art 21

numéro 25 // // hiver 2009/2010

M 06801 - 25 - F: 5,90 € - RD

Artistes iconographes // // Vittorio Santoro // // Keren Cytter au Plateau // // Till Roeskens, portfolio // // Apichatpong Weerasethakul au MAMVP // // 11e Biennale Internationale d'Istanbul // //

art21

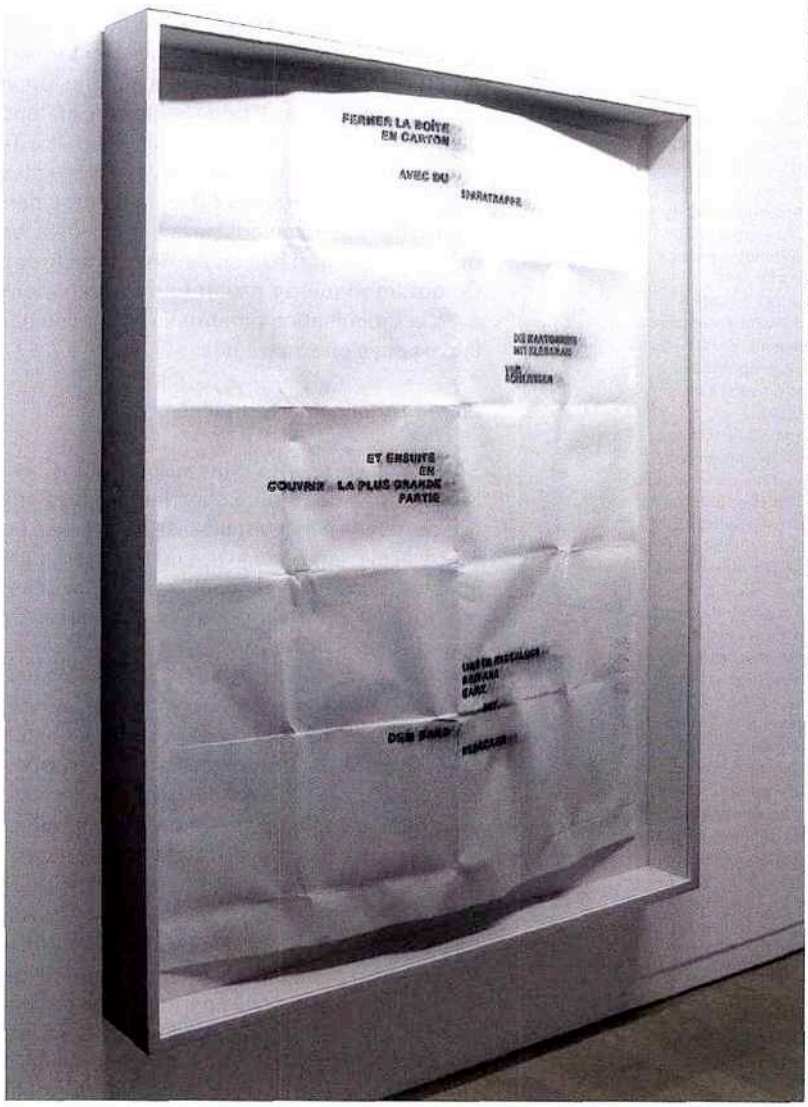
363 RUE DES PYRENEES
75020 PARIS - 08 71 11 37 12

HIVER 09/10
Bimestriel

Surface approx. (cm²) : 3557

VITTORIO SANTORO
LA LENTEUR DE L'ESPRIT

Parce qu'il est plus préoccupé de mener jusqu'à ses ultimes conséquences le travail de son œuvre que d'en assurer les relations publiques, Vittorio Santoro ne bénéficie pas toujours des meilleures conditions de visibilité. Cette explication serait la formulation anecdotique d'une vérité sur sa pratique : les objets publics de son œuvre ne recueillant qu'une partie des déterminations qui font d'eux les points d'une double focalisation, celle de l'artiste et de son public.



Vittorio Santoro, *Fermer la boite en carton..., August-November 2008 (folded to fit in my suitcase)*, time-based text work (3 months), 2008. Crayon sur papier. 196,5 x 160 cm. Vue de l'exposition *Phoenix vs Babel* à la Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, 2008. Coll. HLDC, Bordeaux. © Photo: Patrick Lafievre.

« L'expression « art conceptuel » a manifestement les connotations inadéquates d'une opposition avec la perception. Elle implique malheureusement un saut presque magique ou mystique d'un mode d'être à un autre. (...) En créant une fiction originale, le « conceptualisme » postule son existence non empirique singulière comme une valeur positive (transcendante) (...) Hors de la langue parlée, il ne peut y avoir de pensée sans support ».[1] Les définitions les plus strictes de l'art conceptuel ont d'emblée écarté toute référence aux matériaux, que ceux-ci soient les matériaux standards mis en œuvre par les pratiques dominantes de la peinture et de la sculpture contemporaines de l'époque, ou ceux ratifiés par certains de

art21

363 RUE DES PYRENEES
75020 PARIS - 08 71 11 37 12

HIVER 09/10
Bimestriel

Surface approx. (cm²) : 3557

> « L'objet devient alors un simple point focal du processus, bien que Santoro ne se refuse pas à bonifier ce produit fini en l'encadrant précieusement

leurs jeunes contemporains, pourtant prompts à élaborer des travaux critiques de la réification de la pratique artistique en une œuvre physique. On pourrait pointer dans le désordre, et à l'appui de ce dernier phénomène, dans les années soixante, la valorisation de la photographie comme médium de la neutralité, le développement de la vidéo et du matériel afférent, et l'affirmation du langage comme outil et véhicule de l'œuvre. L'usage de la référence générique à des matériaux types, comme a pu la privilégier Lawrence Weiner dans ses énoncés (*statements*), n'échappe pas à leur vindicte. Les conceptuels théoriciens privilégient définitivement un art strictement auto-réflexif dont la manifestation centrale est le texte[2]. Vittorio Santoro ne prétend pas, dans son travail, fournir une synthèse de ces deux courants de pratiques conceptuelles aux options *esthétiques* extrêmement démarquées, mais simplement travailler par-delà les dichotomies fondatrices de l'art conceptuel. Ce qui implique de savoir jouer habilement avec la fétichisation potentielle impliquée par la part physique de l'œuvre.

L'œuvre comme performance

Son travail présente d'incontournables ressemblances de famille avec les productions des pratiques conceptuelles issues de l'une ou l'autre école : large usage des néons, opérations simples (découpages), répétitives (écrire, recopier, effacer), interventions sur des matériaux accessibles (journaux, images préexistantes, iconiques parfois[3]), et surtout importance massive donnée au langage, bien que l'artiste investisse esthétiquement certaines de ses caractéristiques largement ignorées par les conceptuels. Ce jeu avec des formes très sédimentées ou des opérations paradigmatiques empruntées à l'histoire de l'art (avant-gardiste)[4] ne peut manquer en certains endroits de venir frotter avec les options propres à une partie du travail de Santoro : parmi lesquelles on distinguera l'affirmation de la dimension processuelle de l'art, et l'intégration de la performance de production à la définition de l'œuvre. Le produit fini, loin de n'être que la matérialisation diminuée ou accessoire d'un concept ou le couronnement d'un processus, ne devient compréhensible dans de nombreuses séries de l'artiste que si l'on mobilise une connaissance, même simple, de la performance de production. L'objet devient alors un simple point focal du processus, bien que Santoro ne se refuse pas à bonifier ce produit fini en l'encadrant précieusement. C'est le cas des nombreuses séries de « dessins » regroupées sous l'étiquette *time-based text works*. Généralement, ces séries se composent de mots (parfois de phrases) inscrits sur des feuilles dont les dimensions varient (un format récurrent est le 37 x 45). Ces mots ou ces courts énoncés sont généralement des segments trouvés dans la presse, dans la publicité ou entendus ici et là. Des termes peuvent parfois venir se superposer, les feuilles fonctionner en diptyques ou encore faire l'objet d'installation (*Anticipation*, 2004-2005). Une fois sélectionnés, les termes sont transcrits sur un ordinateur. Santoro transpose ensuite de manière très relative les caractéristiques de la typographie sur une feuille, avec pour seul outil un crayon. Il commence alors à retracer cette phrase ou ce mot minutieusement chaque jour, au même endroit de la même feuille, sur des périodes pouvant aller jusqu'à six mois[5]. La thèse qui ferait de l'œuvre physique un véhicule secondaire de la définition de l'art ou du concept qui la fonde est rendue nulle et non-opératoire face à de tels travaux[6]. L'énoncé artistique articulé par Santoro ne devient intelligible que si l'on accepte de considérer le produit, mais dans son rapport à sa performance de production[7]. Dans ces séries de dessins, les marques de processus sont parfois très accessibles : le crayon, à force de passage, a entamé la feuille et le papier s'est progressivement déchiré (voir par exemple *Until nothing happens, décembre 2008-juin 2009*, crayons sur papier). Simplement, ces déchirures auraient pu être le produit d'un unique passage, ce sur quoi les œuvres ne nous renseignent pas avec évidence[8]. Le produit devient une manière de conserver des traces du processus sans nous fournir une documentation univoque sur celui-ci. La part expérientielle du travail de l'artiste nous devient intelligible par l'accès à de telles informations, mais sans nous être autoritairement imposée : une telle répétition de gestes ne peut manquer de nous évoquer la forme et les contraintes de nombreux exercices spirituels[9]. Mais la matière même de ces exercices reste hors de notre portée, cantonnée par définition à la sphère mentale de l'artiste lui-même. L'empathie ne nous serait ici d'aucune aide. *What you see is not what you get.*

Dans d'autres cas, Santoro laisse en évidence les opérations de prélèvement qu'il met en œuvre. C'est le cas de collages comme *You are still here*, (7 days, 7 different newspapers, different articles)[10], 2008 ou de *Language will*

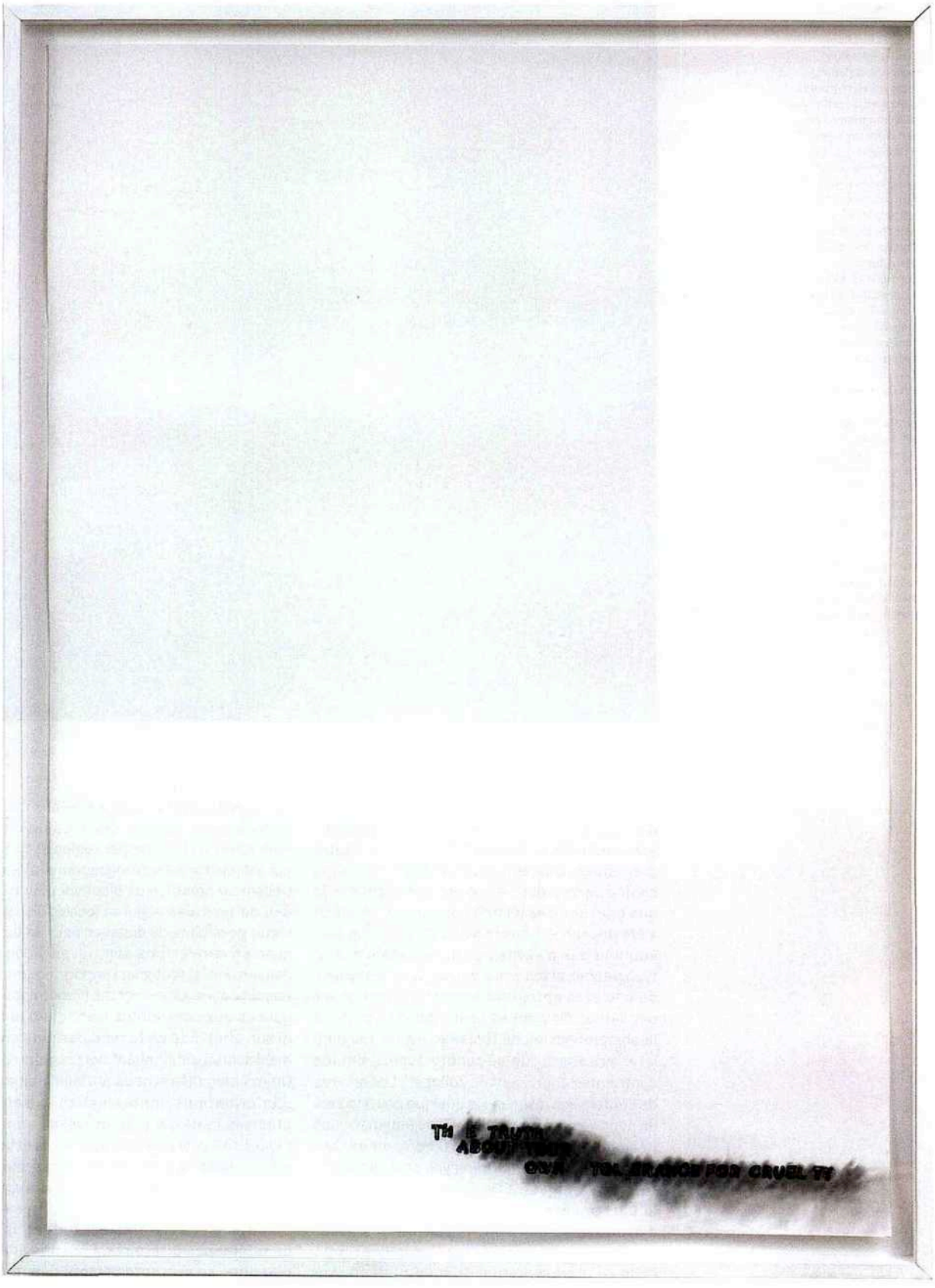
1. Mel Bochner, "Speculations, 67-70", originalement publie dans *Art in the mind*, 1970 Republie dans *Mel Bochner, Speculations, Ecrits 1965-1973*, Geneve, MAMCO, 2003, p205.
2. Ceux-ci ne jouent pas pour autant le jeu de la « dématérialisation de l'œuvre d'art »
3. Voir *A Concrete Aeroplane (six studies on an unwritten novel by Jeff Torrington)*, 2008, 6 elements, collages et crayon sur papier, encadres avec passe-partout
4. Dans sa plus recente exposition personnelle en France – « La chambre de Marlow », Galerie Xippas Paris, 2009- était presente entre autre l'ensemble *Reciprocal Scrutiny (bordereau)*, avec un quasi-monochrome noir, qui etait en fait une photographie surdeveloppee d'un document lie a l'affaire Dreyfus, en face de laquelle etait accrochee une œuvre de neon, installée en angle, dans une niche On a souvent evoque les dispositifs d' accrochages dadaistes a son propos
5. On est a la fois loin et proche d'une Hanne Darboven qui recopiait les classiques de la litterature grecque au mot pres Voir Lucy Lippard, « Hanne Darboven Deep in numbers », in *Artforum, octobre 1973*, pp 35-39
6. On pourrait ici parler d'un *mind/body problem* propre à l'art conceptuel
7. On renverra a l'intuition de Kendall Walton sur ce point dans « Categories de l'art », in *Esthetique et poetique* (ed Gerard Genette), Paris, Seuil, 1992, p82
8. Les marques de dechirures ne sont alors veritablement que des residus ou des marques tout juste indicielles d'un processus *intelligible* par la connaissance les marques ne doivent pas être confondues avec la performance de production elle même
9. On renverra aux etudes classiques que sont pour l'occident les ouvrages de Pierre Hadot, *Les exercices spirituels dans l'antiquite*, Paris, Albin Michel, 1981 et Michel Foucault, *L'hermeneutique du sujet*, Cours au College de France (1981-1982), Paris, Seuil, 2001.
10. Lettres decoupees et graphite sur papier, sept feuilles a lignes, cadre d'artiste (bois et miroir). Manuel Cirauqui fait remarquer a juste titre que, "quand bien même cette oeuvre pourrait être percue comme la partition de l'installation sonore éponyme, elle n'en est pourtant ni une « version, ni une visualisation » (ma traduction) Voir http://www.vittoriosantoro.info/home.htm

art21

363 RUE DES PYRENEES
75020 PARIS - 08 71 11 37 12

HIVER 09/10
Bimestriel

Surface approx. (cm²) : 3557



Vittorio Santoro, The Truth About Your Own Tolerance For Cruelty, September 2007-March 2007–2008, time-based text work (6 months), 2007-2008. Crayon sur papier: 164.2 x 113.7 cm. Coll. Daniel Bosser, Paris. © Photo: Marie Clérin.

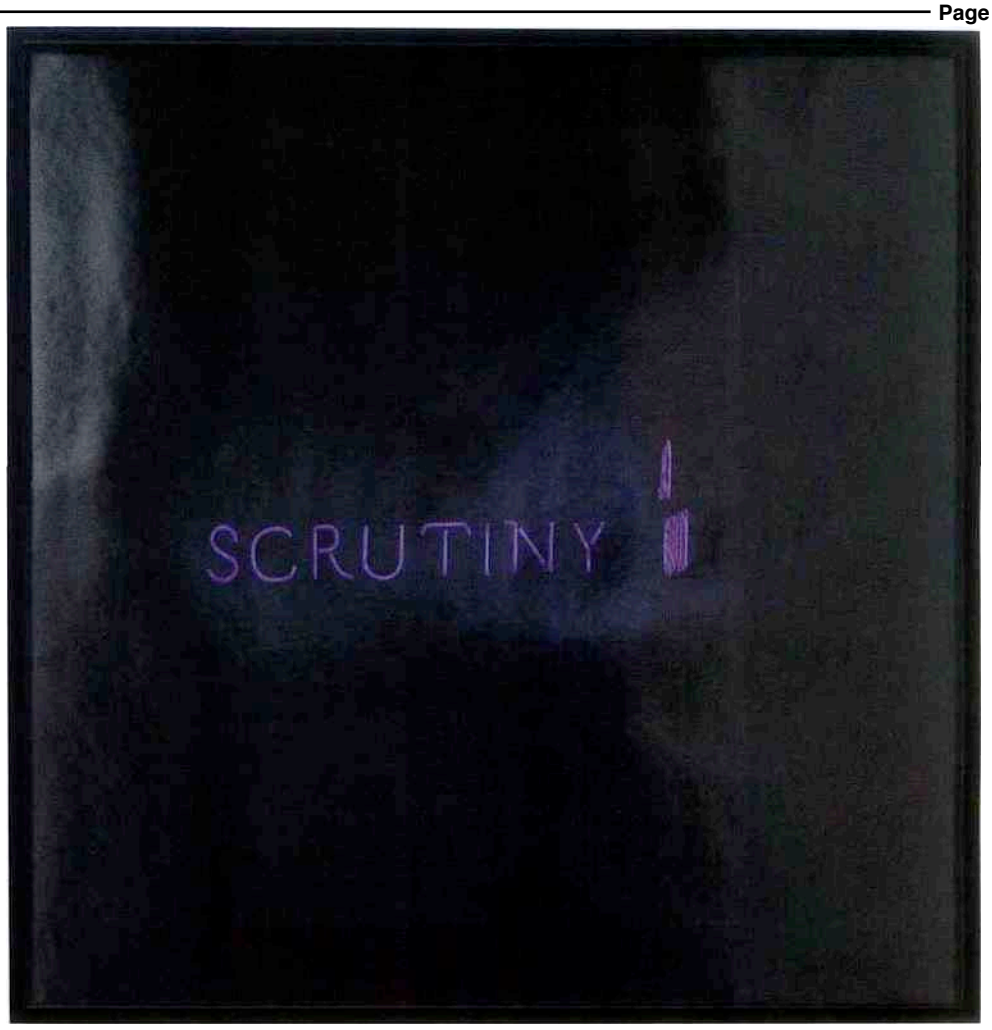
art 21

363 RUE DES PYRENEES
75020 PARIS - 08 71 11 37 12

HIVER 09/10
Bimestriel

Surface approx. (cm²) : 3557

11. Publie dans le portfolio du n°16 d'*art 21*, hiver 2008
12. Dans une tradition d'enonces aporetiques, paradoxaux ou cryptiques bien ancree dans certaines pratiques conceptuelles Robert Barry, James Lee Byars .
13. *F Dostoyevsky C and P, pages 57/58 (Penguin Popular Classics), brûlees a trois reprises* Crayon sur papier 2007
14. Voir le graffiti represente dans les diapositives de l'installation *Untitled (Mask) II*, 2007
15. Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art*, (trad Jacques Morizot), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, notamment le chapitre IV, « La theorie de la notation »
16. On l'a deja souligne, le travail sur le langage reifie est systematiquement double de processus ou d'operations specifiques qui nuancent ou entament toute possibilite d'une reification stricte
17. Le produit diffuse d'un enregistrement sonore reste un evenement materiel Voir les reflexions de Frederic Wecker autour d'une tentative d'ontologie du sonore dans « Experience de pensee A listening room », in *art 21*, septembre octobre 2008



Vittorio Santoro, *Reciprocal Scrutiny (bordereau)*, 2009. Installation (diptyque), lettres en verre, néon, dispositifs de suspension, transformateur (ca. 12 x 130 x 4 cm), photographie argentique surdéveloppée sur papier baryté encadrée (79 x 79 cm). Courtesy Galerie Xippas, Paris/Athènes. © Photo: Frédéric Lantermer

never quite connect you to the world, 2008. Bien que dans un cas, les lettres soient collées sur une feuille et non alignées, et dans l'autre directement collées sur le mur mais assemblées en une ligne, il est facilement compréhensible que chacune des lettres constituant l'énoncé a été découpée dans le contexte d'un imprimé auquel nous n'avons pas accès, mais que la typographie, la taille des lettres, voire les plages de couleurs entourant les lettres soulignent par défaut. On peut se contenter de s'arrêter à la compréhension de l'énoncé : « tu es toujours ici », ou essayer de se rendre accessible les contraintes organisant ce collage[11]. Les œuvres de Santoro aux résonances quelque peu occultes (le néon *To repel ghosts*, 2007) ou énigmatiques (les collages de *You are still here*, ou de l'ensemble *There is something you should know*[12], tournure repiquée à Douglas Gordon) laissent le plus souvent au spectateur la possibilité d'avoir accès aux contraintes qui les sous-tendent, car ces contraintes font œuvre : cette mise en représentation du produit de l'œuvre par la possibilité d'avoir accès aux critères de choix ou aux raisons avouées de certaines opérations de l'artiste (les règles et contraintes qui ont participé à son engendrement) est potentiellement créatrice de distance pour le spectateur, qui peut ainsi régler sa focale selon son envie (cette possibilité de distance est très largement mise en œuvre dans son travail vidéo, travail dont on doit ici souligner l'importance malgré son effective sous-exposition, en France notamment). L'accès aux contraintes n'annule pas l'œuvre, ni son effet. Elle ne la rend pas plus univoque, mais accroît simplement notre compréhension. Quand bien même nous aurions connaissance d'informations contextuelles extrêmement précises mais sans doute assez annexes au regard de l'œuvre (le titre de l'article et la phrase précise dont sont issues les lettres dans le cas de *You are still here*), l'œuvre ne s'arrêterait pas de fonctionner pour autant.

Le travail de Santoro est tout entier hanté de références littéraires, bien que son œuvre plastique se présente comme rien moins que

art21
363 RUE DES PYRENEES
75020 PARIS - 08 71 11 37 12

HIVER 09/10
Bimestriel

Surface approx. (cm²) : 3557

littéraire : qu'elles soient mises en évidence (Dostoïevski[13], Conrad, Thomas Bernhard ou encore Jeff Torrington) ou plus cryptées (*Plate (for Paul)* 2000-2003, objet en aluminium partiellement laqué en blanc, dédié à un ami disparu, l'écrivain Paul Bowles), ces références ne viennent pas *empêcher* les œuvres. Elles font simplement gagner des niveaux d'interprétation inédits qui enrichissent progressivement le produit final. La relation particulière de Santoro à ces auteurs, ces œuvres ou ces références étant encore une fois laissée à notre appréciation.

Matérialisations

On distinguera dans l'œuvre de Santoro des degrés de réification très divers, selon que les pièces laissent constater qu'il y a eu processus ou non. Les écritures nuancent la réification, là où les néons semblent l'accélérer (même si leurs modes d'installation apportent une nuance à cette affirmation). On pourrait décrire partiellement ce travail comme une tentative de faire œuvre avec les possibilités d'inscriptions matérielles du langage : on trouve dans le corpus de Santoro de nombreuses occurrences visuelles du langage écrit (le langage est dactylographié, manuscrit, imprimé, gravé[14], réifié sous forme de néons ou de collages) ou des occurrences sonores de parole (dans les installations sonores et les vidéos). Dans tous les cas, le langage vient s'inscrire sur un support. L'existence d'un support est ici la condition de possibilité même de la mise en représentation du langage et de la parole. Aucun privilège n'est accordé à une parole orale qui ne pourrait se fixer au risque de perdre en vérité (on pourrait tracer une généalogie de cette position depuis le *Phèdre* de Platon jusqu'aux *discussion-pieces* de Ian Wilson), non plus qu'à une forme d'écriture standardisée ou à la graphie de l'artiste. Une des dimensions du travail de Santoro joue sur l'investissement esthétique de ce que Goodman désigne comme les caractères secondaires[15] du langage écrit (la typographie, la graphie, la couleur, etc.[16]). Plus largement, l'objet du travail de Santoro est le *langage représenté* (notion dans laquelle on rangera aussi bien les boucles sonores des installations[17], les énoncés prononcés par les acteurs de ses vidéos que les travaux sur papier ou prenant la forme de néon). Toute inscription matérielle du langage sert diversement à pointer ses qualités d'objet, les particularités de sa forme orale, ou les règles de son organisation, sans s'enfermer dans la boucle d'un art strictement auto-réflexif (on pensera aux procédés littéraires regroupés sous le terme d'*ostraniene* – d'« étrangement » – par le groupe des formalistes russes). Une inscription exemplifie des qualités particulières (de trait, d'épaisseur, de couleur) sans se trouver pour autant privée de dénotation (dénotation souvent liée à un investissement politique et éthique

> « Une des dimensions du travail de Santoro joue sur l'investissement esthétique de ce que Goodman désigne comme les caractères secondaires du langage écrit

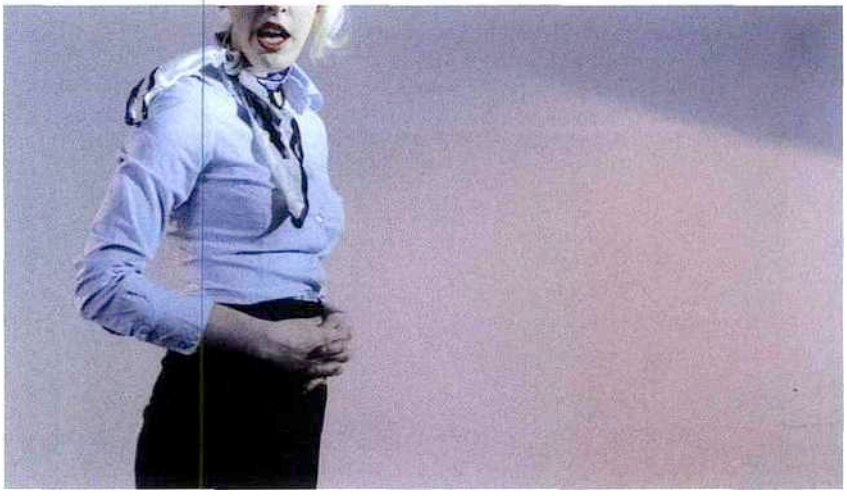
Vittorio Santoro, *Reciprocal Scrutiny (bordereau)*, 2009. Installation (diptyque), lettres en verre, néon, dispositifs de suspension, transformateur (ca. 12 x 130 x 4 cm), photographie argentique surdéveloppée sur papier baryté encadrée (79 x 79 cm), vue de l'exposition « La chambre de Marlow », Galerie Xippas, Paris, 2009. Courtesy Galerie Xippas, Paris/Athènes. © Photo: Frédéric Lanternier

art21

363 RUE DES PYRENEES
75020 PARIS - 08 71 11 37 12

HIVER 09/10
Bimestriel

Surface approx. (cm²) : 3557



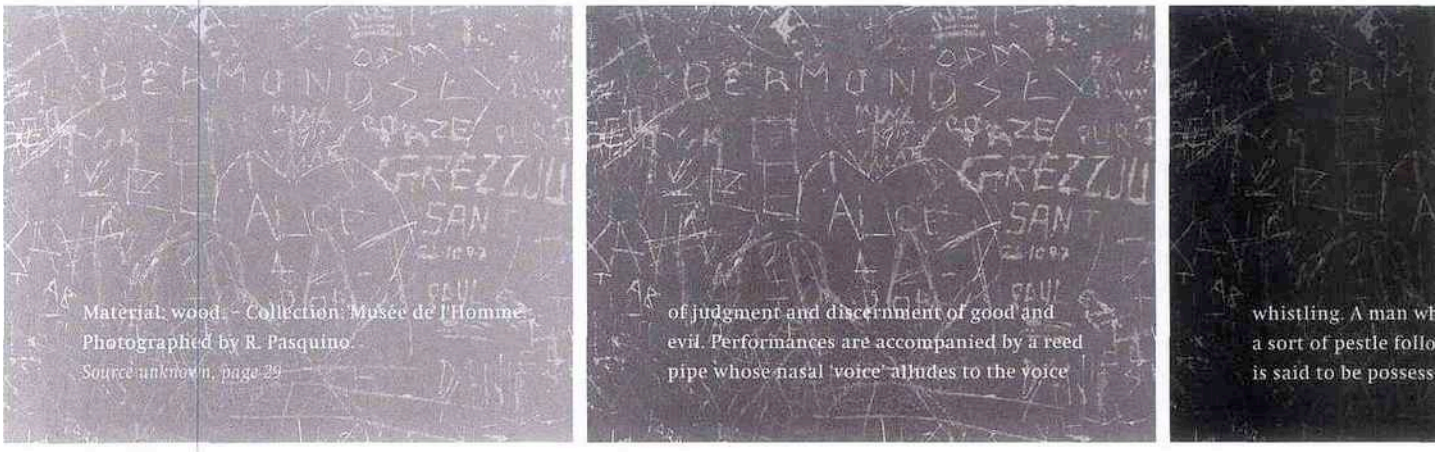
Vittorio Santoro, *Visionaries & Voyeurs II*, 2009. HD vidéo, couleur, sonore. 8 min. 43 s. Captures d'écran. Courtesy l'artiste.

> « Ses personnages se font les interprétants d'un script qu'il est impossible de pouvoir confondre avec la formalisation de leur pensée

de l'artiste) ni de connotation (un certain amour de l'ambiguïté et de l'évocation).

Toutes les formes laissant une place plus large à la spectacularité se voient investies par les grandes options dramaturgiques brechtiennes. Dans l'œuvre vidéo *Il fait jour ? (Il ne fait pas nuit)* 2007, le corps d'un homme dont la tête est coupée par le cadre est filmé dans l'angle d'une pièce, devant une fenêtre, en train de citer et de réciter *« Y en a qui tue pour voler, certains tuent même par amour, un chasseur tue toujours pour jouer, moi, j'ai tué pour être le meilleur. »*[18] Des coupes (sans changement d'axe), des différences de lumière et des zooms à vitesses différentes sur la main ou le pied de l'individu ou un fondu au noir viennent rythmer la récitation. Cette litanie se poursuit tout au long de la vidéo, nous permettant de noter les différences marquées dans les manières de « dire » cet énoncé (les espacements et certaines accentuations diffèrent). Cet effet de boucle déconstruit l'effet naturaliste de cette captation de parole, qui se révèle par l'écoute et l'observation être une voix off enregistrée et non du son direct (à aucun moment, on ne note d'activité des muscles du

Vittorio Santoro, *Untitled (Mask) II*, 2007. 17 diapositives, projecteur de diapositives, dim. variable. Courtesy l'artiste



art21

363 RUE DES PYRENEES
75020 PARIS - 08 71 11 37 12

HIVER 09/10
Bimestriel

Surface approx. (cm²) : 3557

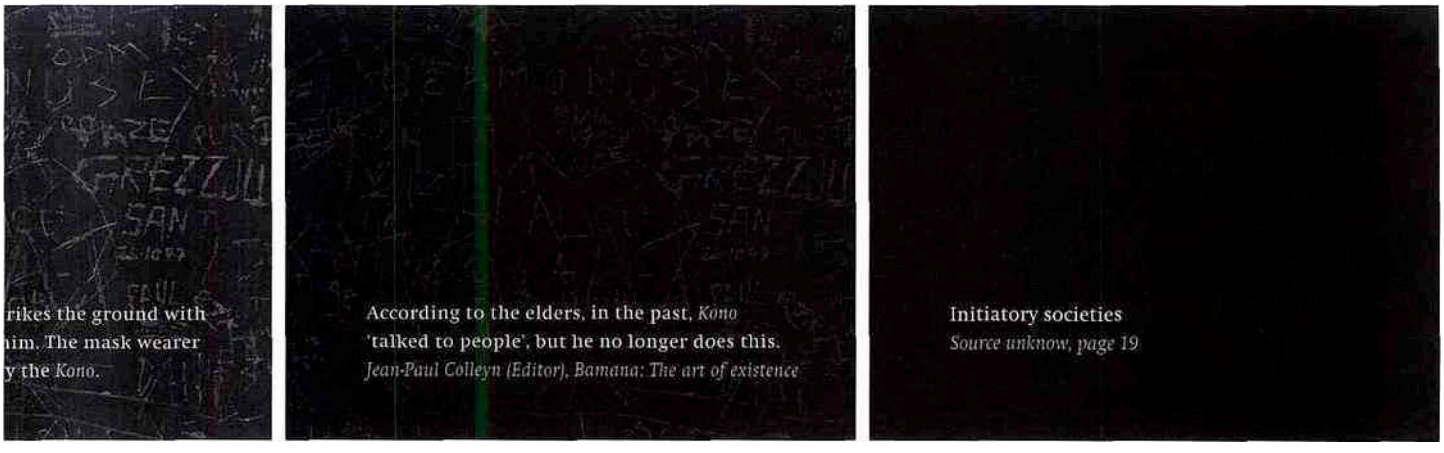
ventre de ce corps sans tête). *Il fait jour? (il ne pas nuit)* serait comme un lointain ancêtre du moyen-métrage *Lettres de Sibérie* de Chris Marker, pièce maîtresse sur la question de la manipulation des images. Dans de nombreuses vidéos, le langage est matérialisé par des énoncés placardés sur le mur (« Did he train you? Did he rehearse you? Did he tell you what to do and what to say?» peut-on lire dans *The radio*, 2003-2004), ou sur une feuille engagée dans une machine à écrire ou sur des écrans d'ordinateurs dans *Moving towards you, Moving around you, Moving against you, Moving away from you* (2005-2006). La caméra passe souvent rapidement sur ces énoncés, ou y revient par des plans très courts, et nous amène ainsi à devoir revoir en boucle les travaux (les vidéos de Santoro étant pensées pour être ainsi diffusées). Les personnages (presque des modèles au sens bressonien du terme) se font les interprétants d'un script qu'il est impossible de pouvoir confondre avec la formalisation de leur pensée, comme dans le cinéma mimétique le plus traditionnel. *Visionaries & Voyeurs II*, 2009, en est un magnifique et récent exemple.

Intelligibilité.

La compréhension du langage écrit repose sur des standards culturels et cognitifs. La lecture en Occident s'effectue selon un axe linéaire allant de gauche à droite. La rupture de tels standards crée des moments de doute qui forcent le spectateur à s'engager dans une négociation avec ce qui lui est donné à lire et à voir. Dans le cas du néon *Reciprocal Scrutiny (borderau)* (2009), la syllabe finale de « reciprocal » se trouve isolée et surélevée par rapport au reste du mot, et le terme « scrutiny », qui est installé sur le mur immédiatement perpendiculaire, écrit à l'envers et les lettres retournées de la droite vers la gauche. À compter du moment où nous nous plaçons dans le cadre d'action « lecture d'un énoncé », nos mécanismes cognitifs et culturels nous mènent à anticiper sur ce que l'on voit et ce que l'on lit : si j'ouvre un livre, je suppose généralement qu'il y a quelque chose de déchiffrable à reconnaître et à comprendre. Les néons publicitaires ou artistiques peuvent renforcer cette hypothèse. L'effet de brouillage perceptif et cognitif produit par la disposition des segments et la direction des lettres force le spectateur à faire un focus inattendu sur ce qu'il est en train de lire, et à négocier avec des processus que généralement nous avons tendance à naturaliser. Certaines œuvres installées dans des angles vifs ne peuvent être appréhendées d'un seul coup d'œil (l'ensemble de néons *Untitled (Perceptible Erosion)*, 2005-2006 installé sur la façade et le pignon du CAPC). L'ambiguïté sémantique des termes peut venir renforcer cet effet de brouillage, et le fonctionnement alterné de certains néons engendrer un effet camouflage.

L'usage des angles de l'espace physique d'exposition aurait tendance à renforcer nos attentes de linéarité : si je lis le segment A qui se trouve sur le mur de gauche, alors le segment B, qui se trouve sur le mur de droite devrait venir compléter ma lecture. L'usage des angles est une stratégie avant-gardiste (Malevitch), mais aussi certainement un des jeux préférés des anti-modernistes, qui visait à réintégrer l'œuvre dans l'espace physique commun, là où le modernisme favorisait la frontalité et l'accrochage sur

18. Video qui peut être montree seule ou dans une « *assisted version* » comme chez Cortex Athletico, exposition *The truth about your own tolerance for cruelty*, 2007

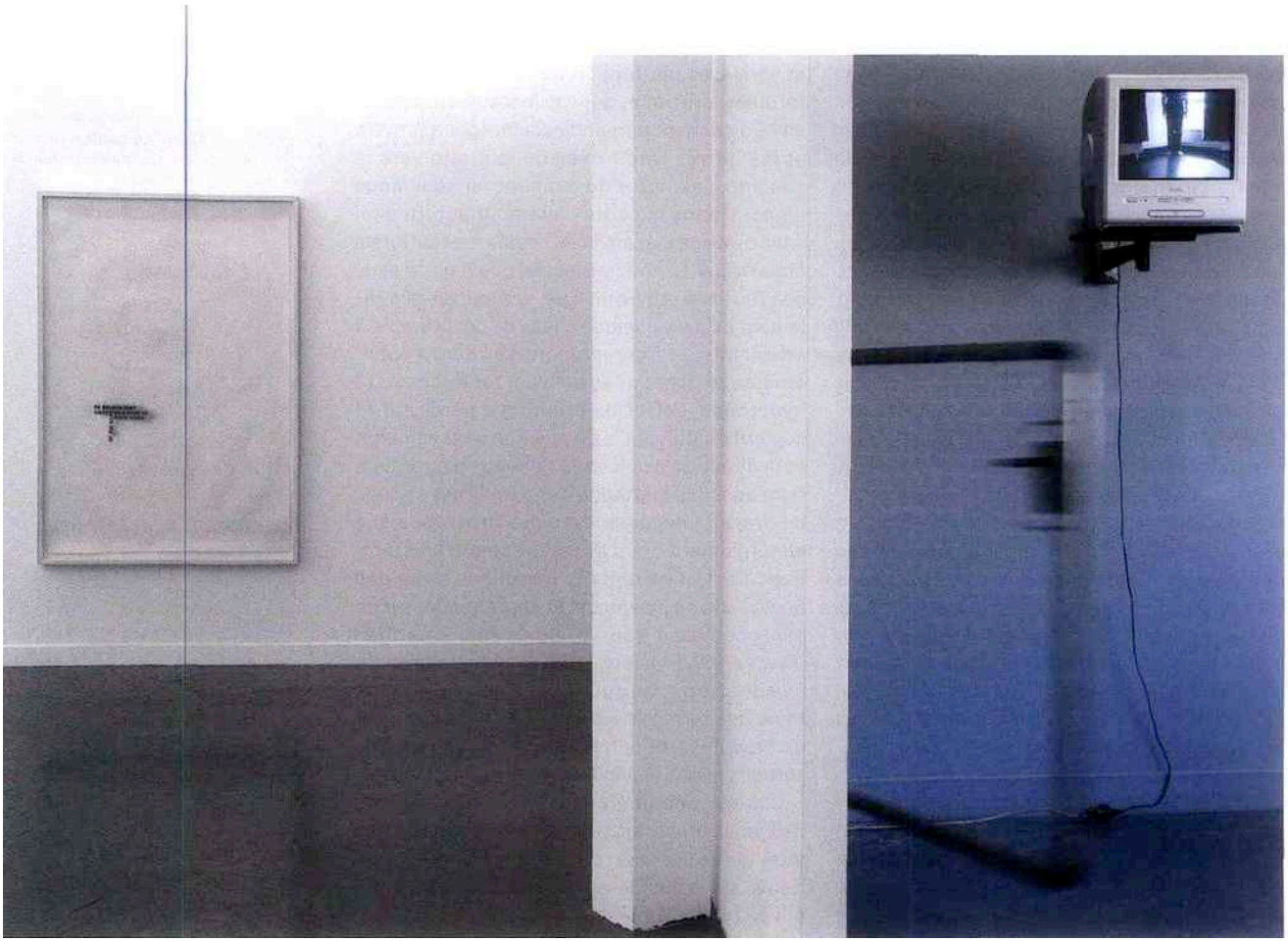


art21

363 RUE DES PYRENEES
75020 PARIS - 08 71 11 37 12

HIVER 09/10
Bimestriel

Surface approx. (cm²) : 3557



Vittorio Santoro, *To Believe That More Of The Same..., April-September 2007*, time-based text work (6 months), 2007. 164 x 114 cm. Coll. Chambost, Bordeaux. **Vittorio Santoro, *Il fait jour ? (Il ne fait pas nuit), assisted version*, 2007.** Installation, châssis, grillage, moteur hydraulique, vidéo, haut-parleurs. Dim. variables. Vue de l'exposition *The Truth About Your Tolerence for Cruelty* à Cortex Athletico, Bordeaux, 2007. Courtesy l'artiste. © Photo: Cortex Athletico.

Éléments biographiques

•né en 1962 à Zurich de parents italiens, il vit et travaille à Paris depuis 2006.
•Sans formation artistique académique, il réalise sa première exposition personnelle en 2000 à la Galerie Brandstetter & Wyss à Zurich.
•2003 : expositions personnelle *It's All In Your Mind / C'est tout dans ma tête*, Galerie Yvon Lambert, Project Room, Paris.
•2006 : *Everything's not lost*, exposition personnelle au Kunstmuseum Thun.
•2007 : solo show à la FIAC, Galerie Cortex Athletico. Exposition personnelle *The truth about your own tolerance for cruelty*, à Galerie Cortex Athletico, Bordeaux. Participe à *Learn to read* à la Tate Modern à Londres.
•2008 : participe à l'exposition *A listening room*, à Anne + Art Projects Factory, Ivry.
•2009 : project room *La chambre de Marlow*, Galerie Xippas, Paris,.
•Il a produit plusieurs livres d'artiste dont un en collaboration avec Paul Bowles *The Time of Friendship*, Memory/Cage Editions, Zurich, 1995 et un autre en collaboration avec Robert Wilson, *RWWM*, Memory/Cage Editions, Zurich, 1997.

Vittorio Santoro dans *art 21*
•n°15 (décembre 2007/janvier 2008) CR de l'exposition *The truth about your own tolerance for cruelty*, p.59.
•n°16 (hiver 2008), Portfolio *You are still here (7 days, 7 different newspapers, different articles)*, p.32-39.
•n°19 (septembre/octobre 2008), CR de l'exposition *A Listening Room*, p.61-63.

le mur plan comme moyen d'autonomiser les produits de l'art[19]. Ici, l'angle n'est utilisé que pour mieux déjouer nos attentes. Dans l'accrochage de certaines écritures sur papier, on trouve un jeu sur cette mise en angle, qui peut être renforcée par une inversion du sens des lettres (haut-bas ou droite-gauche), un faux effet miroir[20], ou un jeu sur la traduction d'une langue à une autre. L'électrophone et le disque de l'installation à venir *Man leaving harbour on a ship (in a room)* (2009-10) jouent de la même façon sur les attentes que l'on peut produire face à un objet. Seule une petite partie de chaque face est imprimée, le silence sera donc l'essentiel de ce que nous pourrons espérer entendre.

Les figures de la discrépance, de la non-linéarité, ou les ruptures de plan font partie du catalogue de stratégies mises en place par l'artiste pour perturber le rythme du spectateur. Le catalogue de *It's all in your mind / C'est tout dans ma tête* se déplie en accordéon et laisse entre autres apparaître deux ensembles de photographies visant à créer un effet panoramique, mais dont le projet est dénoncé par les

art21

363 RUE DES PYRENEES
75020 PARIS - 08 71 11 37 12

HIVER 09/10
Bimestriel

Surface approx. (cm²) : 3557

> « les ruptures de plan font partie du catalogue de stratégies mises en place par l'artiste pour perturber le rythme du spectateur

redondances et les superpositions d'une image à l'autre.[21] La discrépance entre son et image vient nous enjoindre une distance aux images. Ainsi, dans le plan séquence qui constitue l'énigmatique *The radio*, la caméra s'arrête sur l'image d'un terrain de jeu, puis se déporte vers le terrain de jeu lui-même. Les images reviennent vers ce qu'elles dénotent par la grâce de la caméra, mais l'intervention d'une bande-sonore inadéquate dénonce l'image du référent comme encore une image (le terrain est vide, mais on entend des bruits d'enfants s'amusant). Dans *Moving towards you, moving around you, moving against you, moving away from you*, un mouvement de caméra très rapide nous arrache à la vision d'une femme en train de réciter des citations au téléphone, sans que ce mouvement d'appareil ne semble obéir à une quelconque logique narrative[22]. La caméra et le son jouent le rôle d'outils distanciateurs dans des vidéos à la mise-en-scène extrêmement travaillée. Ni strictement relative au point de vue de l'auteur, ni point de vue des personnages, ce sont des outils démontrant la mise-en-scène. Le son peut donner l'impression qu'une situation se met en place, que quelque chose a lieu : dans *Visionaries & Voyeurs I* (2007), un bruit de train plaqué sur l'image des essieux d'un wagon nous recommande de comprendre que ceci est un train, avant que le train ou la scène de gare ne se dénonce comme une image organisée. Les titres fonctionneront selon les cas comme des adjuvants à la reconnaissance ou au contraire comme des écrans opaques.

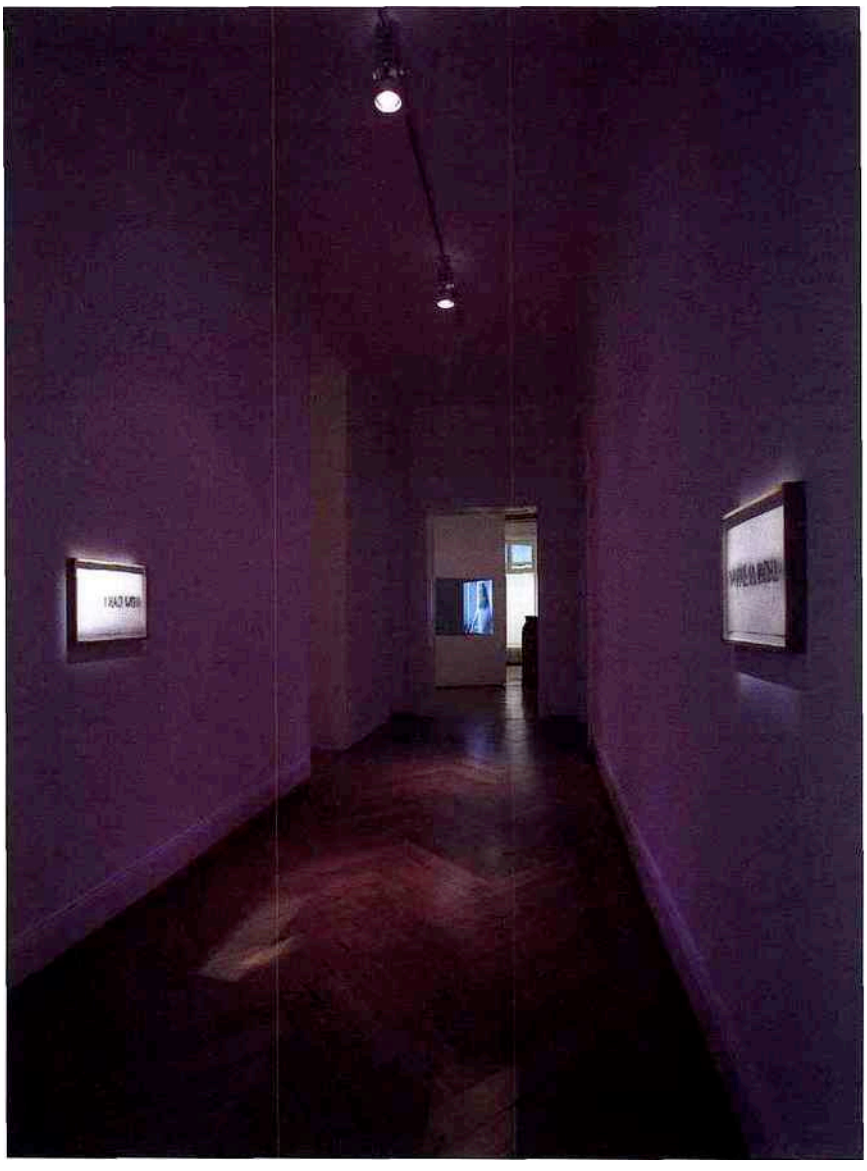
La figure hybride du canard-lapin est un fameux exemple d'une figure que l'on peut voir alternativement « comme » un canard ou « comme » un lapin, sans jamais pouvoir activer les deux représentations simultanément. Santoro, sans jouer sur ces illusions optiques, avance une définition de la compréhension comme une forme de négociation pragmatique. L'expressivité contenue de ses œuvres, la simplicité de ses actions, la mise à distance de l'expérience intérieure de l'artiste, l'apparente disparité entre le travail vidéo et les autres travaux font de cette œuvre un ensemble complexe et trop peu vu que l'on ne peut qu'encourager à découvrir.

Nicolas Fourgeaud

19. On voit fleurir dans les années soixante les œuvres d'angles (Morris, Lamelas, Beuys, Nauman) Voir le catalogue de l'exposition *A angles vifs*, Bordeaux, CAPC, 2004
20. On se souviendra ici de Alighiero e Boetti inscrivant sur un mur *Oggi e venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* (1970) simultanement avec la main droite et avec la main gauche
21. Vittorio Santoro, *It's all in your mind/ C'est tout dans ma tête*, Memory/Cage Editions, 2003 (publie a l'occasion de l'exposition au Project room de Yvon Lambert)
22. Voir le dispositif d'installation relativement complexe de cette œuvre

Vittorio Santoro
Man Leaving Harbour On a Ship (In a Room)

à La BF 15
espace d'art contemporain
11 quai de la Pêcherie, Lyon.
Tél. : 04 78 28 66 63.
Du 11 juin au 31 juillet 2010.
www.labf15.org



Vittorio Santoro, *How can I / make it right, March – August 2005*, time-based text work (6 months), 2005. Crayon sur papier. Chaque 37 x 49 cm. Burger Collection, Hong Kong. Vue de l'exposition *Everthing's Not Lost*, Kunstmuseum Thun, Thun, 2006. © Photo David Aebi