérer cette absence, tout comme on entend le silence dans *Answer Me*, une œuvre elle aussi tournée dans un bâtiment désaffecté et chargé historiquement. Lors de la première présentation de *Le Clash* à São Paulo, le pavillon de la Biennale devenait à son tour un instrument de résonance dont la manifestation pouvait se superposer aux autres niveaux de réalité sonore. En effet, sur une fenêtre était encastree une petite boîte à musique que le visiteur pouvait actionner en temps réel « par dessus » la bande sonore du film projeté. Le mélange du registre sonore en temps réel avec la trame sonore du film produit une complexité temporelle où présence et absence s'inversent ; la version originale punk apparaît, mais par la négative. Dans la présentation au Musée d'art contemporain, cette couche supplémentaire est remplacée par une autre forme de transcription musicale, cette fois-ci sculpturale. Le code, ou la partition, des cartons perforés de l'orgue de Barbarie est sculpté à même les murs du Musée, transposant ainsi le son dans une autre matérialité. Ce processus de substitution semble être un leitmotiv dans l'œuvre d'Anri Sala : la convergence *live* de l'orchestre baroque et du groupe country de *A Spurious Emission* ; la performance *live* de Jemeel Moondoc lors de la présentation de *Long Sorrow* à la Marian Goodman Gallery à New York, qui ajoute une nouvelle trame sonore au film ou qui la complète ; ou encore les batteries de *Doldrums* qui réagissent aux basses fréquences des projections. Étant donné la nature du son, sa spatialisation prend, dans ces œuvres, un caractère particulier. Car si on entendait *Should I Stay or Should I Go* comme un simple enregistrement musical, cela aurait pour conséquence d'annuler la profondeur du temps en jeu dans cette superposition où différents registres sonores convergent dans un même espace.

16) L'œuvre est complexe et mérite quelques explications complémentaires. On entend d'abord l'air (le *riff*) qui résonne à partir du bâtiment, le son de l'orgue et des voix, puis celui de la boîte à musique. Deux types de sonorités convergent : mécanique ou acoustique et électroacoustique. Lors du tournage, tout comme lors de la performance qui a eu lieu en 2009 sur le site de la Salle des Fêtes (*Tease tease tease*,

en collaboration avec Olivier Goinard), des microphones sans fil étaient installés à l'intérieur de l'orgue et des récepteurs captaient le signal sonore reçu pour le diffuser dans des enceintes acoustiques à l'intérieur du bâtiment. Pour le dire assez simplement, c'est comme si la salle de concert agissait comme une caisse de résonance et qu'elle jouait en stéréo avec la performance *live*.



























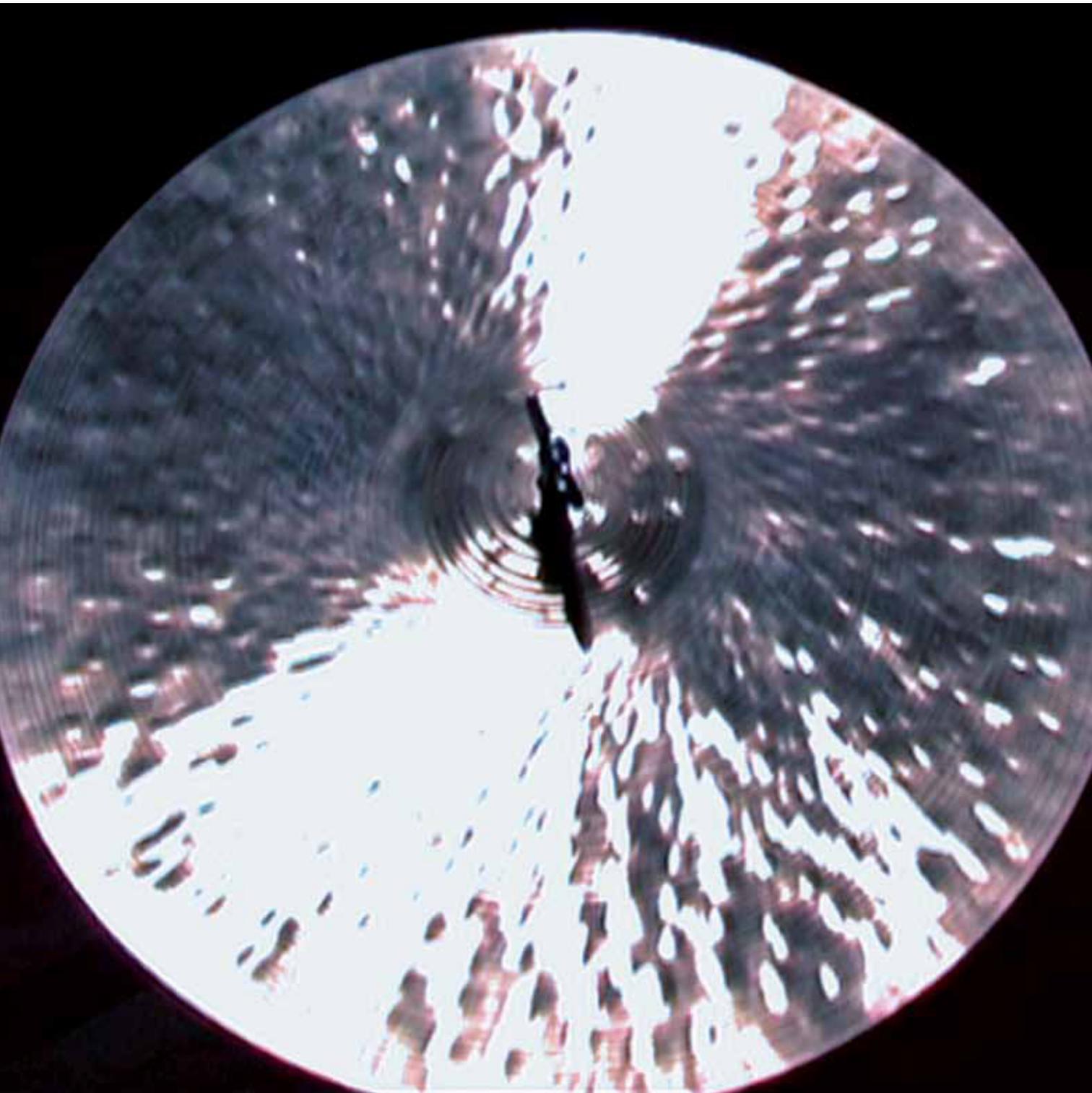














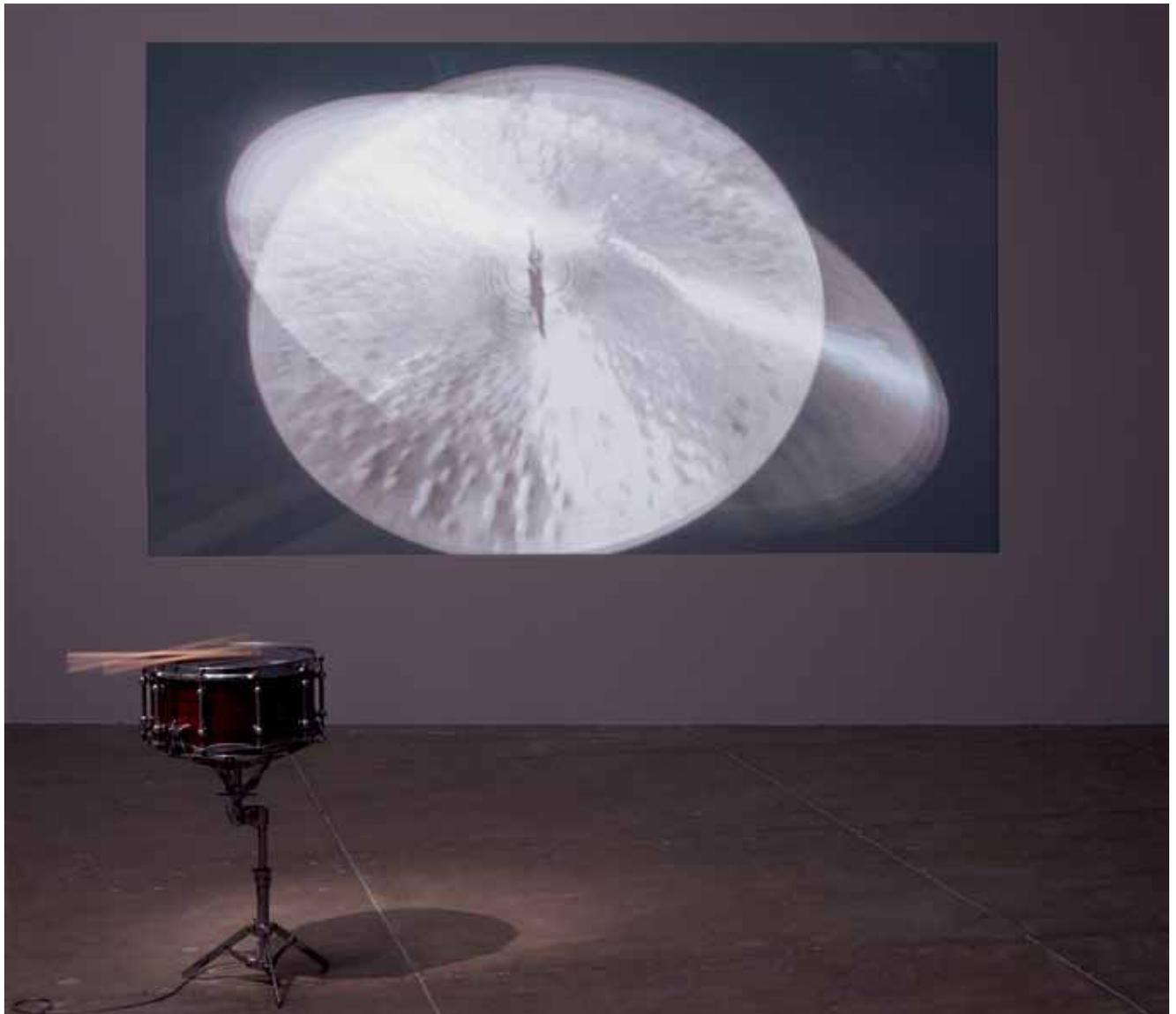






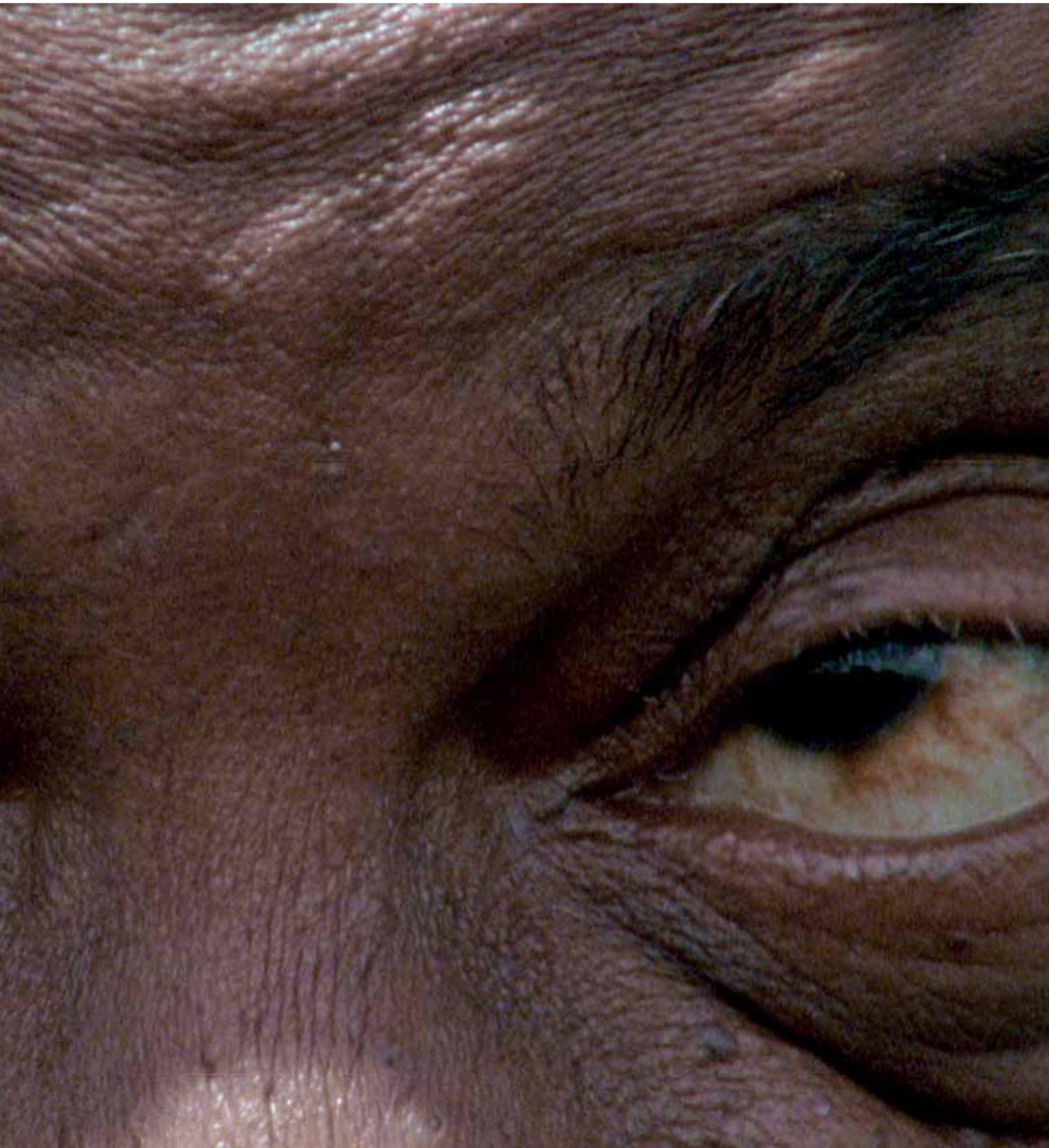




















One might be tempted to say that, with this exhibition, the art of Anri Sala helps revive the use of both eyes and ears for the purpose of reading a rigorous, singular and perfectly coherent oeuvre. When Anri Sala's works engage with each other, they do not merely explore the intellectual possibilities of the relationship of image and sound; they respond to the spatiality of place, as well, and converge towards unique moments of mental flight. Probing the way we perceive works of art, Sala conceives his exhibitions as fields for experimentation. His intervention consists of "weaving the space," focusing on the interplay of the works, the space they occupy and the way viewers will perceive them.

All of Sala's creations possess a remarkable power to evoke actual time, music, rhythm, light and space. The piece titled *Doldrums* is a fascinating example of rhythmic synchronization, based on the low frequencies of the filmic works on view. These variations of sound and silence attest a highly sensitive artistic approach. *Doldrums* serves as a premise for all of the exhibited works; it is the source of a true sound universe whose variations unfold in an exclusive relationship not only with the exhibition as such, but also with the viewer, whose eyes follow the audio and visual relief of an expanding, amplified spatial and temporal geography. Each sound depends on the silence that carries it and its variations. As Charles Baudelaire said, "I like to imagine an art where the quality of permanence would be replaced by that of the provisional."

From the sharing of solitudes woven of unerring words—in *Answer Me* (recently acquired by the Musée)—

there emerges, bit by bit, and paradoxically, a sort of plenitude of human frailty. In its fundamental questioning of the nature of relationship, Sala's sensitive art deftly plays on the narrative/soundtrack to heighten the rapport of two beings and address the unconscious mind. The resulting emotional and dramatic charge is mesmerizing; the intensity owes as much to the amplitude of the sound generated by the music and the echoing setting as to the tragic nature of the words "answer me," intimating the drama playing out between the protagonists. Through the soundtrack, the dual solitude turns inwards on itself. And the spatiality of the site gives the artist free rein to summon up an image, a ghostlike presence, an apparition. A somewhat startling yet spellbinding evocation.

In a pictorial quest not without parallels to the project piloted by the mayor of the Albanian capital of Tirana, the intriguing *Dammi i colori* opens onto a city that celebrates art as part of its urban character and reflects a kinship with the community and its identifying features, an extension from the individual to the collective. The question of place always looks to that other stage for answers, to the unconscious and its complex emotional power; this is a way of convening different collective memories and embracing an experience of the unfamiliar, notions that inhabit Sala's entire oeuvre. Like all of the works presented here, there is something unexpected and startling in the telling of this visually audacious piece.

For this exhibition, the artist's largest to date in North America and his first in Canada, we assembled a dozen pieces that elucidate the singular nature of Sala's work. These creations,

considered his most innovative, will remain a high point of our 2011 program, an enriching experience for visitors discovering the interlocking works along a path that the artist reinvents for each exhibition.

We sincerely thank Anri Sala for his generous response to our invitation to install his art at the Musée. And we are grateful to Marian Goodman, of the Marian Goodman Gallery, New York, for supporting the project. I also want to thank the curator, Marie Fraser, for taking on the challenge of organizing the exhibition and for her admirably perceptive analysis.

Paulette Gagnon  
Director





Anri Sala's works from the 1990s explored the narrativities peculiar to the documentary genre (the personal account, the interview, the archive) to offer a sensitive political portrayal of the changes that had recently shaken Eastern Europe. It has been said of Anri Sala that he belongs to the last generation of artists to have grown up under Albania's communist regime and the first to have had contact with the world of Western and international art. Operating on the border between these two spaces—these two situations—his early films take a moving but unflinching look at the ideology that dominated his country and the utopian role it assigned to art in the construction of a new social vision. In *Intervista* (1998), the film that first brought him international recognition, Anri Sala attempts to reconstruct the soundtrack of a film shot at the Albanian Youth Conference of 1977, in which his mother appears alongside the political leader of the time and gives an interview whose content she no longer recalls. Faced with these "images deprived of sound,"<sup>1</sup> Anri Sala embarks on an investigation that will lead him to enlist the help of lip-reading deaf-mutes able to decipher his mother's words. When he finally shows his mother the film with the interview transcribed as subtitles, the experience is evidently troubling.<sup>2</sup> This confrontation with the language, discourse and meaning of her own words brings with it all the difficulty of processing a troubled past, articulating memory and history, and establishing a continuity between past, present and future. *Dammi i colori* (2003) pursues this idea via the utopian vision of the mayor of Tirana, Edi Rama, who has radically transformed his city by painting the facades of its buildings. According to him, colour has the power to re-instil citizens with

a sense of community. His views, excerpted below, are particularly interesting for the links they posit between political and artistic space.

—  
The city was dead.

This is a question of finding out how this city can become habitable and how to transform it from a city where you are doomed to live by fate into a city where you choose to live.

Colour has an impact on the intensification of the rhythm of breathing, the breaking of a dust screen, and the creation of a new era for the city.

There is a paradox here, because it is the poorest country in Europe, rife with problems, and I do not think there is any other country in Europe, be it the richest, where people discuss so passionately and collectively about colours.

I think that the ambition to make this city a city of choice and not of destiny is a utopia in itself.<sup>3</sup>

—  
*Intervista* and *Dammi i colori* are among the films by Anri Sala that focus on dramatic changes in his homeland. But beyond their sensitivity to political issues, they help contextualize the major place the artist now assigns to the simultaneity of events in the same space, both in his recent works, which re-examine the relationship between image and sound, but also in the way he presents them—the relationship he establishes between them. The exhibition's setting becomes a place where time and space itself are the object of unprecedented exploration. Unlike those video artists who reproduce the conditions of a cinema screening by isolating their works and presenting them in black boxes, Anri Sala aims to open up

the space, so that the works resonate as much with each other as with the venue. As he has explained in an interview with Hans Ulrich Obrist, this difference is crucial:

—  
Although I mainly work with projections, I am not interested in dark rooms or black boxes. When the space is not dark, it is no longer an abstract space ... I want to think about the space every time it is in question because my work is space-bound. Every time I am given a space I like to rethink how to open up a work in it. When you're offered a show and given a space to work with, it is an invitation. My concern is how to invite the space back ... I like to think about how a work connects to the space each time, and I want it to be as different as it can be. There is a point where you do not use the space just to show your work, but you use your work to release the space.<sup>4</sup>

—  
This preoccupation with space can be seen as a reformulation of the political project at the heart of *Dammi i colori* and of Edi Rama's belief that art must be a response to a situation.

It was with *Entre chien et loup*, presented by the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris at the Couvent des Cordeliers, in 2004, that Anri Sala began concentrating on exhibition conditions and assigning them as much importance as his execution of the works themselves. As the title suggests, *Entre chien et loup*<sup>5</sup> focused on the particular role played by light and its effects on the perception of artworks, space and time. The aim of the exhibition, which took place in semi-darkness, was to establish a different relationship with duration. The duration of the projections was longer than

1) Jacques Rancière, "The Political Agenda of the Crab," in *Anri Sala. Entre chien et loup/When the Night Calls It a Day* (Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2004), catalogue of an exhibition held from March 25 to May 16, 2004, p. 77.

2) It is interesting that it is not so much the explicitly propagandist tenor of her discourse that surprises Anri Sala's mother as the quality and form of the language she employed. For more on this see the extremely illuminating analysis of the film by Mark Godfrey in his essay "Articulate Enigma: The Work of Anri Sala," in Mark Godfrey, Hans Ulrich Obrist and Liam Gillick, *Anri Sala* (London and New York: Phaidon, 2006), pp. 34–38.

3) These words by Edi Rama are taken from the film's soundtrack. A transcription appears in the catalogue *Anri Sala*, ed. Milada Slizinska (Warsaw: Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, 2005), which accompanied an exhibition that ran from May 9 to July 3, 2005.

4) "Hans Ulrich Obrist in conversation with Anri Sala," in *Anri Sala* (see note 2), p. 27.

5) Translator's note: the simplest English translation of this multi-layered French expression (which literally means "between dog and wolf") is "twilight," although the rather archaic term "gloaming" seems to capture more of the uncertainty and eeriness connoted by the phrase.

the duration of twilight. The artist pushed this exploration of time and space further in *Purchase Not by Moonlight*, presented in 2008–2009 at the Museum of Contemporary Art (MOCA) in Miami.<sup>6</sup> On this occasion Anri Sala used space in a radically innovative way to create an exhibition that established new relationships between individual pieces. The staggered screening of the films, the quality of the light, the way the images were projected and the sound of a series of unmanned drums dispersed throughout the space created a magical atmosphere. The exhibition was in a state of constant transformation, requiring viewers to frequently reorient themselves and adjust to the rhythm of the projections and the beat of the percussion. Just as one film ended, its final image darkening and disappearing, another would begin, lighting up a different section of the exhibition space.<sup>7</sup> To ensure that the projections created a space that would synthesize the visitor experience, they were synchronized with the drums, which were activated by the video soundtracks. These snare drums—*Doldrums* (2008)—were actually the main unifying factor, guiding the visitor through the space and establishing an interplay between the works.<sup>8</sup> When a film began, a nearby snare would start pulsing. The beat would be controlled by the soundtrack, but only the particular vibrations of the lowest frequencies would activate the drumsticks. Throbbing in time to a “music” imperceptible to the human ear, they filled the space with new, image-based “sonority.”

*Purchase Not by Moonlight* is a work in itself. It opens with *Time After Time* (2003), a piece in which a poetic use of light exposes a terrifying reality. The video consists

basically of the image of a horse standing (bizarrely) at the edge of a highway, at night. Its presence is revealed by passing cars, whose headlights illuminate the animal’s silhouette in occasional flashes. Startled, the horse raises one of its hind legs, repeating the gesture “time after time” and growing apparently more terrified by the light on each occasion. The effect of appearance and disappearance created by the dazzle of the headlights is accentuated by the camera, which remains practically immobile throughout (only slightly disturbed at one point by the blast of a horn). As the film unfolds, so is the image increasingly blurred and altered by the obscurity: focus and clarity are lost, and the image slowly breaks down into patches of light. In his essay “Articulate Enigma,” Mark Godfrey observes that this focal movement results in a picture that is increasingly abstract, even otherworldly.<sup>9</sup> But the obscurity is short-lived. When another car passes the camera focuses once again on the horse, and it is lit up as by a lightning flash.<sup>10</sup> This irregular repetition is interrupted at one point by an incident so minor it could pass unnoticed: for just an instant, the camera captures a close-up of the animal’s eyes. When the original scene is restored, reality seems more blinding than ever.

Anri Sala has spoken of his desire to “liberate” space, and just as the light in *Time After Time* reveals an unfamiliar view of reality, this approach establishes an expositional dynamic that is fundamentally different from what we expect. The idea is not to impose a direction or suggest a possible scenario, but to synchronize the works as in a musical score. When we reflect today on the relationship between artworks, and try to imagine new foundations for

the concept of the exhibition, we often have recourse to narrative or filmic models—the story, the script. But such models invariably remain rooted in theories of language and struggle with an enduring linearity. It seems clear that the idea of a musical score introduces both an abstract dimension and a more powerful, extreme experience of space and time. The different works resonate with one another regardless of their physical position—their continuity or their diachronic relations. They tend to synchronize with one another and to produce a space that interacts with the visitor experience. As with a musical composition, it is essentially a matter of *relationship, combination, harmony*.

The exhibition at the Musée d’art contemporain is a partial re-enactment of *Purchase Not by Moonlight* that pursues its exploration of space by enhancing its close connection to the properties of sound. A number of Anri Sala’s recent works aim to give sound the same physical and visual impact as in *Doldrums*, but the sonic element has become more abstract, less narrative. It seems linked not so much to the progression of an action or story as to the effects produced by a space. And we see that this recasting of the relationship between image and sound pushes the filmic image across the boundaries of the cinematic experience and into sonic space-time.

*Answer Me* (2008) is a perfect example, since this evocative, touching film is entirely constructed around the sound produced by a space. The work was shot at Teufelsberg, site of a former US listening and intelligence-gathering station in West Berlin that operated during the Cold War. The film features one of the monumental geodesic domes

6) *Purchase Not by Moonlight* was shown at the Museum of Contemporary Art (MOCA) in North Miami from December 3, 2008, to March 1, 2009, and at the Lois & Richard Rosenthal Contemporary Arts Center (CAC), Cincinnati, from May 30 to September 6, 2009. A version was also presented in New York at the Marian Goodman Gallery, from May 6 to June 6, 2009.

7) For more on the full significance of *Purchase Not by Moonlight*, see the detailed description provided by Raphaëla Platow of the exhibition installation at MOCA, in the catalogue *Anri Sala: Purchase Not by Moonlight* (Miami: Museum of Contemporary Art/Cincinnati: Contemporary Arts Center, 2008).

8) At the Musée d’art contemporain de Montréal there are ten of these drums, and they are all synchronized except for one, titled *Solo in the Doldrums*, which operates independently.

9) Mark Godfrey, *Anri Sala* (see note 2), p. 75.

10) This is the term used by Walter Benjamin to describe the illumination produced by the light of photography. See Eduardo Cadava’s marvellous book *Words of Light*, which offers a political analysis of light in Benjamin’s work.

designed by Buckminster Fuller. The interior space of this abandoned dome is characterized by an extraordinarily long echo, which Anri Sala exploits to stage the breakup of a relationship. The narrative structure of the piece is based on this resonance—on acoustic vibration and sound frequencies—with the echo conjuring a rupture of space and time. The woman's voice intoning "answer me" seems not to reach the man playing the drums, as if the sounds were eternally out of synch, doomed never to connect. The inspiration for *Answer Me* was a note left by the film director Antonioni indicating that he wanted to film the breakup of a couple by shooting not their conversation, but their silences. Anri Sala borrows Antonioni's dialogue, too, for the woman's words are his.

Capturing silence instead of conversation is a little like making drums play a musical "score" defined by low frequencies that cannot be heard, or constructing a film around a lost soundtrack (as with *Intervista*). In each case the sound is either out of synch with the image or completely divorced from it. In *Answer Me*, the asynchronicity is entirely the result of the architectural properties of the geodesic dome: when the woman tries to tell her lover she is ending the relationship, or pushes for an answer, either the man continues to play the drums or the echo of his playing travels through the spherical space and activates a drum set next to her. Invariably, the echo obliterates her words and makes her voice barely perceptible. The resulting experience is odd; we find ourselves reading the woman's lips to decipher her words. So in a number of ways *Answer Me* recalls the words that Anri Sala's mother uttered as an activist with the

Young Communists, which resonate anew today. These words deprived of sound are deeply significant: in *Answer Me* they represent the breakup of a love affair, in *Intervista* a break with the past. There are two temporal rifts here—the echo's rift and the rift of history.

The exhibition's spatialization of sound reflects the way Anri Sala works with the sound-image relationship: he doesn't use sound to create a particular effect, as in cinema, but attempts rather to film the effect of a sound produced by a particular situation. The execution of several of his recent films is rooted in this fundamental distinction. The soundtrack has become more musical, less narrative, increasingly abstract. In some of the films—*Long Sorrow* (2005) is an example—the goal is actually to portray the intrinsic reality of sound. To capture this form of experience in images, Anri Sala films situations that generate sound. As he explains: "I am ... interested in making films that create their own soundtracks, in most cases by shooting a situation or activity and filming the music or the sounds it produces, which in turn affects us as we watch the film."<sup>11</sup> This is achieved in two ways and in relation to two types of phenomena: some films aim to capture the effect of space on the production of sound, while others film sound by recording musical events. In both cases, the production context is all-important and necessarily ever more complex.

Several works have been shot in architectural structures and environments that create particular sound experiences, like the extended echo in Buckminster Fuller's dome—the location for *Answer Me*. Another

example where a sound phenomenon is associated with a physical space is *Air Cushioned Ride* (2006), which is based on an instance of radio interference experienced by Anri Sala at a highway rest area in Arizona. As his car drew close to a group of parked trucks, a country music radio station, diverted by the presence of the vehicles, began breaking into the baroque music he was listening to. This intrusion of space into sound became the trigger for the film. As it pans around the obstructing vehicles, the camera records the sound of the radio, which varies according to the car's position in space. This film is often screened with a companion video titled *A Spurious Emission* (2007), the name given to such radio interference. For this piece, Anri Sala commissioned a composer to transcribe *Air Cushioned Ride's* soundtrack as a musical score. *A Spurious Emission* records a live concert featuring a baroque trio and a country band playing in the same space and from a single score. The instrumentation is complex and unusual, with the musicians synchronizing their parts by following the same principles of superimposition and alternation that characterized the conflicting radio waves. The breaks in rhythm, tempo, tonality and melody clash, and the music remains fragmentary despite the synchrony of the players. The "here and now" of this live concert produces a sort of collision between space and time.<sup>12</sup>

The discord and anachronism resulting from this adaptation are fundamental. By transposing a sonic phenomenon created by a space into a musical score, *A Spurious Emission* reveals all the difficulty of working with sound that depends on spatial properties. For as Walter Ong showed in his famous study

11) "Hans Ulrich Obrist in conversation with Anri Sala," in *Anri Sala* (see note 2), p. 21.

12) Anri Sala has also presented *A Spurious Emission* as a live musical performance, notably during the vernissage of the exhibition *Purchase Not by Moonlight*.

*Orality and Literacy*,<sup>13</sup> sound always exists in relation to a space. In other words, space is the *sine qua non* of sound. This is evident in most of the films that document musical events instigated by Anri Sala. His films of live concerts, like *A Spurious Emission*—but also *Mixed Behaviour*, *Now I See*, *Long Sorrow* and *Le Clash*—are structured by sound. There is no synchronization as such between the soundtrack and the image, but they participate in the same reality. This idea of documenting musical events, which is a recurring feature of Anri Sala's practice, allows the artist to provoke a situation and to film it in its own space, in real time. This special approach to the soundtrack was first employed in *Mixed Behaviour* (2003), a work that focuses on the synchronization of sound and image in actual time. What makes the film unusual is the way it takes musical sources and images that already exist in their own reality and establishes a relation between them. On the roof of a building in Tirana, a DJ mixes music against the backdrop of a New Year's Eve fireworks display. Two paradoxical realities collide: fireworks light up the sky with their brilliant colours in the gloom of a rainy night. The contrast is heightened by our foreground view of the rooftop, where the DJ and his equipment are sheltered by plastic sheeting. The live show has two distinct facets: the DJ adapts to the circumstances, mixing his music with the fireworks' optical and sonic dimensions. Anri Sala filmed the visual spectacle and the sound improvisation simultaneously, in a single take. Everything seems intensified. In addition, certain moments were re-mixed in the editing so as to reverse time; the images of the fireworks run backwards and the DJ becomes like a magician.

The correspondence between the sound and the distant flashes illuminating the sky resonates with political force in our collective imagination. Discussions of *Mixed Behaviour* often include references to the first images of the bombing of Baghdad to arrive in the West via satellite, when viewers were shown explosions of light on their TV screens accompanied by voice-overs of US army pilots comparing the distant bombing to a fireworks display.<sup>14</sup>

In a sense, *Mixed Behaviour* reverses the relationship between sound and image, since the goal is to document a situation in order to film the music it produces. The difference is that we are no longer dealing with soundtracks of films, but films of soundtracks. But what would happen if, extrapolating from *Answer Me*, the filming of sound resulted in the recording of silence? *After Three Minutes* (2007) takes the form of a very large two-channel silent video installation that is in facta re-interpretation of itself in a different space and a different temporality. It is composed on the one hand of *Three Minutes* (2004)—a three-minute close-up of a cymbal lit by two stroboscopic lights set at a combined frequency of around ninety flashes per second. The cumulative effect of these flashes is to slow down our perception of the cymbal's own rapid, jerky movements until it seems practically immobile. It is as if the frequency of the flashes cancels out the strikes on the cymbal—and since the drummer's hand is off-screen, the cymbal's activity appears to be caused by the silent movement of the light. This gives rise to a very strange perceptual phenomenon. The light seems to take over from the sound, to give it a visual form. The image flashes, like a cymbal pulse, because

the phase-shift between the number of video images per second and the frequency of the light flashes results in a loss of information and a marked slowing down, making the flow of images discontinuous to the point that the pulses of light alternate with a black screen. The other element of the piece is a video of *Three Minutes* filmed by two security cameras during its presentation at the Irish Museum of Art in Dublin. Starting with an image filmed at twenty-five frames per second, Anri Sala alters the conditions yet again by re-filming the screening with a camera that records only two frames per second. The various rhythms operating—the strikes on the cymbal, the flashes of the stroboscope, the movement of the video and the projection re-filmed by the security camera—transform one another. The result is a new visual composition: a new rhythm is established between the two projections, with images appearing and disappearing first on one side, then on the other, like bursts of light. The layout of the exhibition at the Musée d'art contemporain magnifies the complex structure of this double projection even further by opening up a space that visitors can traverse.

In an incisive and sensitive essay on Anri Sala, Michael Fried has discerned in *After Three Minutes* the reappearance of something he had attempted to define in 1967 in his famous article "Art and Objecthood," where he posited an opposition between minimalist "presence" and the "presentness" of certain modernist artists. After reconsidering particular aspects of modernism in the light of this contemporary artist's work, Michael Fried ends by reflecting on the silentness of the piece. He suggests that the projection's extremely

13) Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London and New York: Methuen, 1983).

14) This comparison is made routinely in discussions of *Mixed Behaviour*.

complex structure might “motivate” a silence far deeper than the absence of sound.

—  
*Three Minutes and After Three Minutes* are completely silent, a fact one registers with special force because of what one is aware must be the noise made by the struck cymbal. Given the nature of Sala’s project this makes perfect sense: if we actually heard the clanging of the cymbal, that would tend to structure what we are shown to the extent of dominating it. But it’s also important to recognize that sound as such has from the first been one of Sala’s central preoccupations, which suggests that another dimension of his project in these works might well be to motivate a silence that amounts to far more than simply the absence of noise.<sup>15</sup>

—  
 It is true that in works by Anri Sala where he seems to have been interested in filming sound—as here, in *Three Minutes and After Three Minutes*, but also at the start of his career, with *Intervista*—the relationship to sound is founded on silence. With *Answer Me*, also, the exploration of a spatial phenomenon ends by giving a form to silence. *Long Sorrow* takes us in a new direction, for in this work it is the production conditions, complicated and extreme, that determine the sound structure. It focuses on what is undoubtedly the most unpredictable situation Anri Sala has ever filmed—neither echo, nor resonance, nor interference, nor light, but a suspension of music and the attainment of a very special instance of sound that could be likened to silence. Since the piece centres on a saxophone player, it is tempting to evoke the idea of breath. As Anri Sala has explained, *Long Sorrow* tries to capture sound at the very moment

it is produced: “What interested me is this matter of air that becomes music. It’s like filming the intention, the need for music, rather than the music itself, the very fraction of a second when sound is still an activity and not music yet.”<sup>16</sup> This no doubt explains the suspension and its effect (impossible to describe) on the sax player’s breathing. After seeing *Long Sorrow*, we understand why Anri Sala is so preoccupied with filming musical performances. The aim is to create that extremely fragile state where sound is not yet music—and to represent it in images.

Free jazz is clearly the musical experience that comes closest to what Anri Sala is trying to capture. In fact, the degree of abstraction attained by some free jazz improvisations is at the heart of *Long Sorrow*, for the film “documents” an improvisation created by saxophonist Jemeel Moondoc while suspended in space at the eighteenth floor of an apartment block that is part of the Märkisches Viertel housing estate in West Berlin, built between 1965 and 1974. “Long sorrow,” the nickname given to the building by its inhabitants, simultaneously conjures the skyscraper’s height and narrowness, and the dissolution of the utopian vision that was behind it. The film starts inside one of the apartments. Slowly, the camera zooms towards a partly open window, through which we see a strange object. We hear the notes of a saxophone. As the camera advances our vision clears and the sound gets louder. We gradually realize that the object in the window is the musician’s head.

Jemeel Moondoc is suspended in space, alone with his instrument. Hardly surprisingly, it seems impossible for him to ignore the

circumstances in which he finds himself, which inevitably impact on his musical improvisation. He seems to be holding his breath as if to control his vertigo, although it is this breath that must expel the sound from his instrument. In music, and especially jazz, a live performance is always a response to a situation. On occasion, here, the jazzman’s improvisation is evidently a reaction to his environment—when he echoes the sound of nearby church bells, for example. His suspended state also seems to push him to radical extremes of experimentation. By deconstructing melody, imposing irregular rhythms and creating breaks in tempo, Jemeel Moondoc “suspends” the diachronic form of music to arrive at an almost non-musical level of sound. *Long Sorrow*’s free jazz improvisation in space offers an experience far closer to spatiality (the superimposition of sounds) than temporality (the succession of instants that gives melodic continuity its form). The film aims to seize this quality of sound in its own spatial and durational reality, to capture sound at the very moment it is produced—or, as Anri Sala puts it, when it is not yet music. The camera approaches the scene in the same way that the musician approaches his instrument: the shots are odd, hard to decipher. The camera is either too far away, inside the empty apartment, or too close, zooming right in on particular details.

The exhibition ends with a tune by the British punk rock group The Clash (1976–1985), *Should I Stay or Should I Go* (1981), being played to enigmatic effect on a barrel organ and a music box. The film in which it is featured, shot at the Salle des Fêtes in Bordeaux’s Grand Parc (a former concert hall condemned in 1993 because of its asbestos

15) Michael Fried, “Anri Sala’s *After Three Minutes* (2007),” in *Anri Sala: Purchase Not by Moonlight* (see note 7), p. 86.

16) “Hans Ulrich Obrist in conversation with Anri Sala,” in *Anri Sala* (see note 2), pp. 21–22.

content), opens with an image of the abandoned building's facade as strains of the song's main riff conjure memories of a concert given there by the group in 1981. Two musicians appear, armed with a barrel organ. As they turn the instrument's crank it expels a folded strip of perforated cards bearing an instrumental version of *Should I Stay or Should I Go*. The mechanical sound emitted by the organ synchronizes with the electro-acoustic sound emanating from the building that completes the musical phrase.<sup>17</sup> In a form of stereophony, the sound comes simultaneously from two sources. Another man is then seen walking around outside the concert hall carrying a music box hidden in a shoebox. He turns the lever almost furtively, and slowly, note by note, a new version of the same tune emerges. *Le Clash* (2010) explores the simultaneity resulting from the convergence (or superimposition) of these different versions of a single piece of music.

Anri Sala characterizes the experience of this work as stereophonic, with the different and quite distinct sources combining to produce a melody that is an abstraction—a virtuality—evoking (through its absence) the punk version that once echoed through this now deserted place. Filming sound in this way seems to make this absence resound, just as silence becomes audible in *Answer Me*—another work shot in an abandoned building with a weighty past. During the first presentation of *Le Clash* in São Paulo, the Biennial pavilion served as yet another resonance box whose manifestation could be superimposed on the other levels of sonic reality: set into one of the windows was a small music box that visitors could activate in real time to play “on top” of the screened

film's soundtrack. The fusion of the sonic register of real time and the soundtrack generated a temporal complexity in which presence and absence were inversed, with the original punk version present, but negatively. In the Musée d'art contemporain presentation, this additional layer is replaced by another form of musical transcription—this time sculptural. The musical code or “score”—represented by the perforated cards from the barrel organ—has been mounted sculpturally on the museum's walls, an act that transposes sound into another materiality. This type of substitution is something of a leitmotif in Anri Sala's work: there's been the live convergence of a baroque trio and a country band in *A Spurious Emission*, Jemeel Moondoc's live performance during the presentation of *Long Sorrow* at the Marian Goodman Gallery in New York (which added to or completed the film's soundtrack), and *Doldrums*, activated by low frequencies from the film soundtracks pervading their shared space. Given the nature of sound, its spatialization in these works takes on a unique quality. If *Should I Stay or Should I Go* were heard simply as a musical recording, it would lack the temporal depth created by the superimposition of different sound registers converging in the same space.

[Translated by Judith Terry]

17) This complex work warrants a little more explanation. We first hear the song's refrain emanating from the building, then the sound of the organ and finally voices and the notes of the music box. Two types of sonority converge: mechanical (or acoustic) and electro-acoustic. During the film's shooting and during the performance by Anri Sala that took place in 2009 at the Salle des Fêtes site (*Tease tease tease*, in collaboration with Olivier Goïnard), wireless microphones were installed inside the organ, and the sound signals were captured by receivers and broadcast through speakers inside the building. The former concert hall was actually used as a giant resonance box that operated stereophonically with the live performance.



## Anri Sala

Né à Tirana, Albanie, en 1974.  
Vit et travaille à Berlin.

Formé à l'Académie des arts de Tirana (1992–1996), à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, à Paris (vidéo, 1996–1998) et au studio Le Fresnoy, à Tourcoing (réalisation, 1998–2000), Anri Sala expose sur la scène internationale depuis une quinzaine d'années. Son parcours est ponctué de nombreux festivals et biennales, dont celles de São Paulo (2010, 2002), Moscou (2007), Sydney (2006), Berlin (2006, 2001) et Venise (2003, 2001, 1999). Depuis 2000, d'importantes expositions individuelles de son travail ont eu lieu notamment au Kunsthalle Wien (Vienne, 2003), au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (2004) ainsi qu'aux Museum of Contemporary Art de North Miami et Contemporary Arts Center de Cincinnati (2008–2009). Ses œuvres font partie de collections prestigieuses, dont celles de la Tate Britain (Londres), du Art Institute of Chicago, de la Pinakothek der Moderne (Munich), du MoMA (New York), du Centre Pompidou (Paris) et du MUSAC (León). Anri Sala est également récipiendaire de plusieurs prix, dont celui attribué aux jeunes artistes à la 49<sup>e</sup> Biennale de Venise (2001). Il est représenté par : Marian Goodman, New York ; Hauser & Wirth, Zurich/Londres ; Galerie Chantal Crousel, Paris ; Johnen Galerie, Berlin et Rüdiger Schöttle, Munich.

Expositions individuelles

L'astérisque (\*) signale une publication.

2011

*Anri Sala*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal \*

2010

*Anri Sala: Creating Space Where There Appears To Be None*, About Change Studio, Berlin

2009

*Anri Sala: Purchase Not by Moonlight*, Marian Goodman Gallery, New York

*Answer Me*, Johnen Galerie, Berlin

2008

*Anri Sala: Purchase Not by Moonlight*, Museum of Contemporary Art North Miami, Miami ; Contemporary Arts Center, Cincinnati (2009) \*

*Why The Lion Roars*, CentQuatre, Paris (dans le cadre de la Commande artistique de la Ville de Paris 2008) \*

*Long Sorrow*, De Pont museum voor hedendaagse kunst, Tilburg

*La Mano di Dio*, Alfonso Artiaco, Naples

*Anri Sala*, Galerie Chantal Crousel, Paris

*Anri Sala: Overthinking*, Galerie Rüdiger Schöttle, Munich

*Anri Sala — Hand of God*, CCA Center for Contemporary Art Kitakyushu Project Gallery, Kitakyushu

Kabinet für aktuelle Kunst im Haus des Kunstverein Bremerhaven, Bremerhaven

2007

*Anri Sala — Long Sorrow*, Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado, Lisbonne

*A Second Look*, Hauser & Wirth London, Londres

*Anri Sala*, Marian Goodman Gallery, New York

*Thinking Architecture #1: Anri Sala*, Extra City, Anvers

*Air Cushioned Ride*, Johnen Galerie, Berlin

Expositions collectives

2010

*29a Bienal de São Paulo*, São Paulo \*

*Les Promesses du passé. Une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Centre Pompidou, Paris \*

*Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York \*

*Catch Me! : Geschwindigkeit Fassen: Grasping Speed*, Kunsthaus Graz, Graz \*

*Photo I, Photo You*, Calvert22, Londres \*

*... on the Eastern Front / Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Ludwig Museum, Budapest (présentée dans le cadre de Transitland) \* (2009)

2009

*Gender Check. Femininity and Masculinity in Eastern European Art*, Museum moderner Kunst (MUMOK), Vienne [itinéraire : Zacheta National Gallery, Varsovie, 2010] \*

*The Spirit of the Haus — 20 Jahre Haus der Kulturen der Welt*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin

*Look Again : Cinq Visions de vidéo contemporaine*, Tabakarela, Donostia-San Sebastián

*Invasion of Sound. Music and the Visual*, Zacheta National Gallery of Art, Varsovie \*

*Vidéos Europa, Le Fresnoy*, Studio national des arts contemporains, Tourcoing (dans le cadre de Lille 3000, Europe XXL) \*

*Closer*, Beirut Art Center, Beyrouth

2008

*Medium Religion*, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe \*

*Ego-Documents*, Kunstmuseum Bern, Berne \*

*Réfléchir le monde/Thinking the world/De wereld doordacht*, Centrale électrique de Bruxelles, Bruxelles \*

*Modern Ruin*, Queensland Art Gallery, Gallery of Modern Art, Brisbane \*

*Lost Paradise — The Angel's Gaze/Lost Paradise — Der Blick des Engels/Le Paradis perdu — Le Regard de l'ange*, Zentrum Paul Klee, Berne \*

*Eklips : konst i en mörk tid/Eclipse: Art in a Dark Age*, Moderna Museet, Stockholm \*

*Die Lucky Bush*, Museum van Hedendaagse Kunst, Anvers

*God & Goods. Spirituality and Mass Confusion*, Villa Manin, Passariano \*

*Der Grosse Wurf — Faltungen in der Gegenwartskunst/Falling Right into Place — The Fold in Contemporary Art*, Kaiser Wilhelm Museum — Kunstmuseen Krefeld : Museum Haus Esters — Museum Haus Lange, Krefeld \*

*Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, New York \*

*Signals in the Dark: Art in the Shadow of War*, Blackwood Gallery, University of Toronto Mississauga, Mississauga [itinéraire : Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal ; Model Arts & Niland Gallery, Sligo, 2009] \*

2007

*Euro-Centric, Part 1: European Art from the Rubell Family Collection*, Rubell Family Collection, Miami

*Existencias*, Musac — Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León \*

*Göteborgs Internationella Konstbiennial 2007/Göteborg International Biennial for Contemporary Art 2007, Rethinking Dissent*, Göteborg

*Imágenes del otro lado*, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Las Palmas de Gran Canaria \*

*Il Tempo del Postino*, Opera House, Manchester (dans le cadre du *Festival international de Manchester*) [itinéraire : Theater Basel, Bâle, 2009] \*

*Her(his)tory*, Musée d'art cycladique, Athènes \*

*MARTa schweigt/MARTa is silent*, MARTa Herford Museum für zeitgenössische Kunst und Design, Herford \*

*Silenzio. Una mostra da ascoltare/Silence. Listen to the Show*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin \*

*Im Auge des Zyklons/In the Eye of the Storm*, Kunstmuseum St. Gallen, Saint-Gall \*

*Airs de Paris*, Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris \*

*The Morning After* — Videoarbeiten der Sammlung Goetz, Neues Museum Weserburg, Bremen \*

*L'Œil-Écran ou la Nouvelle Image*, Casino Luxembourg — Forum d'art contemporain, Luxembourg, Luxembourg \*

*2e Biennale d'art contemporain de Moscou*, Moscou \*

*Entre fronteiras/Between borders*, Fundación Marco, Museo de Arte Contemporánea de Vigo. \*

*Sensorium Part II — Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, MIT List Visual Arts Center, Cambridge (Mass.) \* (2006)

Livres et catalogues d'expositions

2011

*Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon*/Michael Fried, New Haven/London, Yale University Press, 2011, 224 p. (À paraître)

2010

*Anri Sala* [catalogue]/Marie Fraser, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2010, 124 p.

*Catch Me! : Geschwindigkeit Fassen: Grasping Speed* [catalogue]/dir. Peter Pakesch, Köln, Walther König, 2010, 104 p.

*Les Promesses du passé : une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'est* [catalogue]/Christine Macel et Joanna Mytkowska (commissaires), assistées de Micha Schischke ; textes d'Ana Janevski [et al.], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010, 255 p.

*Medium Religion: Faith, Geopolitics, Art* [catalogue]/dir. Boris Groys et Peter Weibel, Köln, Walther König, 2010, 340 p. (À paraître)

*Photo I, Photo You* [catalogue]/Iara Boubnova, London, Calvert22, 2010, 32 p.

*Why the Lion Roars* [livre d'artiste]/Anri Sala, Köln, Buchhandlung Walther König, 2010, 768 p.

2009

*Edi Rama 2000–2009*/dir. Anri Sala, Tiranë, Botimet TOENA, 2009, 380 p.

*Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* [catalogue]/textes de Edit András, Keti Chukhrov, Branko Dimitrijević [et al.], Köln, Walther König, 2009, 391 p.

*Inwazja dźwięku : muzyka i sztuki wizualne = Invasion of Sound: Music and the Visual Arts* [catalogue]/Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2009, 142 p.

*Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe, 1989–2009* [catalogue]/dir. Edit András, Budapest, Ludwig Museum — Museum of Contemporary Art, Budapest, 2009, 319 p.

2008

*Anri Sala: Purchase Not by Moonlight* [catalogue]/Bonnie Clearwater, Raphaela Platow, North Miami, Museum of Contemporary Art/Cincinnati, Contemporary Arts Center, 2008, 112 p.

*Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Photography* [catalogue]/Okwui Enwezor, International Center of Photography, Göttingen, Steidl/London, Thames & Hudson [distributeur], 2008, 264 p.

*Art Now: A Cutting-Edge Selection of Today's Most Exciting Artists* (vol. 3)/dir. Hans Werner Holzwarth, Köln, Taschen, 2008, 591 p.

*Der grosse Wurf : Faltungen in der Gegenwartskunst = The Fold in Contemporary Art* [catalogue]/textes de Sylvia Martin, Johannes Buchner, Sophia Vyzoviti et Antje von Graevenitz, Freiburg im Breisgau, Modo, 2008, 199 p.

*Ego Documents : Das Autobiographische in der Gegenwartskunst = The Autobiographical in Contemporary Art* [catalogue]/Kathleen Bühler, Kunstmuseum Bern, Heidelberg, Kehrer, 2008, 192 p.

*Eklips : konst i en mörk tid = Eclipse: Art in a Dark Age* [catalogue], Magnus af Petersens, Moderna Museet, Göttingen, Steidl, 2008, 207, 8 p. (Moderna Museet utställningskatalog ; Nr. 346)

*God & Goods: spiritualità e confusione di massa = Spirituality and Mass Confusion* [catalogue]/Francesco Bonami, Sarah Cosulich Canarutto, Codroipo (Udine), Azienda speciale Villa Manin, 2008, 149 p.

*Le temps pris : le temps de l'œuvre, le temps à l'œuvre*/Christine Macel, Blou [France], Monografik/Paris, Centre Pompidou, [2008], 184 p.

*Live Recorded Delay: An Archive of « Il Tempo del Postino »/*  
Hans Ulrich Obrist, Philippe Parreno, Charles Arsène-Henry [et al.],  
Berlin/New York, Sternberg Press, 2008, 160 p.

*Lost Paradise — The Angel's Gaze* [catalogue], Bern, Zentrum Paul Klee,  
2008, 128 p. — Aussi publié en allemand.

*Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?/dir. Stéphanie Moisson,*  
Boulogne, Beaux Arts éditions, 2008, 189, [2] p.

*Signals in the Dark: Art in the Shadow of War* [catalogue]/textes de Boris  
Groys [et al.], Mississauga (Ont.), Blackwood Gallery, 2008, [128] p.

2007

*Airs de Paris* [catalogue]/dir. Christine Macel et Valérie Guillaume, Paris,  
Centre Pompidou, 2007, 360 p.

*Im Auge des Zyklons = In the Eye of the Storm: Yael Bartana, Filipa  
César, David Claerbout, Sharon Hayes, Matthew McCaslin, Shahryar  
Nashat, Anri Sala, Roman Signer, Andy Warhol* [catalogue]/Konrad  
Bitterli, Kunstmuseum Sankt Gallen, Nürnberg, Verl. für moderne Kunst,  
2007, 98 p.

*Interviews/Matt Gerald*, Wien, Kunsthalle Wien/Köln, Walther König,  
2007, 359 p.

*L'Œil-Écran ou la Nouvelle Image : 100 vidéos pour repenser le  
monde/Régis Michel*, Luxembourg, Casino Luxembourg, 2007, 427 p.

*Photo Art: Photography in the 21st Century/dir. Uta Grosenick et Thomas  
Seelig*, New York, Aperture, [2007], 519 p. — Trad. de :  
Photo Art : Fotografie im 21. Jahrhundert, Cologne, DuMont, 2007.

Articles de périodiques

2010

Stange, Raimar. « Anri Sala », *Spike Art Quarterly*, no. 24 (2010).

2009

Carey-Kent, Paul. « Anri Sala. The Beat of Life », *Art World*, no. 9  
(Feb./Mar. 2009), p. 138–143

Lueza, Cecilia. « Anri Sala », *Arte y Parte*, no. 79 (Feb./Mar. 2009),  
p. 138

Meade, Fionn. « Anri Sala », *Artforum*, vol. 48, no. 2 (Oct. 2009), p. 233

Morris, Matt. « Anri Sala », *Art Papers*, vol. 33, no. 4 (July/Aug. 2009),  
p. 52

2008

Allsop, Laura. « The No-Zone: Anri Sala », *Art Review*, no. 28  
(Dec. 2008), sous : « Special Focus: Apocalypse », p. 77–79

Latimer, Quinn. « Anri Sala on Space, Sound, and Choreographing the  
Present », *Modern Painters*, vol. 20, no. 10 (Dec. 2008/Jan. 2009),  
p. 20

Pigeat, Anaël. « Anri Sala: Galerie Chantal Crousel », *Art Press*, n° 346  
(juin 2008), p. 93

Sala, Anri. « Under the Influence: Anri Sala on Gaps », *Art Review*,  
no. 18 (Jan. 2008), p. 30

2007

Hansen, Rikke. « Anri Sala: A Second Look », *Art Monthly*, no. 312  
(Dec. 2007/Jan. 2008), p. 28–29

Rosemary Heather. « Anri Sala », *Flash Art*, vol. 40, no. 255  
(July/Sept. 2007), p. 137

—

Ce document est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée  
d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).



*Score*, 2011

Partition musicale de l'orgue de Barbarie de *Le Clash*, 2010,  
gravée sur les murs du Musée  
Dimensions variables  
Avec l'aimable permission de l'artiste

*Le Clash*, 2010

Projection vidéo HD avec son Dolby Digital 5.1  
8 min 31 s  
Avec Philippe Picoli, Martin Denis (Paulo), Sonia Terhzaz  
Patrick Ghiringhelli, Olivier Goinard, Liria Begeja, Luc Barnier,  
Clara Meister, Lara Blanchy, Xavier Marchand, Augustin Barbaroux  
Avec l'aimable permission de Marian Goodman Gallery, New York ;  
Hauser & Wirth, Zurich, Londres ; Galerie Chantal Crousel, Paris ;  
Kurimanzutto, Mexico

*A Solo in the Doldrums*, 2009

(D'après une performance « non vue » de Siobhan Davies)  
Caisse claire (fini satin Jarrah Naturel), haut-parleurs,  
baguettes (Sonor n° 4, érable), trépied  
74 x 36 (diamètre) cm  
Développé par Sehring Audio Systeme, Berlin  
Montage sonore et mixage : Olivier Goinard  
Enregistrement : Mick Duffield  
Avec l'aimable permission de l'artiste  
Photo : Hans-Georg Gaul

*Jardin Botanico (rojo, violeta, azul, blanco, verde)*, 2009

Cinq épreuves à développement chromogène, procédé Laserchrome,  
montées sous plexiglas  
164,4 x 211 cm (chacune)  
Avec l'aimable permission de Botanical Garden, Culiacan, Mexique  
et CIAC Foundation, Mexico

*Purchase Not by Moonlight*, 2008

Avec l'aimable permission de Marian Goodman Gallery, New York

Telle que présentée au MACM, *Purchase Not by Moonlight*  
inclut les cinq œuvres suivantes :

*Answer Me*, 2008

Projection vidéo HD, couleur, son stéréo  
4 min 51 s  
À l'invitation de Nico Dockx  
Avec Ruth Rosenfeld et Krist Torfs  
Nico Dockx, Krist Torfs, Kris Delacourt, Patrick Ghiringhelli,  
Liria Begeja, Luc Barnier, Lazare Pedron, Stephan Blosche,  
Jean-Pascal Flavien, Manuel Miseur  
Remerciements particuliers : Clara Meister, Jochem Vanden Ecker,  
Rik Desaver, Helena Sidiropoulos et Šejla Kamezić  
Édition 3/6 dans la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

*Doldrums*, 2008

9 caisses claires (fini satin Jarrah Naturel), haut-parleurs,  
baguettes (Sonor n° 4, érable), trépieds  
74 x 36 (diamètre) cm (chacune)  
Développé par Sehring Audio Systeme, Berlin  
Montage sonore : Olivier Goinard  
Remerciements particuliers : Stefan Sehring, Manuel Miseur  
Photo : Ellen Page Wilson

*Title Suspended (Sky Blue)*, 2008

Mains en résine, gants de nitrile, moteur sur bois  
3/3  
67 x 110 x 36 cm  
Développé par Philippe Picoli, Paris  
Remerciements particuliers : Yasko Pinard, Laurent Legall, Olivier Favard,  
Grazia Cattaneo Picoli, Yves Noras, Bruno Coupchoux, Amanda Riffo  
Photo : Ellen Page Wilson

*After Three Minutes*, 2007

Double projection vidéo, couleur et noir et blanc  
3 min (en boucle)  
Direction de la photographie : Anri Sala, Caroline Champetiers,  
Patrick Ghiringhelli  
Montage : Olivier Szyza  
Remerciements particuliers : Manuel Miseur, Philippe Parreno,  
IMMA Irish Museum of Modern Art, Dublin

*Time After Time*, 2003

Vidéo transférée sur DVD, couleur, son stéréo  
5 min 26 s  
Montage sonore et mixage : Olivier Goinard  
Produit par Bick Productions, Ilene Kurtz-Kretzschmar,  
Caroline Bourgeois

*Long Sorrow*, 2005

Film super 16 mm transféré sur support numérique, couleur, son stéréo  
12 min 57 s (en boucle)  
Avec Jemeel Moondoc  
Patrick Ghiringhelli, Lazare Pedron, Olivier Goinard, Julio Rodriguez,  
Trefor Proud, Kerstin Viot, Henryk Böhme, Jörn Lachmann,  
Nawrocki Alpin, Holger Nawrocki, Thilo Kosack, Matthias Kahle,  
M. Günther, Thomas Franke, Manuel Miseur, Jean-Pascal Flavien,  
Sebastian Schobbert, Matthias Rick, Holger Mischke, Angelo Strobel,  
Sven Geppert, Liria Begeja, Luc Barnier, Marion Monnier,  
Eduardo Villanueva  
Produit par Fondazione Nicola Trussardi, Milan  
Avec l'appui de D.A.A.D., Berlin  
Avec l'aimable permission de Marian Goodman Gallery, New York ;  
Hauser & Wirth, Zurich, Londres ; Galerie Chantal Crousel, Paris ;  
Johnen Galerie, Berlin

*No Barragán No Cry*, 2002

Épreuve à développement chromogène  
63 x 78 cm  
Collection Steven Johnson et Walter Sudol, New York

## Edi Rama &amp; Anri Sala

*Inversion — Creating Space Where There Appears To Be None*, 2010  
Crayon feutre, encre et gouache sur papier  
29,7 x 21 cm (chacun)  
Empreinte du dessin (crayon feutre, encre et gouache) sur papier japonais  
56,2 x 47,6 cm (chacune)  
Avec l'aimable permission d'Edi Rama et d'Anri Sala

## Programme vidéo

*Dammi i colori*, 2003

Vidéo transférée sur support numérique, couleur, son stéréo  
15 min 25 s  
Avec Edi Rama, Olivier Goinard, Saskia Berthod, Spartak Papadhimitri  
Remerciements particuliers : Liria Begeja, Luc Barnier, Vladimir Perisic  
Avec l'aimable permission de Marian Goodman Gallery, New York ;  
Galerie Chantal Crousel, Paris ; Hauser & Wirth, Zurich, Londres ;  
Johnen Galerie, Berlin

*Intervista*, 1998

Vidéo transférée sur support numérique, couleur, son stéréo  
26 min  
Avec Valdet Sala, Liria et Todi Lubonja, Pushkin Lubonja, Skënder  
(chauffeur de taxi), Lindita Klimi, Anri Sala, Spartak Papadhimitri, Tina Baz,  
Olivier Goinard, Nadia Dalal, Romano Dives, Ilija Pejovski, Irena Rambi  
Remerciements particuliers : Valdet Sala, Luc Barnier, Liria Begeja,  
Henri Foucault, Vladimir Perisic, Dominique Belloir, Elida Cangonji,  
Bashkim Sala, Azret Caslli, Nada Gurashi, Natasha Lako, Fatos Lubonja,  
Pradeep Müller, Vangjush Valla et Instituti i nxënësve me të meta dëgjimi,  
Arkivi Qëndror Shtetëror i Filmit, Child Development Center, Tirana  
Avec l'aimable permission de Idéale Audience International, Paris ;  
Galerie Chantal Crousel, Paris ; Johnen Galerie, Berlin







9 782551 250257

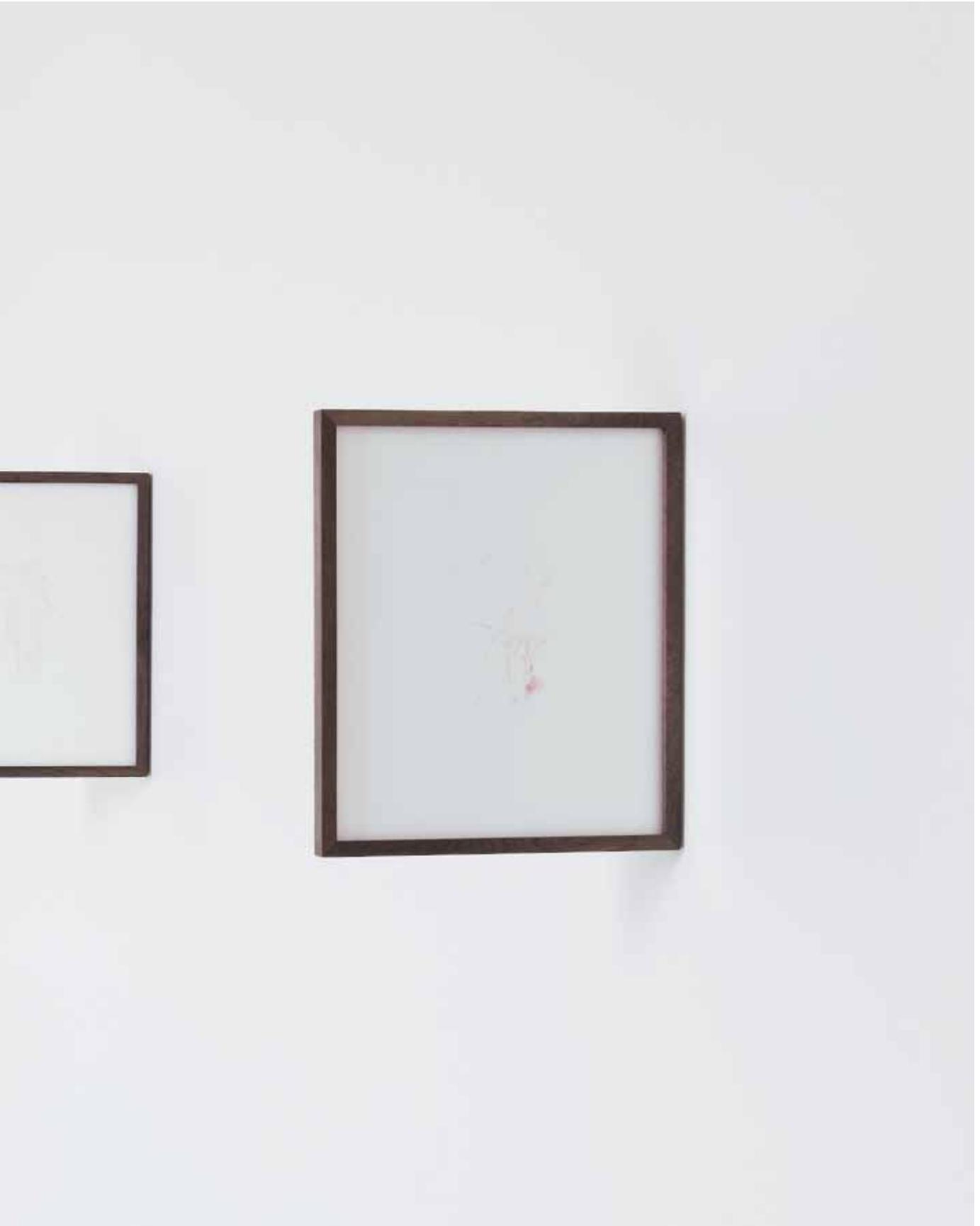
Edi Rama & Anri Sala  
*Inversion*





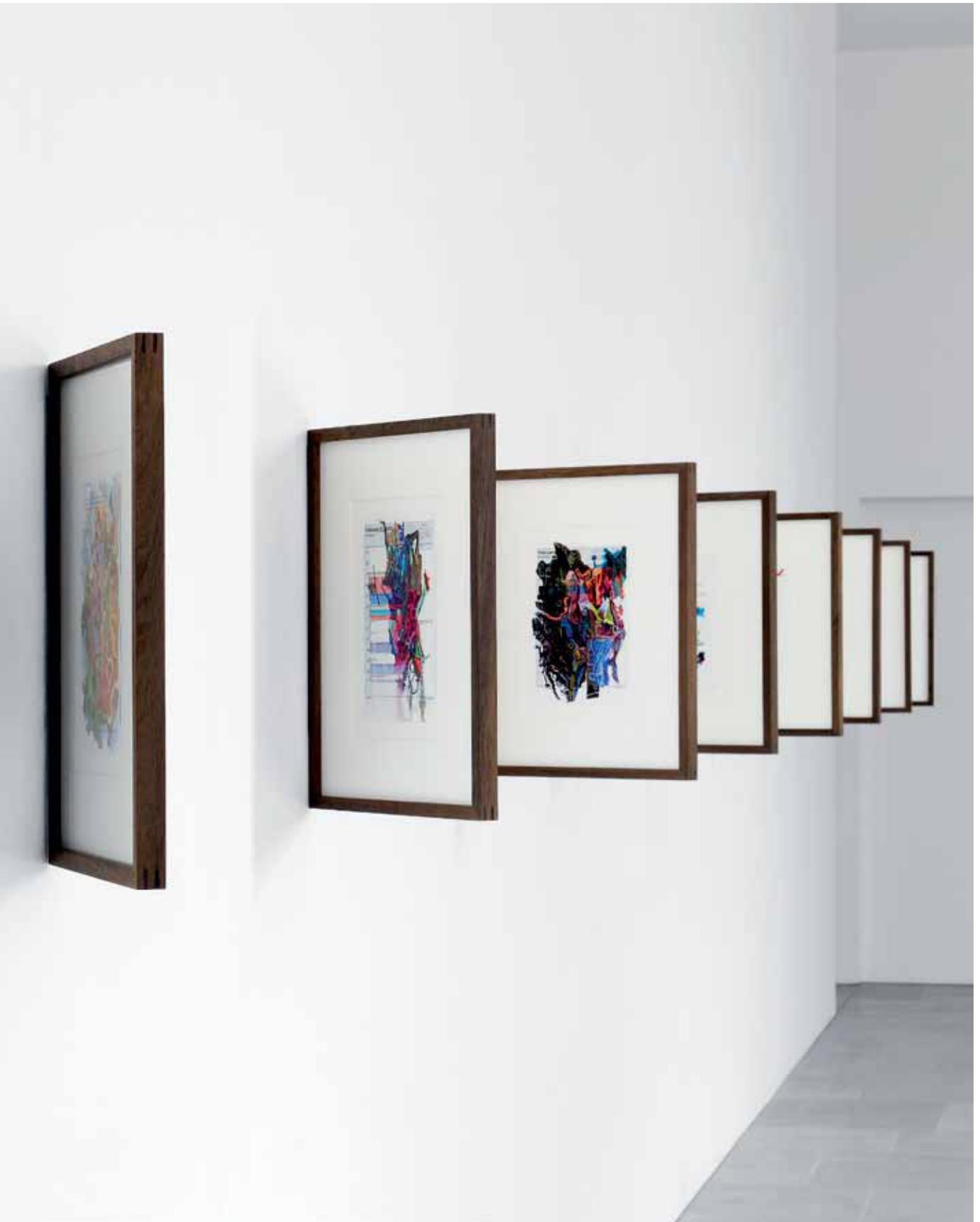


















Edi Rama & Anri Sala

*Inversion*

*Creating Space Where There Appears To Be None*



## Table des matières

13	Inversion Anri Sala
14	Inversion (English version) Anri Sala
17	Improvisations Conversation entre Edi Rama et Michael Fried
19	Drawn In Conversation entre Edi Rama et Philippe Parreno
20	Preciseness in Blindness Conversation entre Edi Rama et Marcus Steinweg
21	The Nightingale's Tune Conversation entre Edi Rama et Erion Veliaj
29	Improvisations A conversation between Edi Rama and Michael Fried
35	Drawn In A conversation between Edi Rama and Philippe Parreno
47	Preciseness in Blindness A conversation between Edi Rama and Marcus Steinweg
53	The Nightingale's Tune A conversation between Edi Rama and Erion Veliaj

Nicolas Poussin, 1594–1665

*Paysage avec un homme tué par un serpent*, 1648

© National Gallery, London / Art Resource, New York



Créer de l'espace là où il semble ne pas y en avoir, entre l'avant-plan et l'arrière-plan d'un dessin, dans une dimension entre-deux : nous tombons en chute libre dans le terrier du lapin pour ouvrir l'espace compressé entre le *doodle* et les documents d'un politicien. Affranchis de la dure réalité de ces pages, les *doodles* d'Edi Rama adoptent une forme répétitive, similaire à celle d'un « planificateur de réalité » [*reality planner*] dont la vision du paysage à vol d'oiseau délimite des quartiers en zones de pensée, grâce à la cartographie des couleurs. Droites sur des courtes distances seulement, les lignes serpentent et sillonnent, reliant délicatement le quotidien. Au cours des dix dernières années, ces abstractions automatisées ont lié le présent à un avenir autrement inintelligible.

Pour arriver à percevoir cet espace, nous devons nous positionner dans une sorte de vide en regardant l'avant-plan à travers l'arrière-plan, ce qui fait basculer notre perception du dessin. Dans son équilibre dynamique, il y a un léger déséquilibre, un dérèglement qui n'est saisissable que par la pensée et que l'esthétique rend imperceptible à première vue. Il y a une urgence cachée à l'arrière-plan qui souligne la maturité des enjeux sous-jacents : en effet, un produit pragmatique de la démocratie en a émergé sous forme d'un appel vide à la stabilité, ce qui a déplacé les véritables enjeux actuels. La démocratie a été détournée en guise de bureaucratie « bien intentionnée ». On soupçonne le vote d'être frauduleux, mais les moyens pour le corriger le sont tout autant. Pris dans un cercle vicieux, le sens de la démocratie est à la merci de sa propre syntaxe. C'est pourquoi l'arrière-plan, voilé par le *doodle* mais aussi camouflé, à un autre niveau, par un appel à la stabilité, affirme son actualité plus que jamais. La seule façon de rendre visible l'urgence de cette actualité est de renverser le dessin. Le but n'est pas de substituer l'arrière-plan à l'avant-plan une fois pour toutes, mais d'aborder cet espace mitoyen invisible afin de prendre conscience de l'ambivalence de cet entre-deux.

Nous pourrions peut-être mieux expliquer cette notion de la perception inversée du dessin en prenant l'exemple d'un tableau de paysage. À l'avant-plan, nous avons une action : un homme tué par un serpent est découvert par hasard par un personnage effrayé, aperçu à son tour par une servante qui laisse tomber sa lessive. À l'arrière-plan, nous avons une image de la stabilité en gradation : des pêcheurs ramenant leurs filets, des baigneurs au bord d'un lac et une citadelle au loin. Dans le tableau maintenant inversé, c'est-à-dire perçu du point de vue de l'éternelle citadelle, l'instant dramatique de l'homme tué par un serpent est voilé par le calme trompeur de ce nouvel avant-plan. L'inversion des plans illusoire du tableau nous a fait perdre de vue l'essentiel du drame.

Cessons maintenant d'imaginer l'inversion du tableau et laissons le destin de l'homme mordu par le serpent

retrouver sa place à l'avant-plan. Transposons maintenant cette inversion sur les *doodles*. Les enjeux politiques de l'arrière-plan se déplacent vers l'avant alors que le *doodle* se retire vers l'arrière. Le fond politique n'échappe plus au regard du spectateur.

Après cette substitution de l'arrière-plan et de l'avant-plan, nous sommes presque à la place de l'auteur des dessins, l'artiste. Lorsqu'il griffonne, son regard est ailleurs, quelque peu en retard sur sa pensée. L'arrière-plan de son *doodle* chevauche l'avant-plan de son esprit. Que voyons-nous lorsque nous prenons la place de la création automatique ? En fait, le *doodle* est à l'opposé de la distraction [*absent-mindedness*] : c'est l'incarnation même de la présence d'esprit [*present-mindedness*]. La perspective atmosphérique, la dimension de l'entre-deux que nous avons évoquée plus haut, se révèle.

L'espace dissimulé entre l'avant-plan de la pensée de l'artiste et la concentration de son regard est exploré ici dans une série de quatre conversations en tête-à-tête. À partir des différentes positions de Michael Fried, de Philippe Parreno, de Marcus Steinweg et d'Erion Veliaj, chaque tête-à-tête devient un relais, traversant l'espace comme les figures intermédiaires d'un tableau de paysage imaginé, qui vont bientôt apporter à la Citadelle la nouvelle de l'homme tué par un serpent.

Anri Sala

Creating space where there appears to be none between the foreground and the background of a drawing, an in-between dimension: through the rabbit hole we freefall to unfold the compressed space underlying a doodle over the papers of a politician. Duty-freed from the dire reality of their pages, Edi Rama's doodles take on a repetitive form like that of a "reality planner" whose bird's eye vision of a landscape demarcates neighbourhoods as zones of thought through the cartography of colour. The lines curve and curl, never remaining straight for too great a distance, loosely binding the day-to-day. Over the past ten years, these automated abstractions have connected the present to the otherwise unintelligible future.

In order to perceive this space, we can put ourselves in an inane position, by looking at the foreground through the background, reversing our perception of the drawing. In its dynamic equilibrium, there is a slight imbalance, a tipping only legible to the mind, the aesthetics of which at first glance make such a leaning unnoticeable. There is a concealed urgency in the background indicating a ripeness of the underlying issues: a pragmatic offspring of democracy has emerged, namely the hollow call for stability, which has postponed core issues at hand. Democracy has been hijacked under the guise of "well-intended" bureaucracy. The vote is suspected of being fraudulent, but the means to correct it are equally fraudulent. Tied up in a vicious circle, the content of democracy is at the mercy of its syntax. This is why the background, veiled by the doodle, but also camouflaged on another level by the call for stability, sends out a now-signal, even more so than before. The only way that we can make this now-signal visible is by reversing the drawing. The aim is not to swap the background for the foreground permanently, but to approach the invisible middle

ground from both sides, in order to become aware of the ambivalence in between.

This reversed perception of the drawing is possibly better explained by taking a landscape painting as an example. In the foreground, we have the action: a man killed by a snake, who is chanced upon by a frightened figure, who is witnessed in turn by a maid, who has dropped her laundry. In the background, we have the gradual semblance of stability: fishermen reining in their nets, bathers by the lakeside, and a citadel in the far distance. In the newly reversed painting, from the perspective of the perennial citadel, the dramatic instant of the man killed by a snake has been cloaked by the deceptive security of the new foreground. The flip-flopping of the illusory strata of the painting has made us lose touch with its main commotion.

Call the imagined inversion of the painting to a halt now, and let the fate of the man bitten by the snake return to the foreground. Translate this inversion into the doodle drawing. The political issues in the background move forward while doodle retreats into the background. The viewer no longer omits the once-political background.

After this exchange of the background with the foreground we are almost at the place of the author of the drawing, the artist. When he doodles, his gaze is absent-minded, perhaps a few steps behind his thoughts. His doodle's background overlaps with his mind's foreground. What do we see when we are put in the seat of automatic creation? In fact, doodling is the opposite of absent-mindedness—it is the embodiment of present-mindedness, one could say, though the word doesn't exist. The atmospheric perspective, the in-between dimension mentioned in the beginning, is made visible.

The muted space between his mind's foreground and the focus of his gaze is conveyed by a series of one-on-one conversations. From the differing perspectives of four positions—Michael Fried, Philippe Parreno, Marcus Steinweg, Erion Veliaj—each tête-à-tête becomes a relay, traversing the distance like the intermediary figures in the imagined painting of a landscape, who will in a matter of time bring to the citadel news of a man killed by a snake.

Anri Sala





MF : Les considérez-vous comme des *doodles* ou des dessins ?

ER : La seule chose que je sais, c'est qu'ils font partie de mon temps de travail. Ça concerne le travail ; c'est comme quelque chose en moi qui cherche à s'évader du cadre du travail.

MF : Je viens de penser à quelque chose qui m'avait échappé auparavant en relation avec cette question. On reconnaît rarement, à mon avis, que la peinture et le dessin sont probablement les seuls arts que l'on peut pratiquer à un haut niveau dans des situations sociales. (J'exclus le jazz, bien sûr, et les concerts en général.) Ainsi, par exemple, nous savons que Manet, vers la fin de sa vie, recevait des visiteurs dans son atelier pendant qu'il peignait *Un bar aux Folies-Bergère*. Il n'était pas âgé, autour de la cinquantaine, mais il souffrait de problèmes de circulation dans les jambes (causés par le traitement qu'il recevait contre la syphilis) qui ont finalement mené à la gangrène puis à l'amputation d'une jambe et, peu de temps après, à sa mort. Nous ne parlons pas du fait que Manet est mort relativement jeune, mais c'est le cas. Bien, imaginons-le dans son atelier, sans doute élégamment vêtu, la palette dans une main et le pinceau dans l'autre, alors que des amis et des connaissances viennent lui rendre visite et qu'il leur fait la conversation. L'idée que de la grande peinture puisse ou ait pu se réaliser de la sorte m'a toujours étonné. Comme quoi la concentration totale que nous présumons nécessaire au travail artistique peut coexister avec quelque chose de très différent, je veux dire par là les échanges sociaux, la disponibilité aux visiteurs. Il est tentant de se demander comment les deux peuvent aller de pair. Est-il possible qu'il n'y ait pas de tension entre les deux, mais qu'au contraire les deux fonctionnent ensemble d'une quelconque façon ? Qu'en pensez-vous ?

ER : Avant que je ne m'engage directement dans la politique comme activité quotidienne, mon travail artistique était un processus que je n'avais jamais vraiment réussi à détacher de mes préoccupations relativement à mon rôle et à mes responsabilités envers une société nouvelle, qui émergeait du communisme, et dans laquelle j'étais personnellement engagé au moment même de ce changement, comme l'un des leaders du mouvement étudiant. C'est très particulier, mais c'est en fait l'expression la plus libre de moi-même en tant qu'artiste que j'aie jamais eue, parce que je suis ici, je dessine, tout en pensant à quelque chose de complètement différent. En même temps, je pense qu'il s'agit d'une sorte d'espace de réconciliation intérieure, parce que je suis constamment tourmenté par le fait d'être en train de faire quelque chose que j'aime, oui, qui me passionne, oui, qui demande beaucoup de travail, mais qui me prend toujours en faute en ce que je n'arrive pas à réaliser ce que je souhaite réellement accomplir. C'est comme si quelque chose en moi me poussait à continuer à le faire, à ne pas l'oublier, à ne pas l'abandonner, à conserver un endroit sûr où je puisse laisser une trace complètement autonome et à l'abri du quotidien.

MF : Ce qui est fascinant d'un certain point de vue, c'est l'*intentionnalité* — pour reprendre un terme philosophique — qui entre dans la production de vos dessins. Dans son texte intitulé « Creating space where there appears to be none » (« Créer de l'espace là où il semble ne pas y en avoir »), Anri écrit que votre regard, quand vous griffonnez, pourrait sembler absent, mais que si nous tentons de nous placer dans ce qu'il appelle la « place de la création automatique », nous finissons par comprendre qu'un tel « *doodle* [le vôtre] est à l'opposé de la distraction [*absent-mindedness*] : c'est l'incarnation même de la présence d'esprit [*present-mindedness*] ». À mon avis, c'est une affirmation brillante en ceci qu'elle nous transporte là où les concepts ordinaires sont poussés presque à leur point de rupture. Plus tôt, vous et moi avons parlé du film de Douglas Gordon et de Philippe Parreno, *Zidane, un portrait du XX<sup>e</sup> siècle*, auquel je ne peux m'empêcher de penser en lien avec vos *doodles* et encore davantage avec le désir d'Anri de monter la présente exposition. Dans *Zidane*, il existe également deux choses qu'on pourrait imaginer comme étant a priori incompatibles : être totalement absorbé dans une activité, ici un match de foot dans la ligue espagnole, et avoir conscience d'être regardé, à chaque seconde, par les 80 000 spectateurs du stade, par des millions d'autres à la télé et, aussi, par les 17 caméras installées par Gordon et Parreno qui suivent chaque mouvement de Zidane, qui ne le quittent pas un instant (pour suivre le ballon, ou plus largement l'action, ou autre chose encore). (« On n'est jamais seul », dit un des sous-titres qui semble reprendre les paroles, ou du moins la pensée de Zidane.) Comment est-il possible, peut-on se demander, d'être à la fois complètement absorbé dans un match et totalement conscient non seulement d'être regardé par autant d'yeux, mais aussi d'être filmé par autant de caméras ? Pourtant, la plupart du temps, c'est exactement ce qu'illustre le film ; on pourrait même dire que c'est exactement ce qu'il vise à illustrer. Je mentionne *Zidane* dans ce contexte parce que vos *doodles* sont le résultat d'une situation semblable : votre engagement politique vous absorbe dans le domaine du quotidien, ce qui est à la fois bon et mauvais en termes pratiques ; et, en même temps, précisément en vertu de votre absorption dans ce quotidien, vous êtes en quelque sorte libéré pour faire cette autre chose : du dessin. Chacune de ces deux activités a sa propre temporalité et porte également son propre mode d'intentionnalité.

ER : Je suis totalement concentré sur une chose, alors que l'œil et la main font autre chose par eux-mêmes. C'est également un processus qui occupe toute une journée, parfois deux à trois, parce qu'il y a des interruptions. Il arrive que je doive me rendre quelque part et laisser le dessin derrière moi. Et puis je reviens, je le reprends et je suis peut-être alors dans un état d'esprit différent, ou bien je suis habité par une autre imagerie ; il y a donc différents moments dans le dessin ; c'est un processus inexplicable réunissant différents moments de vie dans une seule œuvre. Je crois qu'il s'agit à la fois de l'absence et de la présence aussi en termes de choses concrètes.

MF : C'est très intéressant. Donc, c'est comme si, parfois, vous étiez immergé dans le *doodle* et que, à d'autres moments, vous sortiez partiellement ou complètement de cet état d'immersion et que vous regardiez ce que vous avez réalisé. (Il y a peut-être des moments où vous sentez que les deux se produisent en même temps.)

ER : Oui, il y a de tels moments, par exemple lorsqu'une réunion se termine, que les gens s'en vont et que des décisions doivent être prises à propos de ce dont nous avons parlé. Je me retrouve seul et ma concentration sur le dessin devient totale. Il y a d'autres moments où cette sorte de conscience n'est pas du tout là. En fait, il me serait peut-être impossible de peindre sans travailler, travailler dans le sens de faire quelque chose d'autre. C'est comme si ce n'était pas moi qui créais le dessin, mais le dessin qui se créait lui-même par ma main.

Parfois, lorsque des gens que j'aime ou à qui je veux manifester mon respect entrent dans mon bureau, un bureau de maire où nous parlons de sujets liés à mon travail officiel, je leur donne un dessin encadré à la fin de la rencontre. J'imagine que, pour eux, quitter mon bureau, c'est comme quitter un atelier.

MF : Une autre comparaison approximative me vient à l'esprit. Je pense à Jemeel Moondoc, le saxophoniste dans *Long Sorrow* ; il y a deux façons de décrire ce qui s'y passe. Il improvise sur son instrument, bien sûr, et il est essentiel de comprendre que c'est bien ce qu'il est en train de faire parce que, dans cette vidéo, l'intensité de chaque instant dépend de cette compréhension. Par contre, en ce qui a trait à sa situation (être suspendu à l'extérieur de la fenêtre d'un appartement au dix-huitième étage d'un grand ensemble d'habitations à Berlin), il y a deux façons de la voir et les deux sont vraies. D'une part, Moondoc a dit, dans une entrevue subséquente, qu'il devait rester complètement absorbé dans son jeu pour oublier la situation. D'autre part, le film ne fonctionne que si nous saisissons, à chaque instant, qu'il transfère dans sa musique la situation dans laquelle il se trouve. Je me demande si cela ne fait pas également partie de votre activité lorsque vous dessinez. Griffonner ne me semble pas vraiment être le terme approprié. Ce sont certainement des dessins que vous faites. Le mot improviser me semble soudainement juste. Ce sont des improvisations.

ER : Je pensais, en vous écoutant, aux secondes. Il se passe quelques secondes de saine respiration lorsque je mets le dessin de côté ; il y a une place dans mon bureau où mon assistant sait que le dessin est terminé. Quand je le place là, j'ai quelques secondes de respiration saine dans mon bureau. Je mets mon dessin là et je me dis qu'il est terminé.

Parfois et même souvent, j'entrevois la fin de ma vie politique. Je n'ai jamais pensé que c'était une profession. Je n'ai jamais imaginé qu'elle occuperait toute ma vie. Je n'ai jamais cru qu'elle deviendrait une carrière normale. J'ai le sentiment qu'elle devra un jour se terminer. Je crois avoir besoin d'une troisième vie. Je l'attends, mais avec une anxiété croissante. Parce qu'elle a certainement plus à

voir avec l'art qu'avec la politique, c'est sûr, mais quoi ? Je serais incapable de peindre d'une manière qui demande une attention et une présence complètes, parce que cela transformerait immédiatement tout le contexte et ferait de tout ce que nous regardons maintenant, ces *doodles* exposés, l'expression décorative de quelque chose qui ne serait plus intéressant. Cette discussion est un peu comme une inversion, comme aime le dire Anri, parce que nous parlons d'art, et je viens de me surprendre en train de réfléchir au politique. Ma pensée griffonnait quelque chose en lien avec ma vie quotidienne, et je vous remercie de cet espace.

ER : Ces dessins existent comme des segments de temps trouvés tout au long d'une journée de travail, journée qui ne commence pas quand j'ouvre les yeux, mais plutôt parce que mes yeux sont ouverts, puisqu'elle a déjà commencé. Je ne les considère comme des dessins que lorsque je les enlève de mon bureau. Quand ils sont sur mon bureau, ce ne sont pas des dessins ; ce sont simplement des espaces où je peux promener ma main et mes yeux. Sans ces espaces, j'ai de la difficulté à me concentrer.

PP : Dessiner, c'est donc être fidèle à vous-même et à l'autre.

ER : C'est peut-être le besoin de trouver l'équilibre entre le regard intérieur et le regard extérieur. Je sens parfois que le regard intérieur prend plus de place et que cela peut perturber la conversation que j'ai avec quelqu'un, ou me rendre impatient, ou créer une tension.

PP : Les dessins peuvent être vus comme des partitions, des partitions musicales. Les dessins sont une manière de noter le temps, de marquer un moment, non seulement de représenter quelque chose. Vos dessins sont également très proches de l'autportrait. Mais si on les considère comme des partitions, on peut imaginer pouvoir remettre en scène l'événement qui les a produits ; ce serait comme suivre une cartographie.

ER : Une fois, j'ai rencontré quelqu'un qui s'est vraiment offusqué du fait que je dessinais, parce qu'il pensait que je ne m'intéressais pas à ce qu'il disait. Il a dit : « Je suis venu ici, j'ai un problème, et vous ne pouvez pas dessiner pendant que je vous parle. » J'ai répondu : « Excusez-moi, je comprends... » Je lui ai donné la réponse qu'il cherchait, nous en avons parlé et il est parti. Quand je l'ai revu, je me suis rappelé son reproche et je n'ai pas dessiné en sa présence. À la fin, il m'a dit : « J'ai l'impression que vous ne m'écoutez pas. Vous ne dessinez pas et vous me regardez, mais vous n'êtes pas là. » Ce sur quoi je lui ai dit : « Vous voyez ! Permettez-moi de dessiner si vous voulez que je me concentre, si vous voulez que je sois moi-même. »

PP : J'aime bien votre façon de dire : « Permettez-moi de dessiner si vous voulez que je sois vraiment moi-même ! » Vous avez besoin d'être concentré, d'aller si loin dans ce moment de concentration que vous en oubliez tout le reste. C'est ce qui m'a frappé quand j'ai rencontré Zidane : sa capacité de concentration, d'être complètement dans l'instant présent. En faisant le montage du film, j'ai réalisé qu'il avait au moins quinze niveaux différents de conscience.

ER : La comparaison entre Zidane et moi présente deux portraits qui ont en commun l'idée d'absorption. Mais au-delà de cette similarité sur le plan de l'absorption, il y a une grande différence : Zidane joue sur un terrain où il est en possession de lui-même et de tout l'espace à l'intérieur de ses paramètres. Les règles sont les mêmes pour tout le monde, il possède tous les outils et il a la capacité d'y exercer un contrôle total. Dans mon cas, je dois jouer sur un terrain où les règles ne sont pas les mêmes pour tout le monde

et où ma capacité de maîtriser l'espace implique de résister à ces diverses règles, différentes pour chacun, sans trahir ma conscience. Je dois y arriver sans diminuer mes principes moraux. C'est donc un effort énorme. C'est comme la figure du vieil homme et la mer, vous savez, ce vieil homme qui combat pour ramener le poisson au rivage ; à la fin, lorsqu'il y parvient, il ne reste plus que le squelette du poisson.

PP : Croyez-vous que vous allez mettre fin à votre carrière politique ?

ER : J'espère arrêter de faire de la politique comme un travail régulier. De toute façon, je n'ai jamais pensé occuper une fonction publique. La première fois que je suis entré dans un édifice gouvernemental en Albanie, c'est lorsque j'ai accepté une fonction publique, quand je suis devenu ministre de la Culture. Et cela s'est produit en moins d'une minute parce que j'ai été nommé ministre de la Culture au décès de mon père. J'étais revenu pour les funérailles avec un billet aller-retour de trois jours, mais je me suis senti épouvantablement coupable pendant le service. Je pensais : « Qu'est-ce que je fous de ma vie à faire des tableaux à Paris, où personne n'a besoin de moi, plutôt que d'être ici, à ma place, où les choses vont vraiment mal ? » J'étais par hasard à côté du téléphone quand il a sonné. Les gens ont l'habitude de téléphoner pour exprimer leurs condoléances en pareilles circonstances. J'ai donc répondu au téléphone et j'ai reçu une proposition d'une voix que je connaissais. C'était le premier ministre, j'ai dit oui et je suis devenu ministre de la Culture. Presque la même journée où j'ai enterré mon père, j'ai enterré le peintre en moi. J'ai enterré tous les vêtements que j'ai cessé de porter : ils sont comme la garde-robe d'une vie passée, comme un film ou une pièce de théâtre dans lesquels j'ai déjà joué, mais qui n'ont plus rien à voir avec moi.

PP : On peut cesser de produire de la réalité en politique ou en art. Et je crois fermement que l'art a à voir avec la production de réalité. Non pas avec l'imagination. Ne le pensez-vous pas ?

ER : *Është fiks kjo për të mbaruar. Është bukur shumë.*  
C'est une belle conclusion !

ER : J'ai pensé qu'il serait intéressant de vous donner un exemple de la vie telle qu'elle se déroule dans un pays qui frappe à la porte de l'Europe et qui aspire à en devenir un État membre après vingt ans de soi-disant transition démocratique. Par exemple, imaginez-vous dans une situation où l'on demande à votre enfant d'aller à l'école le samedi pour faire du travail supplémentaire ; plus tard, lorsqu'il rentre à la maison, vous réalisez qu'en fait les enfants n'ont rien fait à l'école. À un certain moment, on les a plutôt emmenés à un rassemblement en faveur du chancelier, juste pour l'accueillir. C'est quelque chose d'inimaginable. Ou bien, qu'arriverait-il si les maires et les représentants du parti au pouvoir disaient carrément à leurs employés que, pour conserver leurs emplois et leurs salaires, ils doivent prendre, sur leur téléphone portable, une photo de leur vote prouvant qu'ils ont voté pour le parti au pouvoir ? Alors, que peut-on faire lorsque ceux qui, au nom de l'Europe, devraient contrôler et surveiller le processus démocratique dans un pays comme le nôtre, considèrent cette situation non pas comme une menace pour l'ordre, mais plutôt comme quelque chose de normal dans ce pays qui n'est pas le leur ?

MS : Je ne suis ni politicien ni théoricien politique. Je suis philosophe et, en tant que tel, je commencerais par quelques questions. Qu'entend-on par démocratie fonctionnelle ? Est-ce que cela existe ? Sous quelle forme, dans quel pays existe-t-elle ? Qu'entend-on précisément par le mot « fonctionnel » ? Comment penser la relation entre démocratie et non-démocratie ? Comment intégrer l'incohérence du système (qu'il soit ou non démocratique) dans le cadre du système lui-même ? Telles sont certaines de mes interrogations. N'y a-t-il pas une sorte de tache aveugle inhérente à chaque système démocratique ou soi-disant démocratique ? Et n'est-ce pas l'incohérence logée au cœur du sujet humain qui suscite cette tache aveugle ?

ER : C'est intéressant parce que, quand je vous donne des exemples concrets de ce à quoi pourrait ressembler une démocratie non fonctionnelle, vous dites « je ne suis pas politicien ». Mais je ne m'adresse pas à vous en tant que politicien ; je m'adresse au citoyen d'une démocratie dans laquelle on pourrait être mal à l'aise ; mais en même temps, précisément parce qu'à la fin du compte, elle fonctionne, vous ne pouvez pas, comme citoyen, imaginer des situations dans lesquelles le non fonctionnel serait la norme.

MS : Je crois au besoin d'une certaine abstraction dans la dynamique de la pensée. Il est certain qu'on ne se trouve jamais dans une situation dont on ait une parfaite vue d'ensemble. À demi aveugle, il faut réfléchir et décider quand même. Il faut inventer une sorte de cohérence en relation avec l'incohérence ontologique en tant que telle. Je suis intéressé par l'invention de cette architecture fragile qu'est la démocratie. J'aimerais vous poser une question. Qu'est-ce qu'une décision politique et qu'est-ce qu'une décision artistique ? Ont-elles quelque chose en commun ? Comment sont-elles liées à l'instabilité universelle du sujet humain ?

ER : Je pense qu'une décision politique découle de votre évaluation de la limite atteignable sans perdre contact avec

le peuple. Je crois qu'on influence un processus en commettant des erreurs davantage qu'en faisant les choses correctement. Faire les choses correctement peut influencer le processus de manière modérée. Commettre une erreur peut l'influencer de manière très profonde. Ne pas faire d'erreurs est plus important que de prendre des décisions vraiment capitales.

MS : Vous ne croyez pas qu'une sorte de confrontation avec soi-même fait partie de la prise de décision ? Une confrontation teintée d'aveuglement, parce que prendre une décision signifie simplement trancher dans une situation dont on n'a pas de vue d'ensemble ? Cet aveuglement partiel, ce manque d'indices existent toujours.

ER : Oui, il en va toujours ainsi. Mais si nous parlons de politique, la décision sera toujours partiellement aveugle parce qu'elle ne peut pas l'être complètement.

MS : Mais comment assumer la responsabilité de cet aveuglement ?

ER : C'est une responsabilité qui découle du mandat : vous avez un mandat et c'est votre responsabilité. Mais c'est aussi, en même temps, votre irresponsabilité, pour ainsi dire, parce que vous êtes mandaté pour prendre des risques et, d'une certaine manière, vous avez aussi le mandat et le droit d'échouer. Or, c'est une sorte d'échec qui engage le destin de nombreuses personnes et c'est pourquoi vous n'êtes que partiellement aveugle. Une décision artistique se prend dans l'aveuglement total : je travaille avec les yeux complètement ouverts, mais ma concentration rationnelle est ailleurs, c'est-à-dire dans mon travail politique au quotidien.

MS : Je ne crois pas à un aveuglement total. Il y a une sorte de concentration ou précision dans l'aveuglement : nous devons rendre l'aveuglement précis, nous devons être précis dans l'aveuglement. Ce serait ma définition d'une manière de faire de l'art et de la philosophie : de la précision dans l'aveuglement.

ER : C'est comme de marcher sans regarder la rue où vous êtes, mais en la percevant et en flairant peut-être une direction à prendre, en y étant poussé. Non pas nécessairement en supposant rationnellement que « oui, il y a une rue là », mais guidé par votre instinct qui vous indique que « oui, il y a une rue là ».

Anri Sala : Je propose dans cette partie politique de la conversation de changer et d'inverser le point de vue pour réaliser à quel point la peinture de Poussin, comme une majorité de tableaux, seraient affreux si on renversait la perspective. Une fois que nous aurions interverti l'arrière-plan et l'avant-plan, nous serions du côté de la Citadelle d'où nous ne verrions plus rien. L'essentiel du drame disparaîtrait dans le nouvel arrière-plan et nous ne réussirions plus à savoir que quelque part à la périphérie (aux marges de la vision), quelqu'un est mordu par un serpent. Voilà ce dont j'aimerais discuter : ce moment de trahison et de changement de perception, où il n'y a plus de compréhension partagée de l'idée de démocratie. Et comment la démocratie en tant que « syntaxe », en tant que système de règles écrites, est en train de saboter la démocratie en tant que contenu.

EV : Je crois que nous sommes tous victimes d'une vision romantique de la démocratie. Il arrive un moment où l'on réalise que les gens qui s'intéressent à cette question ne sont qu'une poignée et que leur rôle est mineur sur la grande scène. Et je pense que la Citadelle s'est déplacée si loin que les parties prenantes locales sont forcées de changer de circonscription. Maintenant, la circonscription ne réside plus chez soi : elle est entre les mains du Parlement européen, de Washington, de Bruxelles ou de Strasbourg. Il faut donc constamment s'efforcer de faire plaisir à ceux qui distribuent les notes de bonne conduite démocratique et cocher des cases. Cela devient de plus en plus un jeu de cochage de cases. Et il n'y a plus aucune façon de distinguer ce qui est correct et incorrect sans être notarié, validé comme tel, par la Citadelle, l'ordre politique. Nous passons donc plus de temps à faire valider la cause comme bonne qu'à réellement se battre pour la bonne cause.

ER : À mon avis, il ne faut pas parler d'une vision romantique de la démocratie, mais plutôt d'une vision romantique de la communauté internationale. Il s'agirait alors d'un problème de perceptions et de priorités qui diffèrent grandement selon qu'on est à l'intérieur ou à l'extérieur. Et l'affrontement est immédiat dès qu'on doit dénoncer cette distorsion et faire face à la réaction très cynique de la grande Citadelle, qui est en fait le produit d'une perspective lointaine sur ce qui se passe réellement. Si l'homme est mordu par le serpent, la réponse qu'on obtient est : « O. K., tournons-nous vers l'avenir et réformons nos services d'urgence. »

C'est très décourageant, et c'est aussi un éveil pénible lorsqu'on réalise que cette vision générique et superficielle de l'extérieur ne voit pas les détails, n'entend pas les sons, n'écoute pas le cri de l'homme mordu par le serpent. Dans une telle situation, ce qui fait mal, c'est l'absence de sensibilité et d'attention, de la part de l'extérieur, envers la qualité de ce processus. Le fait est que le très inspirant projet européen ne fonctionne pas vraiment comme catalyseur pour changer le contenu, pour changer non seulement les règles, mais aussi les habitudes. Aucun pays de l'Europe démocratique ne tolérerait nos élections. On nous dit que nos élections sont meilleures qu'avant mais pas encore suffisamment. Depuis les vingt dernières années, on qualifie cela de progrès remarquable. Et lorsque nous répondons

assez c'est assez, un changement s'impose, et nous voulons que ça change maintenant, parce qu'avec cette tendance nous pourrions non seulement perdre encore vingt ans, mais risquer aussi d'entrer dans un cycle d'élections qui donnera l'illusion d'être meilleur mais qui, en réalité, sera pire. La réaction immédiate est que vous devez changer la loi, créer une meilleure loi. Et nous disons non, ce problème ne se produit pas faute de loi, nous avons une loi ; ceci se produit parce que la loi n'est pas mise en vigueur. Nous voulons faire respecter la loi élémentaire de la démocratie qui permet les élections. Par ailleurs, nous sommes seuls et, dans cette solitude, nous tentons de soulever le problème en créant une situation qu'aucune démocratie normale ne connaît, soit le boycott du Parlement. C'est alors qu'on nous dit que le lieu où la démocratie s'exprime, c'est le Parlement. Oui, c'est le lieu où s'exprime une démocratie fonctionnelle, mais où peut s'exprimer une démocratie non fonctionnelle ? Et là nous obtenons l'attention et ensuite, par respect du fait que nous ayons cette attention, nous allons au Parlement. Et dès que nous entrons au Parlement et que la vie parlementaire s'en trouve normalisée, l'attention disparaît puisqu'il n'y a plus de crise. Donc, c'est comme si ce n'était pas un problème de contenu, mais de représentation. Si la représentation n'est pas perturbée par un événement inhabituel, le contenu n'est pas abordé.

EV : Il y a un phénomène que j'appelle le syndrome du rossignol. Quand il vient au monde, le rossignol ne sait pas chanter. Il doit écouter un autre oiseau pour s'accorder et chanter la musique de l'autre. Je crois que beaucoup d'endroits comme le nôtre sont menés par des bandes de rossignols. On sait qu'ils se sont synchronisés sur, disons, l'air de Bruxelles, et qu'ils chantent cette musique sans avoir aucune idée du sens de cette musique, de sa valeur. Mais tant que tu proviens de la Citadelle et que tu entends cette musique, tu es toi aussi un rossignol. C'est comme la phrase : « Tu marches comme un canard, tu fais coïn-coïn comme un canard, tu dois être un canard. » Tu parles l'europpéen, tu écris en europpéen, tu votes des lois europpéennes, tu agites le drapeau europpéen, tu dois donc être un Europpéen. Je crois que c'est là que nous perdons beaucoup de substance en matière de ce que vous appelez la syntaxe.

ER : L'Europe est en train de devenir la carte de visite de gens qui ne construisent pas la démocratie mais qui, au contraire, utilisent un masque europpéen pour agir d'une manière complètement différente.

EV : À mon avis, il existe aussi une division quant à la relation avec l'Europe, une division interne. La société, dans son ensemble, est divisée en deux camps. Un groupe veut quitter le pays pour l'Europe alors qu'un autre veut construire l'Europe ici, où nous vivons. Le premier groupe a renoncé à l'idée de créer l'Europe là où nous vivons et pense que la seule manière de quitter la périphérie est de trouver l'opportunité d'en prendre congé et d'aller au centre. Cette situation contribue probablement à augmenter la tension entre le centre et la périphérie. Et j'estime que nous appartenons à la périphérie de l'empire de l'establishment politique. Je pense que les préoccupations du centre diminuent au fur et

à mesure que l'on va vers la périphérie.

Chaque révélation individuelle se produit lorsque l'homme est mordu par son propre serpent. Et je pense que la grande question est : Peut-on créer une masse critique de gens qui ont compris dès le départ ou qui ont été mordus suffisamment de fois pour comprendre que les choses doivent changer ? Le seul problème est que lorsqu'on est mordu trop souvent, on devient insensible à la morsure et on développe son propre antidote. Je pense que le plus grand dilemme pour plusieurs d'entre nous, c'est que les gens développent leurs propres antidotes et qu'ils peuvent ainsi continuer de mener leur vie sans changer le statu quo. Parce que cela semble plus facile, en effet, de continuer à se faire mordre que de s'organiser pour changer le statu quo.



**Edi Rama, Ministri i Kultures, Rinise dhe Sporteve**

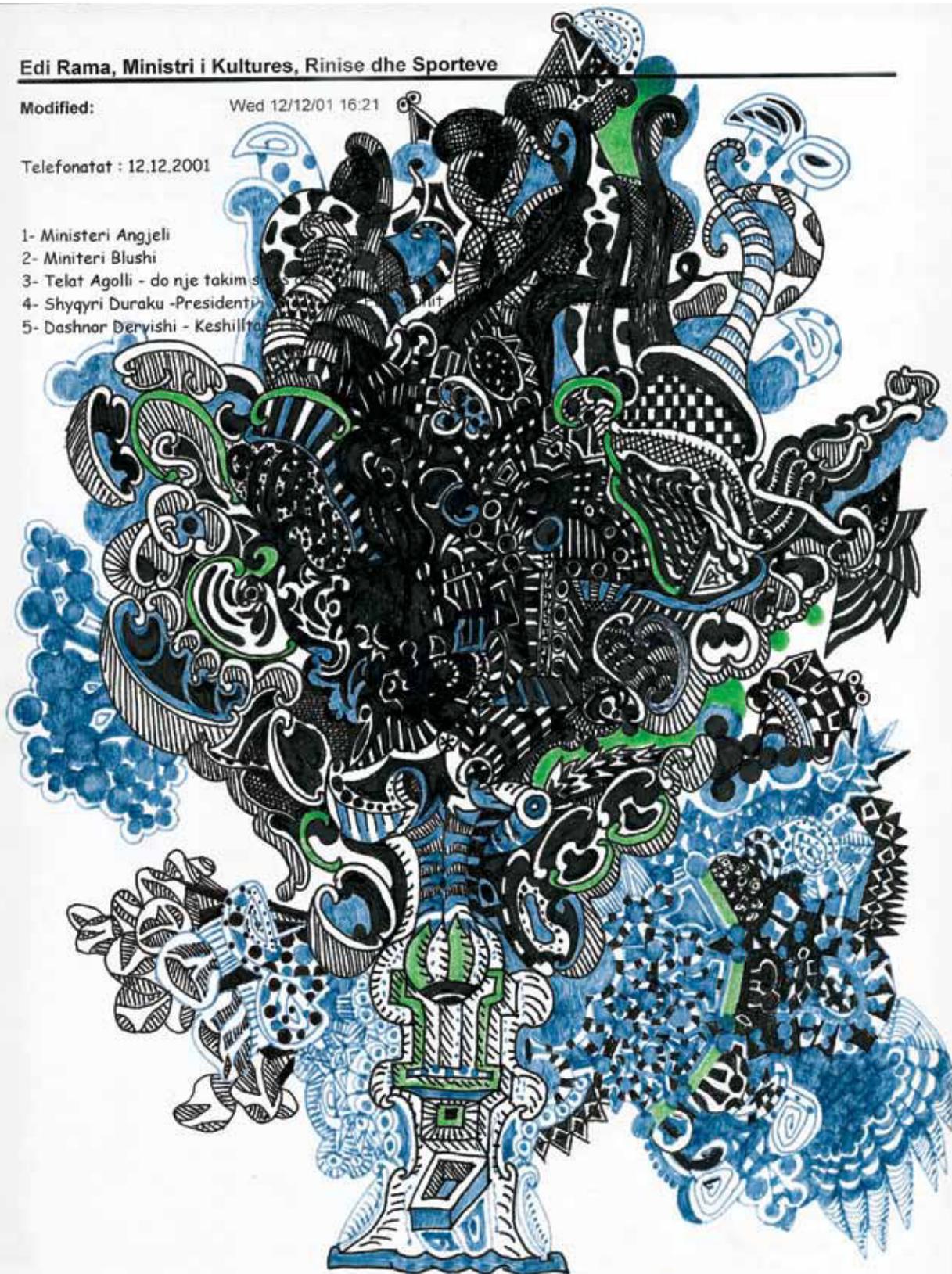
---

Modified:

Wed 12/12/01 16:21

Telefonatat : 12.12.2001

- 1- Ministeri Angjeli
- 2- Miniteri Blushi
- 3- Telat Agolli - do nje takim s
- 4- Shyqyri Duraku -Presidenti
- 5- Dashnor Deryishi - Keshillta





## Sekretarja e Kryetarit

---

Modified:

Tue 21/12/2004 16:13

Telefonatat dt. 21.12.2004

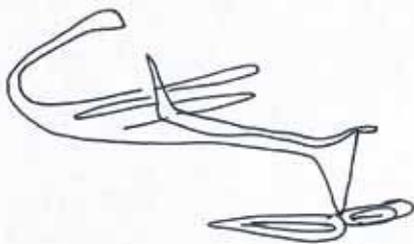
1-Skr.e Min. te Mbrojtjes lajmeroi qe Zonja Majko deshiron te kontaktoje me Ju ne telefon per dicka urgjente. Tel.0692712101.

2-Azgan Haklaj ka biseduar me Ju per nje takim te mundshem te kusheririt te tij me Ju Bashkim Calliku i cili jeton ne France .Tel 068 21 97 148.

3- Flora Berisha Radio Kosova kerkon nje interviste me Ju ne telefon drejt per drejt nese mbas oers 17.10

4- Mevlan Shanaj (068 22 88 309)

5- Feliks (068 20 20 455)





# 17 February 2005

Thursday

February 2005

M	T	W	T	F	S	S
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28						

March 2005

M	T	W	T	F	S	S
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

TaskPad

- TaskPad
- 
- dhe
- Dt.17.12.004

Notes

18<sup>00</sup> Keshilli Bashkiak.

Sekretarja e Kryetarit

1

16/02/2005

MF: Do you think of them as doodles or do you think of them as drawings?

ER: The only thing I know is that they are part of my working time. It is about working and it is like something inside me that is trying to escape the working frame.

MF: I just thought of a point that hadn't occurred to me before in relation to this. It's rarely recognized, I think, that painting and drawing are probably the only arts that can be practiced at a very high level in social situations. (I'm excluding jazz, of course, or concertizing in general.) So for example we know for a fact that Manet late in his life received visitors in his studio while he was actually painting the *Bar aux Folies-Bergère*. He wasn't old, only around 50, but he was suffering from the circulation problems in his legs (brought on by the treatment he took for syphilis) that led to gangrene and then to an amputation of a leg and immediately thereafter to his death. We don't think of Manet as having died before his time but he did. Anyway, there Manet was in his studio, no doubt elegantly dressed, with a palette in one hand and a brush in the other, and friends and acquaintances would come in and he would talk to them. I always find it a bit amazing that major painting can or could be made that way. As if the total concentration we assume the artistic task required can coexist with something very different, I mean social intercourse, responsiveness to visitors, and so on. How can the two go together, it is tempting to wonder? Is it possible they are not even in tension with one another but can sometimes work together in some sort of way? Have you anything to say about this?

ER: The whole process of working with art for me before I got involved in politics directly, like an everyday life activity, was very much a process that I never managed to make independent from my anxieties that had to do with my role and my duties toward a new society that was coming out of communism and in which I got personally involved in the very moment of change as one of the leaders of this students' movement. So it is very funny but this in fact is the freest expression of me

as an artist ever, because I am there, I am doing it, but at the same time I am thinking about something completely different. At the same time I think this is a kind of a space of interior reconciliation, because I am always tormented by the fact that I am doing something that, yes I like to do, yes I am passionate about, yes I try hard to make, but which is always proving me wrong, in that I can't achieve what I really want to do. It is like something inside me is pushing me to do this as well, to not forget about it, to not leave it behind, to have a safe space for leaving behind a trace that is completely autonomous and free from my day-to-day circumstances.

MF: What is fascinating from a certain point is the intentionality—to use a philosophical term—that is involved in making the drawings. Anri writes in his statement "Creating space where there appears to be none" that at first it seems as if your gaze when you doodle is absent-minded, but then if we try to put ourselves in what he calls "the seat of automatic creation" we come to understand that "doodling [such as yours] is the opposite of absent-mindedness—it is the embodiment of present-mindedness, one could say, though the word doesn't exist." I think this is quite brilliant in that it brings us to a place where normal concepts appear stretched to a kind of breaking point. Earlier you and I had a conversation about Douglas and Philippe's movie *Zidane: A Twenty-First Century Portrait*, which I can't help thinking of in connection with your doodles and even more in connection with Anri's desire to make the present exhibition. In *Zidane*, too, there are two things that one might imagine, on a priori grounds, are incompatible—being totally absorbed in an activity, in that case a Spanish league football match, and being conscious at every second that one is under the gaze of 80,000 spectators in the stadium, millions more via TV, and also the seventeen movie cameras that Gordon and Paredo had arranged to follow Zidane's every move, in fact never to leave him for an instant (to follow the ball, or the larger flow of the action, or whatever). ("On n'est jamais seul," "One is never alone," Zidane is quoted as saying,

almost as thinking, in a subtitle.) How is it possible, one might wonder, to be *both* totally absorbed in the match and fully aware of being not just watched by so many eyes but also filmed by so many cameras? And yet much of the time that is exactly what the movie depicts—I would even say, that is exactly what it was intended to depict. I mention *Zidane* in this connection because your doodles are the product of a comparable situation: your involvement in politics absorbs you in the realm of the everyday, which is both good and bad in practical terms; and at the same time, precisely by virtue of your absorption in that everyday, you are so to speak liberated to do this other thing, to make these drawings. Each of the two activities has its own temporality and also carries its own distinct mode of intentionality.

ER: I'm completely concentrating somewhere else and eye and hands make something on their own. But at the same time this is a process that takes one whole day, sometimes two or three days, because there are interruptions. I have to go somewhere and leave the drawing behind. And then I come back—I take it up again and maybe this time I am in a different mood or I am possessed by another imagery, so there are different moments in the drawing, there is a process that is kind of puzzling, different moments of life in one piece. I think that it is absence and presence at the same time in terms of the concrete elements also.

MF: That's very interesting. So sometimes it is as if you are immersed in making the doodle and there are moments where you almost or wholly come out of that state of immersion and you see what you have done. (Perhaps there are even moments when you feel the two are happening simultaneously.)

ER: Yes, there are moments for example when a meeting breaks up and the people leave and some decisions have to be made about what we were talking about, and I am alone with the drawing and I become fully focused on the drawing. And there are moments when that sort of awareness is not there at all. In fact maybe it would

be impossible for me to paint without working, working in the sense of doing something else. It is as if it was not me that creates the drawing but the drawing that creates itself through my hand.

Sometimes, when people whom I like, or people to whom I want to show respect, come into my office—which is a mayor's office where we talk about things that have to do with my official work—at the end I give them a framed drawing. I imagine that for them, leaving my office is like leaving a studio.

MF: There is another inexact analogy that comes to mind. If one thinks of Jemeel Moondoc, the saxophonist in *Long Sorrow*, there are two ways of describing what he is doing. He is improvising on his instrument, of course, and it is absolutely crucial that we take him to be doing that, the entire instant-to-instant intensity of the video depends on that understanding. But in terms of his relationship to his circumstances (being suspended outside the window of an apartment on the 18th storey of a large building complex in Berlin) there are two ways of describing what he is doing and they are both true. On the one hand, Moondoc says in a subsequent interview that he had to stay totally absorbed in his playing in order to forget his situation. But on the other, the film only works if we also understand him as at every instant converting that situation into his music. I wonder whether this is also an aspect of your activity when you make your drawings; doodle just doesn't seem to me to be the right term and drawings they certainly are. A term that does suddenly feel right to me is improvisation. They are improvisations.

ER: While listening to you, I was thinking about the seconds. When I have to put my drawing aside, there is a place in my desk where the assistant knows that the drawing is finished, and when I put it there, there are a few seconds of healthy respiration in my office. And I put the drawing there and I say this is finished.

Sometimes or many times, I think about the end of my political life. I never considered it a profession. I never thought about it as something that would take

up my whole life. I never thought about it as something that would become a normal career. I feel that it is something that has to end one day. I think I need to have a third life. I am waiting for it but with a growing anxiety. Because it will absolutely have more to do with art than with politics, for sure, but what? I would not be able to paint, in the way of completely absorbed attention and presence, because this would immediately change the whole context and would immediately make all we are watching now, the exhibited doodles, the decorative expression of something that is not interesting anymore. This discussion was a bit like an inversion—as Anri likes to call it—because we were talking about art and I just caught myself thinking about politics. My mind was doodling something, which has to do with my everyday life and I thank you for that space.

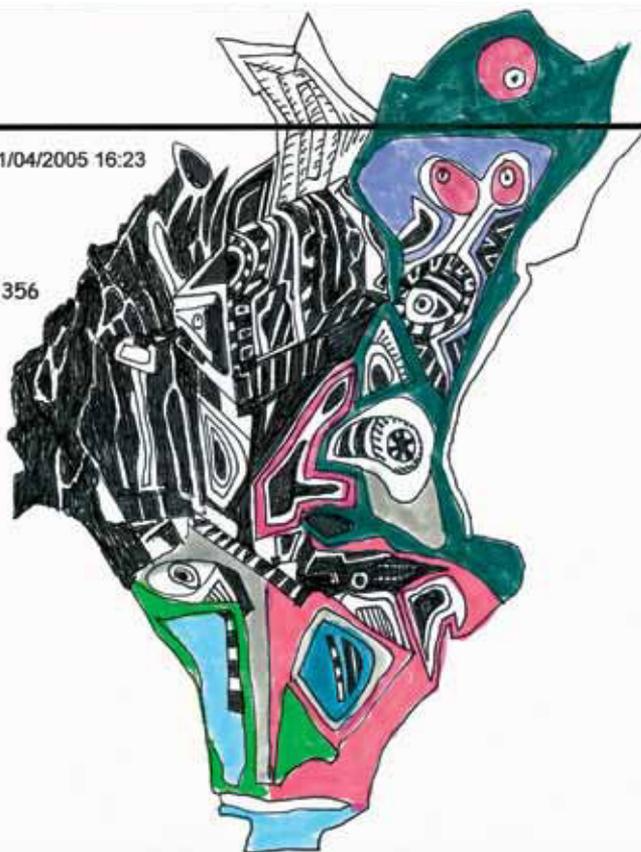


**Sekretarja e Kryetarit**

---

Modified: Fri 01/04/2005 16:23

Telefonatat e dates 1.04.2005  
1- Iliri i Manhatanit  
2- Gjergji i Kaleshit 069 20 43 356



19

## Denada Marko

Modified:

Tue 11/21/2006 6:49 PM

Telefonatat e dates 21.11.2006

1-Paolo Rago nga Komuniteti Sorredidjio kerkon T'ju tajoj, per nje bisede te lene per qytetem, reth situates se pergjithshme politike ne Shqiperi. (0692077684)

2- Arben Gega nga Berat nuk eshte dakort per kandidaturen e Fadil Nasufit sepse thote qe ka fituar me vota te korruptuara. (068 25 25 25 25)

3-Shpetim Oseku

4- Shpresa Leka mori ndihme per fushaten dhe per t'Ju thene qe per ofarim njoje te keni eshte e gatshme t'Ju ndihmoje si specialiste

ER: These drawings exist like moments of time found within a full working day, a day that doesn't start when I open my eyes, but my eyes are open because it has already started. The only time that I think about them as drawings is when I take them off my desk. When they are on my desk they are not drawings, they are just spaces where I can go around with my hand and my eyes. Without these spaces I have trouble concentrating.

PP: So to draw is to be true to yourself and to the other.

ER: It may be the need to find a balance between the inner gaze and the outer gaze. Sometimes I feel that the inner gaze takes up more attention and this can disrupt whatever conversation I am having with someone or make me impatient or create tension.

PP: Drawings could be seen as scores, like

musical scores. Drawings are a way to note time, to mark a moment, not just to represent something. Your drawings are also very close to self-portraiture. But if you take them as scores you could imagine being able to restage the event that produced them, like following a map.

ER: One time I met with someone who got really offended when I was drawing because he thought I didn't care about what he was saying. He said: "I came here, and I have a problem, so don't draw while I'm talking to you." So I said I'm sorry, I understand... I told him what he wanted to know, we talked about it, and he left. The next time I met with him, I remembered his attack and did not draw. At the end he said to me: "I feel like you are not listening to me. You are not drawing and you are looking at me but you are not here." And I said: "You see! Allow me to draw if you want me to concentrate,

if you want me to be myself."

PP: I like how you say: "Allow me to draw if you want me to be truly myself!" You need to get yourself to focus, to get as deeply into that moment of concentration that you forget everything else. That was the thing that struck me when I met Zidane: his ability to focus, to give himself entirely to the moment. When I was editing the film, I saw that he had at least fifteen different levels of consciousness.

ER: The comparison between Zidane and me presents two portraits that both depict absorption. But beyond that similarity, there is a huge difference in that he plays in a field where he owns himself and the whole space inside these parameters. The rules are the same for everybody and he has all of the tools, the capacity to have complete control. In my case, I have to play in a field where the rules are not

the same for everybody and my ability to control the space entails withstanding those different rules for different people without betraying my consciousness. I have to manage this without lowering my moral standards. So it's a huge effort. It's like the man and the sea, you know, the old man who fights to bring a fish to shore and when he finally gets there, he only has a skeleton of a fish.

PP: Do you think you will put an end to your political practice?

ER: I hope to stop practicing politics as an everyday job. I never thought I would enter public office. The first time in my life that I entered a state building in Albania was when I assumed a public office, when I became Minister of Culture. And this happened in less than a minute because I was appointed as Minister of Culture when my father died. I came back for the funeral with a

two-way ticket for three days, but at the funeral I had this overwhelming sense of guilt. I was thinking: "What the hell am I doing with my life making paintings in Paris, where there is no need for me, and not being here in my place where things are really bad?" I happened to be near the phone when it rang. It is customary for people to call to express their condolences at such times. So I took the phone call and I heard a voice I knew. It was the prime minister, asking me if I would be Minister of Culture. And I said yes, and I became the Minister of Culture. Practically the same day that I buried my father I buried the painter in me. I buried all the clothes that I stopped wearing. Which are like the wardrobe of an old life, like a film or piece of theatre, that I played or acted in once, but has nothing to do with me.

PP: You can stop producing reality in politics or art. And I do believe

that art is about producing reality. Not fantasy. Don't you think?

ER: *Është fiks kjo për të mbaruar. Është bukur shumë.*

It's a beautiful end!







**Denada Marko**

---

Modified: Tue 7/24/2007 2:54 PM

Telefonatar e datuar 7/27/2007

1-Kryetari i PS-së në Librazhd të kerkon te fllaze me Ju (0693218805)

2-Sali Shehu kerkon te fllaze me Ju (0692040871)









### Parkimi nëntokësor te parku "Rinia"

Ky parkim duhet të plotësojnë nevojat minimale për parkim të zonës prej rreth 1000 vendesh.

Në hartën në vijim jepen gabaritet maksimale të zënies së territorit.

Në projektimin e parkimeve nëntokësore rëndësia duhet të ketë trajtimi i mbitokës dhe vecanërisht rezervimi i minimalisht 1m dhe' për të cilin të mundur mbijeljen e pemëve në varësi të projektit të arredimit urban bazuar në planin e qendrës së dizajnit.





February

Wednesday

February 2009

S	M	T	W	T	F	S
1	2	3	4	5	6	7
8		1	12	13	14	15
15		16	17	18	19	20
22		23	24	25	26	27
						28

March 2009

M T W



Denada Maria

2/4/2009 8:47 AM

ER: I thought it would be interesting to give you an example of life in a country knocking on the door of Europe, seeking to become a candidate member state after twenty years of so-called democratic transition. Put yourself in a situation where, for example, your kid is asked to go to school on Saturday to do extra work and then you realize, when he comes back home, that in fact they did nothing at school. Instead, at a certain moment, they were all brought to the rally for the chancellor, just to greet the chancellor. This is something you can't imagine. Or what would happen if mayors and people who are officials of the ruling party simply told their employees that if they want to keep their jobs and salary, they should take a photo of their vote on their cell phones showing that they have voted for the ruling party. Now, what can one do, when this, in the eyes of those who in the name of Europe should monitor and should watch the democratic process in a country like ours, is not considered a disorder that challenges the order, but instead is considered normal in a situation in which our country is not their country?

MS: I am not a politician, nor a political theorist. I am a philosopher and as such I would start with some questions: What does a functioning

democracy mean? Does it exist? In which way, in which country does it exist? What is the precise meaning of this "functioning"? How does one think about the relation of democracy and non-democracy? How does one integrate the inconsistency of the system (democratic or not) within the framework of the system itself? These are questions I have. Is there not a kind of blind spot integral to each democratic or so-called democratic system? And doesn't the inconsistency in the heart of the human subject mark this blind spot?

ER: It is interesting, because when I give you concrete examples about what a non-functioning democracy might look like, you say "I am not a politician," but I am not asking you as a politician. I am asking you as a citizen of a democracy inside which you may feel discomfort, but at the same time, exactly because at the end of the day it functions, you are not able as a citizen to imagine situations in which the dysfunctional would be normal.

MS: I believe in the need of a kind of abstraction as part of the dynamics of thinking. Of course you never find yourself in a situation where you have a total view. Half-blind, you have to think and to decide nevertheless. You have to invent a kind of consistency in relation to ontological inconsistency as

such. I am interested in this invention of such a fragile architecture as a democracy. I would like to ask to you: what is a political or an artistic decision? Do they have something in common? How are they related to the universal groundlessness of the human subject?

ER: I think a political decision is the conclusion of your assessment of where you can go without losing touch with people. I think that you influence a process more by your mistakes than by doing things right. Doing things right can influence it in a moderate way. Your mistake can influence it in a very important way. Not making mistakes is more important than making really major breakthrough decisions.

MS: You don't believe that it is a kind of self-confrontation that is part of the moment of decision? A confrontation of a kind of blindness because to make a decision simply means to decide in a situation where you don't have an overview? There is always this half-blindness, this lack of orientation.

ER: Yes, it is always like this. But if we talk about politics the political decision would always be half-blind because it can't be fully blind.

MS: But how does one take responsibility for this blindness?

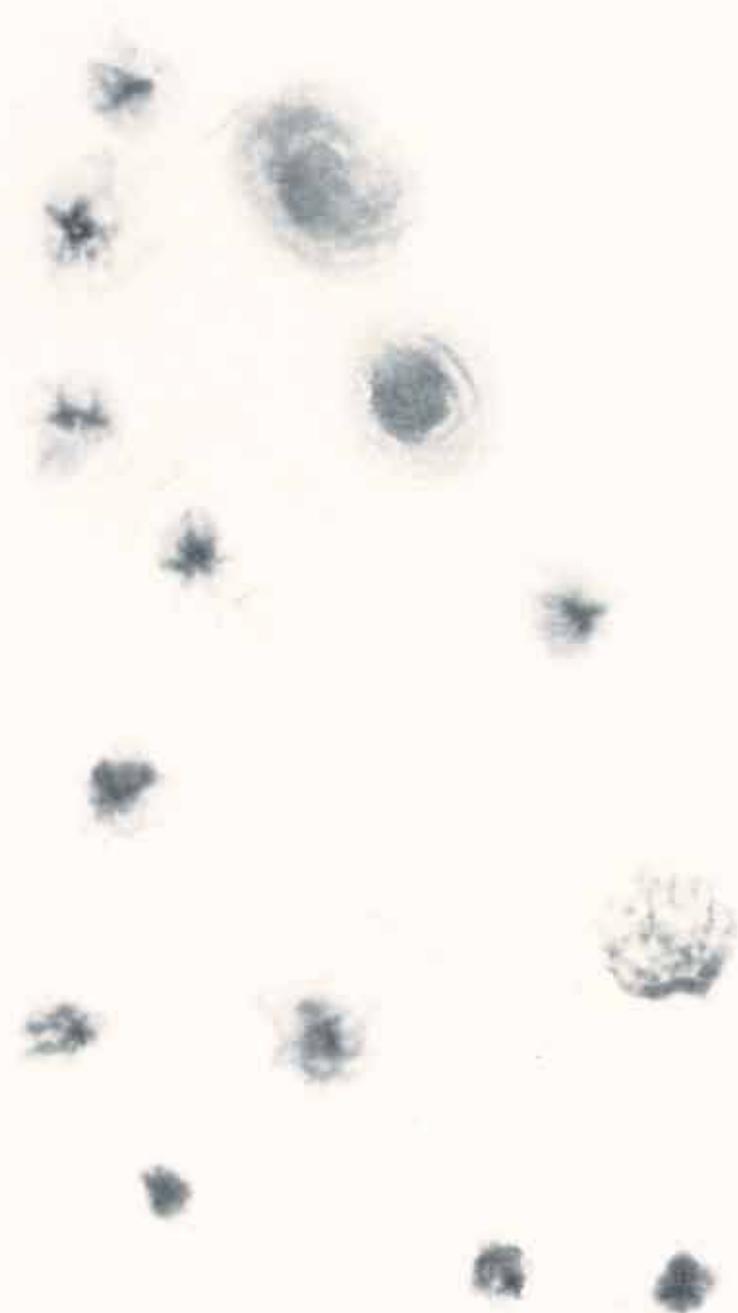
ER: It is a responsibility that comes out of the mandate, you have a mandate and this is your responsibility. But it is also your irresponsibility, let's say, at the same time, because you are mandated to take risks and in a way you are also mandated to have the right to fail. But at the same time it is a failure that involves the destiny of many people so that is why you are not more than half-blind. An artistic decision takes place in full-blindness while I am working with full-open eyes and all my rational concentration is in something else, which is my political everyday work.

MS: I do not believe in full blindness. There is a kind of concentration in the blindness or preciseness—we have to make blindness precise, we have to be precise in blindness. That would be my definition of making art and philosophy: the precision of blindness.

ER: It's like walking without looking at the street you're walking on, but sensing it and smelling maybe direction, feeling direction, being pushed in a direction. Not necessarily by a rational assumption that, yes there is a street there, but by your instinct that, yes there is a street there.







# September 09, 2009

Wednesday



September 2009

S	M	T	W	T	F	S
	1	2	3	4	5	
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30			

October 2009

S	M	T	W	T	F	S	
					1	2	3
4	5	6	7	8	9	10	
11	12	13	14	15	16	17	
18	19	20	21	22	23	24	
25	26	27	28	29	30	31	

7 <sup>am</sup>	
8 <sup>00</sup>	
9 <sup>00</sup>	
10 <sup>00</sup>	Interviste me Sara Danni/News & World Report Magazine (B)
11 <sup>00</sup>	Fltese nga Tirana International Airoport per ceremoni njeputur te Fazes B te zgjerimit te terminalit te pasagjerëve. (Gjenerale Tereza) Info)
12 <sup>pm</sup>	Takim tek Kullat
1 <sup>00</sup>	Dreke pune
2 <sup>00</sup>	
3 <sup>00</sup>	
4 <sup>00</sup>	
5 <sup>00</sup>	
6 <sup>00</sup>	Elbasi (Teatri Skanderbeg)
8:30pm - 9:00pm	Sholosh (Dhuratat)

Denada Marko

9/8/2009 6:05 PM

Anri Sala: What I propose in the political part of this conversation is, let's change and reverse the point of view in order to realize how dreadful the Poussin painting, most paintings, would be if we switched the perspective. After exchanging the background with the foreground we would find ourselves on the side of the citadel from where we can no longer discern the main commotion, which would disappear into the new background. We would fail to know that somewhere in the outskirts (the margins of sight) somebody is bitten by the snake. This is what I would like to discuss, this moment of betrayal, this moment of how come there is no longer a shared perception and understanding of the idea of democracy. And how democracy as a syntax, as written rules, is undermining democracy as content.

EV: I think we all tend to romanticize democracy. There comes a time when we realize that the sample of people that gives a damn about this issue is relatively small and quite irrelevant in the bigger picture. And I think the citadel gets so far removed that it also forces the local stakeholders to shift constituencies. The constituency now does not reside at home. The constituency now resides in the European parliament or in Washington DC or in Brussels or in Strasbourg. So now there is this sort of

constant effort to appease those who give the grades in how democratic you are and to behave and to check the boxes. It's becoming more of a checking-of-boxes game. And there is no way to tell what is right or wrong unless the citadel, unless the political order acknowledges it as such, validates it as such. So we spend more of our time seeking validation for the right cause than actually fighting for the right cause.

ER: I do not think it is correct to talk about romanticizing democracy, it is more appropriate to talk about romanticizing the international community. And then the problem becomes a problem of totally different perceptions and priorities from inside and from outside. And the clash becomes immediate when we have to speak out about this distortion and we have to face the very cynical reaction from the big citadel, that in fact is the product of a very distanced view on what is happening. If the man is bitten by the snake, the answer is, ok let's look to the future and reform the emergency response system.

It is very discouraging and it is also a kind of painful awakening when you realize that the generic superficial view from outside does not take in the details, does not hear the sounds, does not listen to the scream of the man

bitten by the snake. In that circumstance what is painful is the lack of sensibility and attention from outside towards the quality of this process. The fact that the very inspiring European project is not really functioning as a catalyst for changing the content, for changing not only rules, but habits. No one in democratic Europe would tolerate our elections. And we are told that the elections are better than before but not yet good enough. But for the past twenty years this has been called remarkable progress. And when we say enough is enough, we need to change it now and we want to change it now because with this trend we could not only lose another twenty years, but we could also risk entering a cycle of elections that will look better, but will actually be worse. But the first reaction is: you must change the law. You must make a better law. And we say no, this isn't happening because we do not have a law; we have a law. This is happening because we do not have implementation of that law. So we want to enforce the basic law of democracy that allows elections. And then, we are alone and in this aloneness we try to raise the problem by creating a situation that a normal democracy is absolutely unfamiliar with, which is boycotting the parliament. And then we are told that the place where democracy

expresses itself is in the parliament. Yes, this is a place where a functioning democracy expresses itself, but where is the place where a non-functioning democracy expresses itself? And then we get the attention and then we respect the fact that there is attention and we call off the boycott of parliament. And the moment we enter the parliament and we normalize parliamentary life, the attention disappears, because there is no more crisis. So the problem is not in the content but it is in the representation. So if the representation is not shaken by an unusual event, the content is not discussed.

EV: There is this thing which I will call the nightingale syndrome. When a nightingale is born it does not know how to sing. It has to listen to another bird to tune itself and sing that music. And I think a lot of places like ours are run by a bunch of nightingales. You know they synchronize, let's say, with the Brussels tune, and they sing that music without having any idea of what the music is about. What the value is. But as long as you are from the citadel and you listen to this music, you are also a nightingale. It is like the phrase "You walk like a duck, you quack like a duck, you must be a duck." You talk European, you speak European, you write European, you pass European legislation, you wave the European flag,

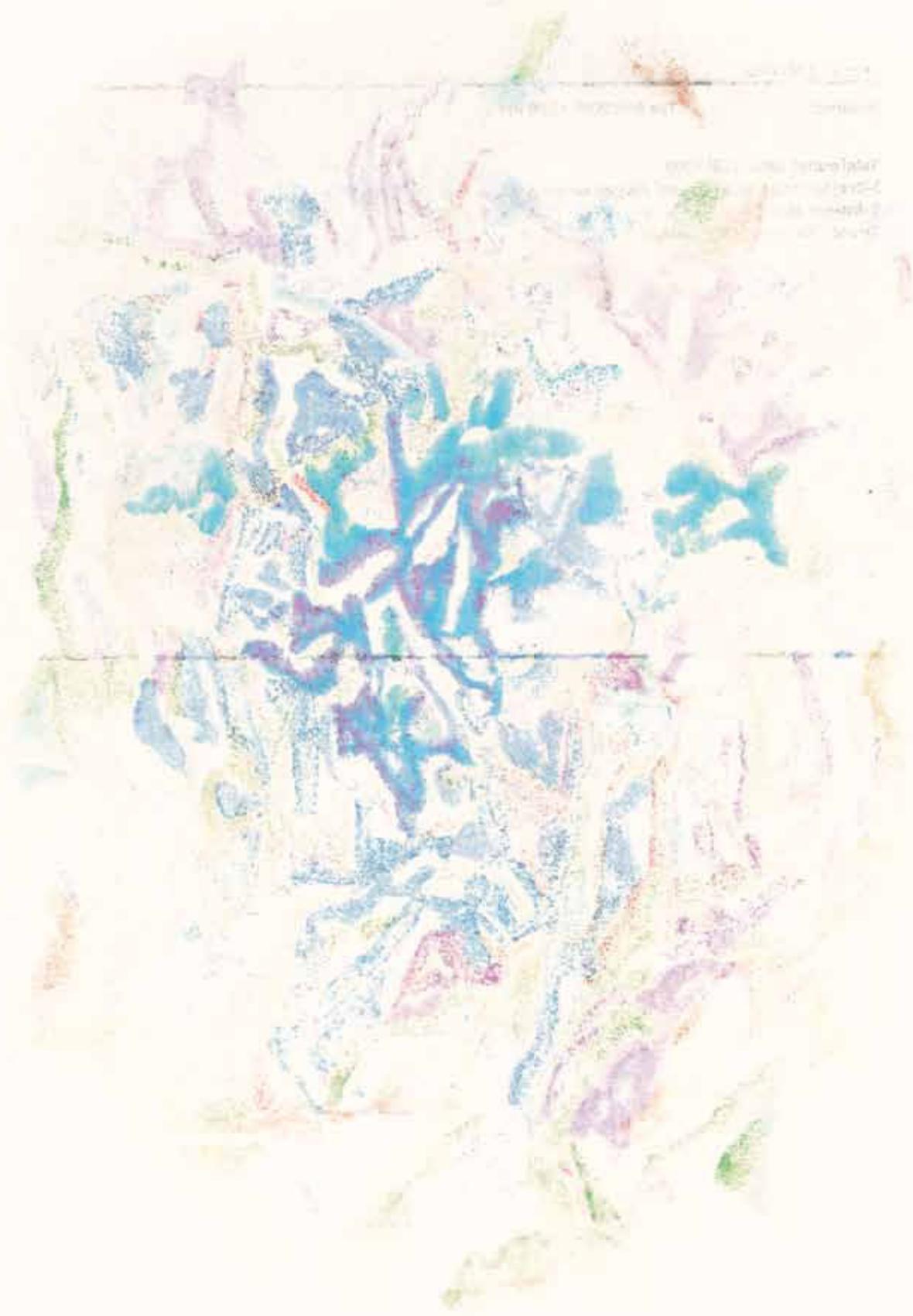
then you must be European. I think in that regard that's where we are losing a lot of the substance for what you called the syntax.

ER: Europe is becoming the calling card of people who are not building democracy, but on the contrary are using the European mask to dance a completely different movement.

EV: I think we also have a division in the relationship to Europe, an internal division. Society as a whole is divided into two camps. One is the group that wants to go to Europe and one is the group that wants to make Europe here where we live. The first group has given up on making Europe where we live and thinks the only way to leave the periphery is to find an opportunity to get out and go to the centre. This is probably an additional tension between the centre and the periphery. I think we belong to the periphery of the political establishment empire. And I think the sensitivities of the centre wane as you travel more to the periphery.

Every individual illumination comes when a person gets bitten by their own snake. And I think the big question mark is: Can one create a critical mass of people who either get it from the get-go or who have been bitten enough to understand that things have to change? The

only problem with being bitten too much is that you grow numb and you develop your own antidote. And I think the biggest dilemma for many of us has been that people develop their own anti-poisons and I think can carry on living without changing the status quo. Because it seems easier to keep being bitten than to organize to change the status quo.





Edi Rama & Anri Sala

*Inversion*

*Creating Space Where There Appears To Be None*

Cette publication accompagne l'exposition  
Anri Sala présentée au Musée d'art contemporain de Montréal  
du 3 février au 25 avril 2011.

Commissaire :	Marie Fraser
Éditrice déléguée :	Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves en français :	Olivier Reguin
Lecture d'épreuves en anglais :	Jane Jackel
Traduction :	Colette Tougas
Révision en anglais :	Lou Nelson
Conception graphique :	Quentin Walesch
Caractères :	Studio Quentin Walesch
Lithographe :	NovaConcept
Impression :	Croze inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État  
subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et  
de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation  
financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts  
du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2011  
©Edi Rama et Anri Sala pour les textes et les images

Dépôt légal : 2011  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de  
représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous  
les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par  
quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en par-  
ticulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation  
écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-  
Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. [www.macm.org](http://www.macm.org)

Distribution  
ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, Bureau 229  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)  
[info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)

Edi Rama et Anri Sala expriment leur gratitude à ces personnes dont  
l'importante collaboration a rendu possible *Inversion — Creating Space  
Where There Appears To Be None* : Michael Fried, Philippe Parreno,  
Marcus Steinweg, Erion Veliaj et la Fondation About Change.

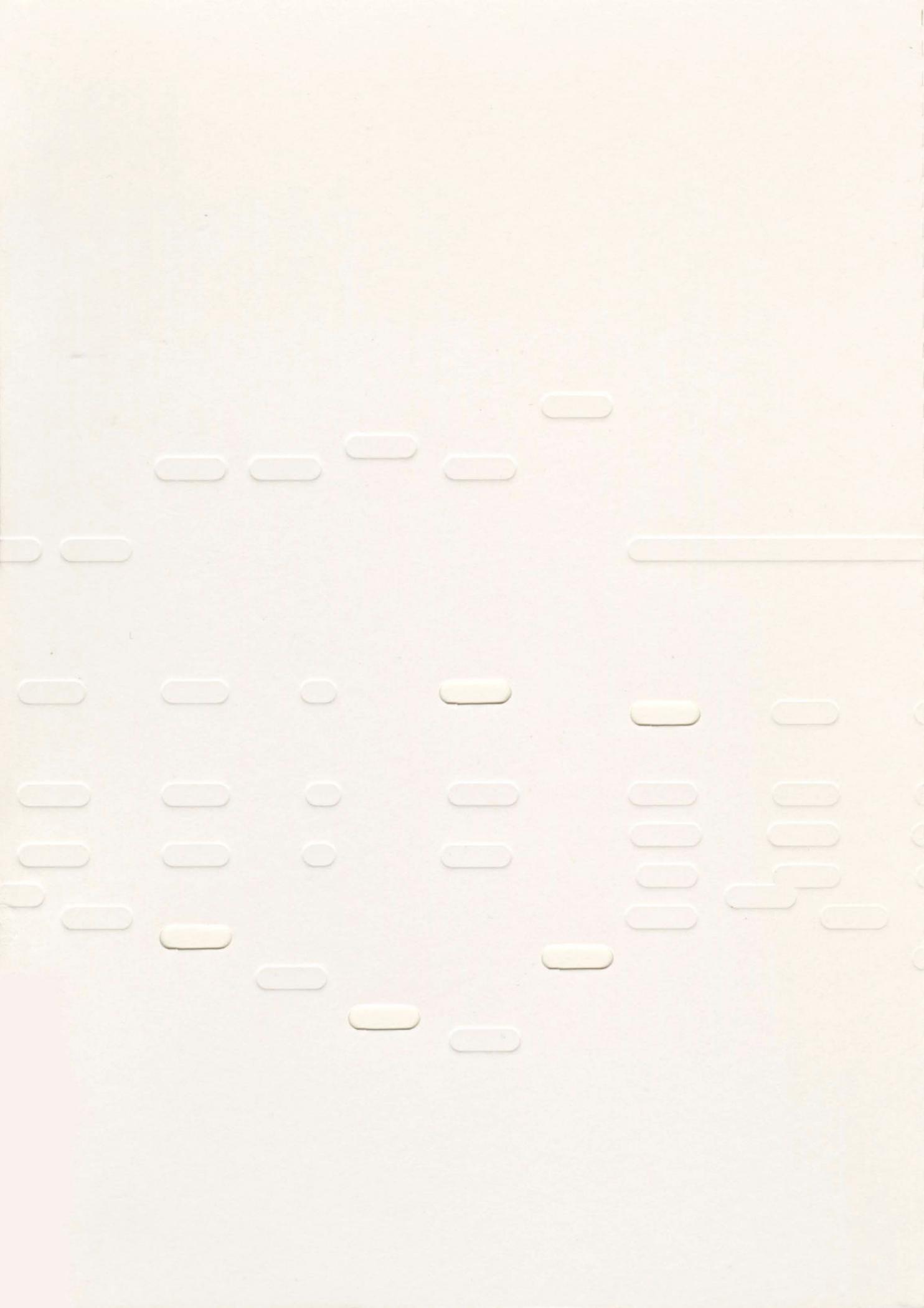
Anri Sala désire aussi remercier Christiane zu Salm, April Lamm,  
Clara Meister, Lewin Quehl et Christina Lehnert.

*Inversion — Creating Space Where There Appears To Be  
None*, 2010, a d'abord été exposée à About Change, Studio,  
Berlin, du 1<sup>er</sup> au 15 juillet 2010. Les quatre conversations entre  
Edi Rama et Michæl Fried, Philippe Parreno, Marcus Steinweg,  
Erion Veliaj ont été enregistrées dans les salles d'exposition, les  
29 et 30 juin 2010.

*Inversion — Creating Space Where There  
Appears To Be None*, 2010  
Crayon feutre, encre et gouache sur papier  
29,7 x 21 cm (chacun)  
Empreinte du dessin (crayon feutre, encre  
et gouache) sur papier japonais  
56,2 x 47,6 cm (chacune)  
Avec l'aimable permission d'Edi Rama et d'Anri Sala

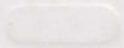
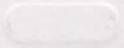
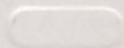
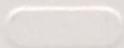
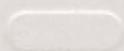
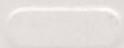
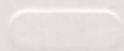
Crédits photographiques pour les vues d'installation :  
*Inversion — Creating Space Where There Appears  
To Be None*, Edi Rama & Anri Sala  
About Change, Studio, Berlin, 2010  
Photos : Uwe Walter







9 782551 250257



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
Québec