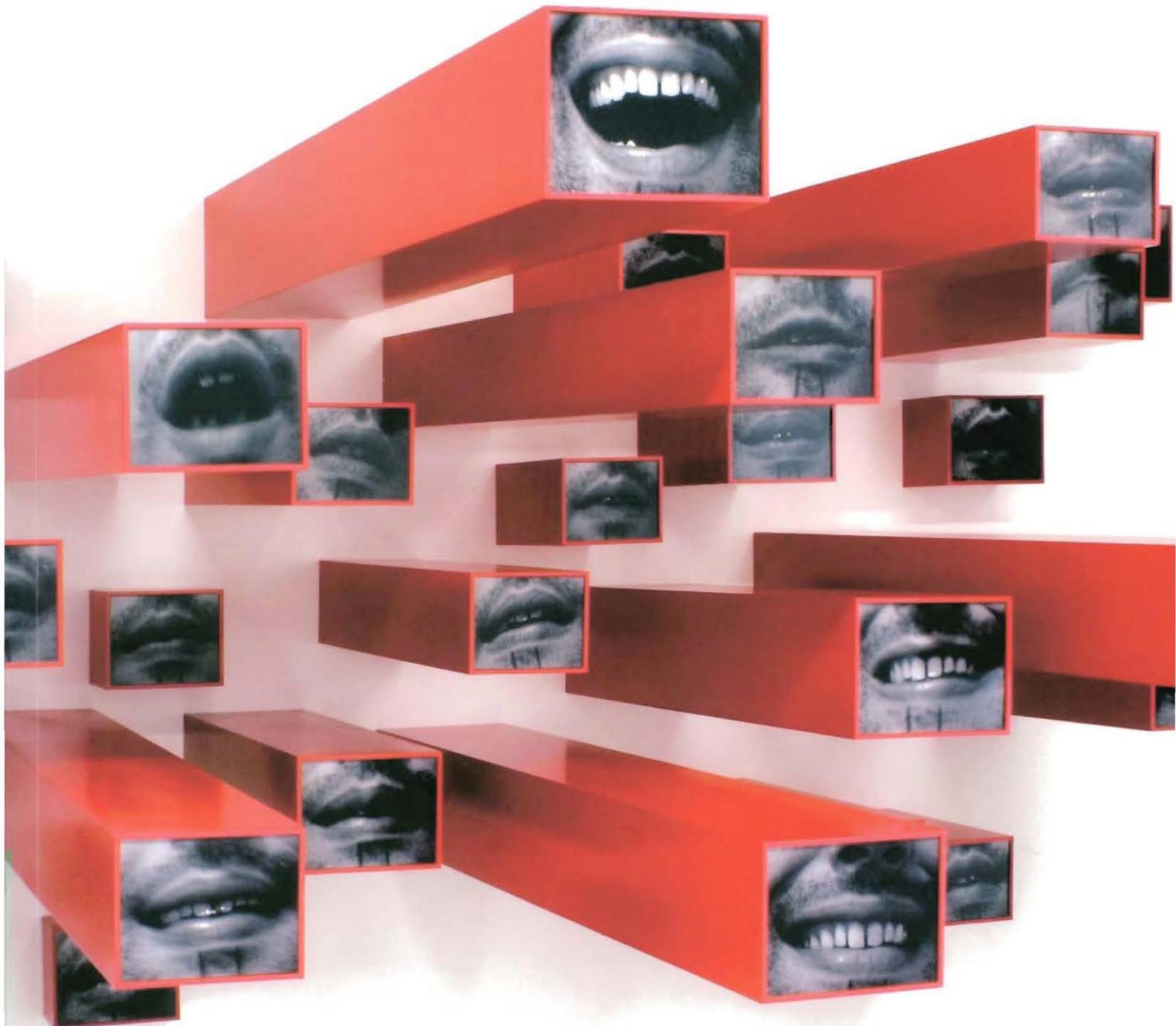


# volume

WHAT YOU SEE IS WHAT YOU HEAR

Revue d'art contemporain sur le son  
*A Contemporary Art Journal about Sound*



MONOGRAPHIE ↗

**ANTHONY MCCALL**  
White Noise  
par Daniele Balit | 6

MONOGRAPHIE ↗

**BENJAMIN SEROR**  
Précisions et autre plaisir curieux  
*Details and Other Odd Pleasure*  
par Elfi Turpin | 74

INTERLUDE ↗

**ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE**

Le Feuilleton

| 85

INTERVIEW ↗

**MATHIEU COPELAND**

Please Ask to Hear the Artworks

par Raphaël Brunel  
et Anne-Lou Vicente | 18

MONOGRAPHIE ↗

**LORETO MARTINEZ TRONCOSO**  
Voix intérieures  
*Inner Voices*  
par Kathy Alliou | 66

MONOGRAPHIE ↗

**ANNA BARHAM**  
Step into Tangram Rule  
par Vanessa Desclaux | 90

FOCUS →

ARTUR ZMIJEWSKI

*The Singing Lesson : Deaf Jam*

par Raphaël Brunel | 26

MONOGRAPHIE →

VITTORIO SANTORO

Voice Puller

par Daniel Kurjakovic | 30

ANALYSE →

RADIOTOPIE ↳ RADIOTOPIA

par Manuel Cirauqui | 49

INTERLUDE →

MARCELLINE DELBECQ

Répertoire

*Repertory*

| 43

ANALYSE →

DESPOESIA

De la poésie verbivoco-visuelle à la  
spatialisation des mots

*From Verbivoco-visual Poetry to the  
Spatialization of Words*

par Audrey Illouz | 110

INTERLUDE →

CHRISTIAN ALANDETÉ

Zone de surgissement du signifié  
*Zone Where the Signified Emerges*

| 105

ANALYSE →

AN EVENING OF POETRY AND  
OTHER INSPIRING SPEECHES

par Franck Leibovici | 120



# VITTORIO SANTORO

Voice Puller<sup>1</sup>

→ Daniel Kurjakovic

L'espace est sensiblement vide. Un moniteur, posé sur un socle blanc fixé au mur, semble flotter. Une voix, dont l'intonation change à chaque fois, répète sans cesse ces quatre phrases : « Il y en a qui tuent pour voler / certains tuent même par amour / un chasseur tue toujours pour jouer / moi, j'ai tué pour être le meilleur ». Les rideaux sont tirés, plongeant l'espace dans l'obscurité. En se rapprochant de l'installation *Il fait jour? (Il ne fait pas nuit)* (2007), on voit un homme apparemment seul, pieds nus, immobile, le visage hors champ. Il n'est pourtant pas seul, mais accompagné d'une présence non humaine : le regard de la caméra, scrutant son corps, ses mains. La scène reproduit un interrogatoire muet. Dans sa pièce *Play* (1963), Samuel Beckett avait lui aussi placé une caméra en dehors du champ visuel, fonctionnant comme instance active. Hors champ, elle épiait les aveux de trois personnages aux voix brouillées.

<sup>1</sup> Variation sur « focus puller », terme technique cinématographique désignant l'assistant du chef opérateur qui surveille continuellement la netteté de l'image.



The space is quite empty. A white ledge on the wall, a monitor is placed upon it, a voice can be heard repeating over and over the following four sentences with a different intonation: "Il y en a qui tuent pour voler / certains tuent même par amour / un chasseur tue toujours pour jouer / moi, j'ai tué pour être le meilleur"<sup>2</sup>. Upon approaching *Il fait jour? (Il ne fait pas nuit)* (2007), a single male protagonist becomes visible, narrowly framed, barefoot, immobile, with an unrecognizable face. The curtains are slightly drawn. Yet the protagonist is not alone. He shares the space with a second presence, not an additional figure, but the camera itself. It inspects him, his body, his hands. The video replicates a silent hearing, an interrogation. In *Play* (1963), Samuel Beckett already once placed the camera as an active participant outside the visual space. From this off stage location, Beckett's camera silently controls events: the hurried confessions as well as the figures' cascades of verbiage.

An/Asthesie II | 2005

Installation. Cloison, peinture blanche, lettres néon, lecteur CD, fichier sonore sur CD  
Courtesy Galerie Xippas, Paris  
Crédits : David Aebi

<sup>1</sup> Variation of "focus puller," this specialist term from filmmaking refers to the assistant to the cameraperson who is responsible for constantly checking the focus of the film image.

<sup>2</sup> "There are those who kill to steal / certain people even kill for love / a hunter kills to play / and I killed to be the best."

<sup>2</sup>► Le refrain est une citation de *Buffalo Bill* (1976) du chanteur italien Francesco Di Gregori.

Les phrases du refrain<sup>2</sup> dans *Il fait jour? (Il ne fait pas nuit)* semblent nous pénétrer comme des aiguilles. Pourtant, la scène n'est pas réaliste. Ce n'est pas l'homme qui parle mais un speaker sans nom, peut-être un persécuteur anonyme, une voix intérieure, un chœur social ou la résonance d'un sujet collectif. La situation ne se prête pas à une inférence univoque. C'est comme si Santoro désirait retarder le processus de décision ou d'identification par ce «dialogue» non psychologique entre un sujet anonyme et le regard invisible de et derrière la caméra. Comme s'il proposait au spectateur de s'attarder à l'intérieur d'une installation hybride évoquant une miniature musicale, une image médiatique de cellule de prison et une expérimentation perceptuelle.

La récurrence de la «voix» révèle la matrice dialogique du travail de Santoro. Parfois, elle est annoncée par la simple apparition du deuxième pronom personnel, comme dans les œuvres suivantes : *There Is Something You Should Know* (2005), une série de douze collages tirés d'images de journaux; *An/Ästhesie II* (2004-2005), un dispositif composé de néons et de sons, dans lequel sont posées deux questions : «What proves you are (not) here?»; l'installation vidéo *Visionaries & Voyeurs II* (2009), dont la protagoniste commence son monologue avec la monition «You shouldn't be here...»; *Language Will Never Quite Connect You to the World* (2008), une œuvre *in situ* construite avec des lettres collées; l'installation vidéo *Moving towards You, Moving around You, Moving against You, Moving away from You* (2005-2006), dans laquelle est constamment appelé un «toi» dépersonnalisé, ou encore *You Are Still Here* (2008), une pièce sonore où la question éponyme se fait entendre depuis plusieurs points dans l'espace.

Précisément, *You Are Still Here* consiste en un dispositif conçu pour un couloir ou un lieu de passage où sont disposés cinq haut-parleurs. Ce «cadre» peut rappeler un corridor anonyme, sans fenêtre, particulièrement répandu dans les zones de transit, ou un studio d'enregistrement vide. La bande-son, passée en boucle, dure environ cinq minutes. La question «you are still here?», diffusée depuis différents endroits de l'espace, se répète, entrecoupée de silences plus ou moins longs. Or, *You Are Still Here* appartient aussi peu à l'ordre de la représentation que *Il fait jour* (...) : ni expression, ni simulation d'une réalité authentique.



Le caractère injonctif de la question est plutôt, comme dit l'artiste à propos de tout ce qui peut être perçu comme une représentation naïve dans son travail, un «leurre». La formulation de la «question» est utilisée simplement pour son potentiel de provocation psycho-symbolique. Tout spectateur, lui aussi herméneute, finit dans l'impasse. La frustration est pourtant calculée en vue d'un désenvoûtement critique. Pourquoi suis-je sollicité et engagé? Quelle signification du «ici / here» est précisément sous-entendue et quelles en sont les intentions?

C'est finalement le bruit de fond perceptible à l'arrière-plan de la question qui révèle un *found footage* réalisé à partir du film *A Beautiful Mind* (2001). Le caractère injonctif est alors simulé, altérant la lecture de l'œuvre. Une fois que le spectateur a reconnu que le mécanisme hypnotique de la question sans cesse répétée n'émane pas trivialement d'une voix «derrière» un speaker, s'enclenche une lecture active et distanciée et non passive et identificatoire.

De même *An/Ästhesie II* met en relation deux attitudes différentes qui s'inscrivent dans l'agencement perceptif. L'une répond littéralement à la performance des voix, l'autre au caractère performatif de l'œuvre en tant qu'appareil comportemental. À l'entrée de la salle d'exposition, deux voix de garçons, instaurant une sorte de dialogue à partir de la

*Defamiliarizing Tactics, Twice* | 2009-2010

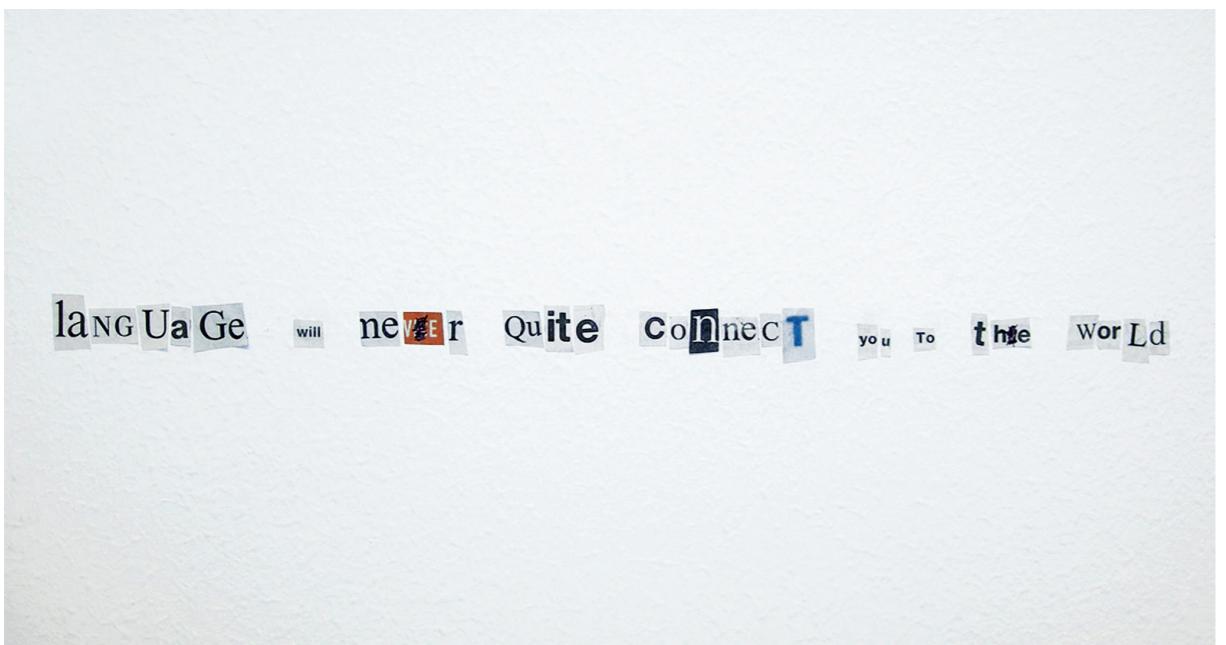
Diptyque. Deux impressions pigmentaires pliées et encadrées. 54 x 64 cm (x2)  
Courtesy Galerie Zippas, Paris  
Crédits : Frédéric Lanterrier

are (not) here?»; in the video *Visionaries & Voyeurs II* (2009), in which the protagonist speaks directly into the camera at the start: "You shouldn't be here"; in *Language Will Never Quite Connect You to the World* (2008), an in-site text installation; in the video *Moving towards You, Moving around You, Moving against You, Moving away from You* (2005-2006), where the uncertain "you" is repeated several times, or in *You Are Still Here* (2008), a sound installation for a corridor in which the title sentence can be heard from different points in the corridor.

*You Are Still Here* is a sound installation for a corridor where the sound track is dispersed among five speakers. The setting is somewhat reminiscent of the anonymous, windowless corridors familiar from public transit or perhaps an empty sound studio. The work is a loop, with a score that lasts around five minutes. From various points, the beholder walking through the space is apparently directly addressed with the same sentence, with interruptions of different lengths, sounding over and over, "you are still here". But neither *Il fait jour* nor *You Are Still Here* belong to the order of representation: the expression and reproduction of a real are only appearance, and the hypnotically repeating question is, as Santoro puts it, a decoy. As long as we take the question literally, the voice is interpreted as an immediate presence, we are only confused by the psychological-symbolic provocation in the form of the question. It leads the beholder-hermeneutician down a dead end. Why am I being addressed? What kind of "here" is at issue? It is a situation that the beholder alternately finds strange or disturbing.

Finally, a slight background noise that is present each time when the question is sounded reveals that at issue here is found footage, a quote from a film (*A Beautiful Mind*, 2001). The character of an appeal is thus simulated. In so doing, the "reading" of the work becomes a matter of attitude. Do I read the repeated questions as if they were *literally* addressed to me? Or do I recognize the intentional mechanics of a hypnotic-appellative structure that absorbs the beholder walking through the corridor? The length of the corridor that supports nestling into this auditive zone proves to be a delaying

<sup>3</sup>► This refrain is a quotation from the song *Buffalo Bill* (1976) by Francesco Di Gregori.



phrase «What proves you are not here», prononcée selon différentes intonations. Lorsque le spectateur suit puis franchit le long mur sectionnant l'espace en diagonale – les voix des garçons s'éloignant doucement –, il découvre dans une demi-obscurité, une écriture en néon : «What proves you are here». Il ne s'agit pas d'un simple renversement de la question initiale, mais d'un déplacement différentiel, ou pour être plus précis, d'une fiction installée par le protocole rhétorique du «dialogue» initial. La différence entre le texte de lumière et les voix s'avère plus diffuse qu'on ne pourrait le penser. Alors, les énoncations me concernent-elles vraiment en tant que catégories de l'être et de la conscience ? Ou renvoient-elles davantage au cadre institutionnel, au lieu d'exposition, à ce «here» qui se charge alors d'une dimension fictionnelle ?

L'utilisation des voix dépasse le simple acte appellatif/injonctif ou performatif. Santoro se penche plutôt sur les codes qui règlement la signification des énoncés, précédant tout acte expressif, aussi «immédiat» puisse-t-il paraître. *Untitled (Mask)* (2007) évoque le contexte implicite, la réalité collective et l'idéologie qui transparaissent au travers des pratiques textuelles, écrites ou parlées. Il s'agit, en l'occurrence, de la réception par l'Occident des masques africains et de leur assimilation dans une nouvelle tradition culturelle. L'œuvre aborde ce vaste nœud problématique du transfert

culturel du sens dans un dispositif aussi clair que sophistiqué, qui évoque à la fois un cabinet scientifico-muséal et un laboratoire pavlovien où serait examiné l'automatisme du comportement. Est-ce une pièce fermée que je perçois ? En déambulant autour de l'installation, le spectateur voit trois murs qui se rejoignent perpendiculairement et ne créent ni un véritable «intérieur», ni un «extérieur». Sur le mur frontal s'inscrit le rectangle d'un miroir sans tain qui, tour à tour, révèle l'espace se trouvant derrière et le reflet du spectateur dans la salle d'exposition, effet induit par l'éclairage alternatif de trois tubes fluorescents fixés sur les deux côtés. Une vieille radio du type «récepteur mondial», posée sur une planche de bois vieilli, émet une voix masculine suave et sérieuse.

Pourtant, ce n'est pas une émission radiophonique, mais un montage d'extraits de textes des années 1930 à nos jours, accompagnés des mentions explicites de leurs sources bibliographiques. Ils décrivent, sur plusieurs angles sémantiques, un unique masque africain des Kono du Mali, qui, lui, reste invisible. En dépit de l'apparente précision scientifique du protocole – textes scrupuleusement référencés – et des descriptions hautement métaphoriques, le masque demeure curieusement ambivalent et sa nature, ambiguë. Malgré son style objectiviste, la narration ne réussit pas tout à fait à créer l'illusion d'un récit authentique et factuel. Dans sa forme de chaîne d'énoncés se subvertissant successivement

tactic: as if the temporal element of duration first made it possible to balance a passive and identifying reading with an active and distancing reading.

The installation *An/Ästhesie II* is also centrally marked by voices. It too extends the time of beholding or listening in that a diagonal wall divides the space into two sectors. On the entry side, the voices of two boys ask from alternating loudspeakers and in different intonations: "What proves you are not here?" Walking along the long wall, one discovers on the rear side in the slightly darkened zone a question written in neon: "What proves you are here?", "What has happened?" It is not only the reflective reversal of the dialog. Instead, the direct question interrupts the fictive scenario of dialog and redirects the question to the beholder, who finds himself alone with it in the space. A mechanism of doubt is triggered: do questions about existential categories of being and consciousness affect me? Or are they a reaction to the conditions of the institutional framework that they fictionalize?

The use of the voice in Santoro goes beyond the speech act. Santoro focuses on the coded nature of voices, the implicit context, the collective reality and the worldview that comes to expression in linguistic form. *Untitled (Mask)* (2007), a sound installation, uses a beguiling narrating voice and an intricate spatial structure. The work combines the structure of a science museum display with a Pavlovian laboratory where automatisms of behavior can be studied. From the front of the exhibition space the work suggests the impression of a closed chamber. In fact, they are only three long white partitions that meet at right angles. If we walk around the structure, it proves to be an open structure that has no interior or exterior. The middle of the three wall elements – which the beholder encounters from the entry – reveals an opening spyglass. Through fluorescent tubes "inside" and "outside" that go on and off in a certain rhythm, the spy glass becomes alternately a window through which one can look to the other side or a mirror that reflects back the image of the beholder and the space. The beholder is also drawn by a male voice from a vintage radio, a shortwave radio placed on a weathered wooden plank.

What first sounds like an informative radio show proves to be a montage of text passages that describe a single African mask (a Kono mask from Mali), which itself is nowhere to be seen in the space. It is solely present in the mirror of the texts, through the prism of diverse passages from scholarly descriptions from the 30's until today, the image of a mask, its functions and interpretations, take form. But despite the protocolary exactitude and the often-poetic graphic quality of the texts, it remains a riddle. The descriptions condense to form an image, but the montage of Western attempts at interpretation also undermines it, because the claims that follow one another are ultimately not coherent. The individual statements prove not to be authentic utterances, but quotations of quotations in a code of varying claims.

The (absent and overcoded) Kono mask can thus be seen as a suggestive pretense for thinking about the authority of knowledge, or more precisely, the subjective attitude towards such authority. *Untitled (Mask)* plays with the notion that the beholder, seduced by the voice and the spatial atmosphere, trusts the authority of the information. Yet at the same time, it breaks the "authority" through indications of the character of the information as citation. Due to the source and the dating, the constructed nature of the information becomes clear. Yet *Untitled (Mask)* demands neither that the beholder subject him or herself to the authority of information nor that he or she absolutely questions the world's describability. Despite the skeptic question about the possibilities and limits of knowledge, Santoro succeeds in not getting caught up in a stereotype of critique: he does not aim towards a relativistic reversal of "knowledge" and "non-knowledge." An enigmatic detail in the interior of the structure is a final, decisive clue. A sentence from a newspaper article has been pasted to the lowest corner of the structure, barely visible: "I never get used to seeing a vulture sitting complacently on my roof as I come home", he writes from Sierra Leone.<sup>4</sup> An anonymous "voice" alludes to the threat or finality of human existence. It is a parergon that colors the installation: as if the very meaning of all knowledge would not be conceivable without this threat. As if the issue was to recall that knowledge without the profound insight into the finality of the subject ultimately becomes an

<sup>4</sup> Passage from a review of the collected letters of Graham Greene, quoted in Terry Eagleton, "Adventures in Green-land", Graham Greene: A Life in Letters, in The Guardian, September 22, 2007.

<sup>3►</sup> Extrait d'une recension sur la correspondance de Graham Greene, cité d'après Terry Eagleton, «Adventures in Green-land», *Graham Greene : A Life in Letters*, in *The Guardian*, 22 septembre 2007.

<sup>4►</sup> Ces remarques doivent aux travaux de Stanley Cavell relatifs au scepticisme.

<sup>5►</sup> «Rosario E. Salerno, Boston's city clerk, as she performed the city's first same-sex ceremony (18 Mai 2004). Cette citation et les suivantes sont toutes extraites de «Quotations of the Day» du *New York Times* et font partie du scénario de la vidéo.

<sup>6►</sup> «Specialist Jeremy C. Sivits, who pleaded guilty in the abuse of Iraqi detainees (20 mai 2004).



*Untitled (Mask)* | 2007

Installation sonore (détail). Cloisons, peinture blanche, miroir sans tain, 3 tubes fluorescents, cycle de lumière programmé, lecteur MP3 intégré à un poste de radio,

fichier audio (voix: James Lord), planche en bois, coupure de presse, appareils électroniques, dimensions variables

Collection Kunstmuseum Bern

Crédits : Patrick Lafèvre

les uns les autres, elle reste hantée par l'ombre d'un principe de citations. Conclusion provisoire ? *Untitled (Mask)* constitue un point de départ pour réfléchir à l'autorité émanant du savoir, à l'attitude subjective envers sa promesse profonde de sujexion libératrice. Pourtant, à aucun moment, l'œuvre exige que le spectateur se soumette à l'aura de l'information qu'il reçoit ou qu'il doute d'une manière absolue que le monde puisse être descriptible. L'artiste arrive à problématiser la capacité et la limite du savoir sans tomber dans un stéréotype critique qui relativisera la différence entre savoir et non-savoir, entre prise de conscience et ignorance. Reste à mentionner une minuscule note à peine visible collée en bas du mur central à l'intérieur de la pièce, une autre phrase tirée d'un journal : « "I never get used to seeing a vulture sitting complacently on my roof as I come home", he writes from Sierra Leone. »<sup>3</sup> La voix de la note évoque-t-elle la vulnérabilité ou la finalité de l'être ? C'est un *parergon* qui ajoute une autre lecture à *Untitled (Mask)* : comme si ce n'était pas un individu qui était menacé, mais une certaine éthique du savoir, sans la conscience de la finalité de l'existence humaine. Comme s'il était impératif (au sens kantien) de se souvenir que, sans la conscience de la finalité, le savoir deviendrait un problème éthique, de telle sorte que toute connaissance s'affadirait ou même serait pervertie<sup>4</sup>.

Que désigne alors le terme « voix » s'il n'est plus étroitement conçu comme un attribut du sujet ou un moyen privilégié d'expression de l'intériorité ? Si la voix, comme on l'a vu, n'est plus que le lieu mythique de l'individu (celui de l'immediateté), en quoi son usage reste-t-il pertinent en tant que médium ? Sensible à l'historicité intrinsèque de la voix, Santoro semble la percevoir comme un outil artistique où convergent, en même temps, les strates du dit et du pensé, mais aussi, en quelque sorte, du non dit et du non pensé ; plus empiriquement, où les savoirs spécifiques se rencontrent, mais aussi les réalités évincées de la *doxa*, des slogans et de la propagande, et de ce qu'ils expriment. La voix serait loin d'être un corrélat à l'énoncé, au parlé, mais un champ hétérogène. Rappelons ici la conception de la voix de Mikhail M. Bakhtin, comme principe de polyphonie d'un « sujet collectif ». Dans l'installation vidéo *Moving towards You (...)*, qui d'ailleurs partage l'atmosphère mediatico-paranoïde du film *The Conversation* (1974) de Francis Ford Coppola (mais non son côté polar), le spectateur voit une femme parler au téléphone. On ignore qui est son interlocuteur dans ce dialogue (en réalité feint) : « [...] the only thing that's been wrong with your marriage, if I can put it that way, is that it hasn't been public<sup>5</sup> [...]. [...] I would like to apologize to the Iraqi people and to the detainees. I want to apologize to the Army, to my unit, to the country. I want to apologize to my family. I let



ethical problem that weakens the act of cognition or even perverts it<sup>5</sup>.

The voice in Santoro's works is not the channel or expression of an interior. If it is no longer a natural attribute of the subject or the mythical site of individuality (in the sense of "immediacy") to what extent does it remain relevant as an artistic means? Santoro seems to address the "voice" due to a sensibility for its historicity as the zone in which the layers of the said and the thought, but also the unsaid and the unthought overlap, as a zone in which idiosyncrasy, knowledge, and the sphere of *doxa*, slogans, and propaganda overlap. The voice is thus no longer simply the correlation of individual expression, but the transport medium of a heterogeneous media space. Santoro's speakers are in Mikhail M. Bakhtin's sense not "individual" but always "collective subjects". In the video installation *Moving towards You...*, which has a great deal in common atmospherically with the media-paranoid world of Francis F. Coppola's *The Conversation* (1974), for example, a female figure speaks on the telephone with a conversational partner who remains unheard. In a subtle way interlinked with a supposedly "authentic" confes-

sion, despite their simulation of bureaucratic everyday life her words ultimately prove not to be direct address, but as a montage of "Quotations of the Day" from the *New York Times*. « [...] The only thing that's been wrong with your marriage, if I can put it that way, is that it hasn't been public<sup>6</sup> [...]. [...] I would like to apologize to the Iraqi people and to the detainees. I want to apologize to the Army, to my unit, to the country. I want to apologize to my family. I let everybody down<sup>7</sup> [...]. [...] We don't have a disease. So we can't be 'cured'. This is just the way we are<sup>8</sup> [...]. »

Although the scene takes place in a convincingly simulated office atmosphere, the dialogue turns out to be a misrepresentation of a real conversation. Through the breaks scattered in the discourse, the spectator gradually senses that what is involved is probably a montage of statements belonging to heterogeneous media and political contexts. This awareness nevertheless happens very slowly, even if it is in the end bolstered by the broadcasting of the looped video, itself subverted, in a way, by the successive endings acting as different "resolutions" of the sequence. Santoro displaces the problem of the voice with techniques of ventriloquism, with naturalized quotes, and with montage. Its individuality

*Visionaries & Voyeurs II* | 2009

Captures d'écran. Vidéo HD, couleur, sonore, 8'43"

Courtesy Vittorio Santoro

<sup>5►</sup> These thoughts are indebted to the work of Stanley Cavell on skepticism.

<sup>6►</sup> "Rosario E. Salerno, Boston's city clerk, as she performed the city's first same-sex ceremony (Quotations of the Day: May 18, 2004)." This and the following "Quotations of the Day" are from the screenplay to the video.

<sup>7►</sup> "Specialist Jeremy C. Sivits, who pleaded guilty in the abuse of Iraqi detainees (Quotations of the Day: Thursday, May 20, 2004)."

<sup>8►</sup> "Jack Thomas, a student at a school for autistic teenagers (Quotations of the Day: December 20, 2004)."

<sup>7</sup> «Jack Thomas, a student at a school for autistic teenagers (20 décembre 2004).»

<sup>8</sup> La voix sur la face A est de Franck Leibovici, celle face B de Pierre Leguillon.

<sup>9</sup> Gerhard Stadelmeier, «Das Narrenschiff als Aufklärer», FAZ, 19 janvier 2009, p. 25.

<sup>10</sup> La voix face A commence après quelques minutes

d'un silence enregistré la nuit. Vient ensuite l'énoncé du texte de l'épisode parodique laissant de nouveau place à un silence.



*Untitled (Mask)* | 2007

Installation sonore. Cloisons, peinture blanche, miroir sans tain, 3 tubes fluorescents, cycle de lumière programmé, lecteur MP3 intégré à un poste de radio, fichier audio (voix: James Lord), planche en bois, coupeuse de presse, appareils électroniques, dimensions variables  
Collection Kunstmuseum Bern  
Crédits : Patrick Lafièvre

*en deux actes en deux jours* (2009-2010) pousse ce morcellement et cette multiplication de la voix dans une autre direction. L'installation, conçue pour un lieu précis, s'organise autour d'un vinyle avec deux speakers<sup>9</sup>. Huit fils métalliques traversent l'espace le long des murs, reproduisent schématiquement les périmètres de la pièce et la déséquilibrent visuellement. Le tourne-disque est posé au sol. Une note écrite à l'entrée informe le visiteur que le curateur se charge de veiller à ce qu'une seule face du vinyle soit jouée chaque jour. La face A intitulée «Commencement» semble présenter un épisode de la vie du philosophe Emmanuel Kant, une invitation à la Columbia University, avec sa femme, son frère, et son perroquet (!). Elle côtoie tellement l'inviscible que son statut est questionné dès le début, d'autant que sa propre formulation contredit son propos en énonçant d'emblée que Kant «n'a jamais quitté son domicile de Königsberg». Ce texte parlé est en fait basé sur une recension, légèrement modifiée et raccourcie, de la pièce de théâtre *Immanuel Kant* (1978) de Thomas Bernhard<sup>10</sup>. Dans cette pièce, Kant, affecté par une cataracte, part à New York. À son arrivée, il ne reçoit pourtant pas le diplôme de docteur *honoris causa* comme attendu. Il est accueilli par



is solely the myth Santoro uses to smuggle in a collective speaking. What becomes present is not the expression of an individual, but the chorus of simultaneous voices that make manifest a certain social-historical field like a ghostly radio.

In the work *Man Leaving Harbor on a Ship (in a Room)* / *Pièce en deux actes en deux jours*, Santoro took the splitting and multiplication of the “voice” to the utmost. The installation for an existing room is oriented around a two-sided vinyl record with two narrators<sup>9</sup>. Eight metal wires reproduce the perimeters of the exhibition space and at the same time turn it on its axis. A written note at the entry informs us that the exhibition maker insures that each day only one of the sides of the record is played. The A-side, entitled “Commencement” tells of an episode from the life of Immanuel Kant: it is followed by an invitation from Columbia University to be awarded the honorary doctorate. This episode is formalized as the quotation of a quotation: the text is based on a fragment of a theater review<sup>10</sup>, which in turn refers to Thomas Bernhard's play *Immanuel Kant* (1978). In brief words, the review tells of how the blinding Kant began the transit with his wife, brother, and parrot (!) in anticipa-

pation of the event at the elite university. Upon arriving in New York, he is not met by representatives of the university, but by wardens from an asylum<sup>11</sup>. But the review makes it quite clear; the episode is clearly fictional, since Kant never left his home in Königsberg during his lifetime. On the B-side, entitled “Conclusion”, a second narrator speaks a series of terms such as “Emmanuel Kant”, “par bateau en Amérique”, “glaucome”, “perroquet”, or “camisole de force”, each of which he then expands with historical, geographical, or literary associations. The terms themselves are key words from the text recited on the A-side. In so doing, a reference field of cultural history emerges that stretches from Achab's tears from Melville's *Moby Dick* (1851) through Johann Heinrich Füssli's *Nachtmahr* (second version, 1781) to the first emergence of the straight jacket<sup>12</sup>. The links between the two sides is tangential. The B-side splits the A side, as it were, and disperses it in a centrifugal motion. The A-side in turn condenses the B side, as it were, centripetally in a short story, the review leaves no doubt about its functionality from the very start. The voices in *Man Leaving Harbour* (...) provide no report or information for their part, but trigger a swaying movement balanced

<sup>9</sup> The voice on the A side is that of the artist Franck Leibovici, on the B-side that of the artist Pierre Leguillon.

<sup>10</sup> Gerhard Stadelmeier, «Das Narrenschiff als Aufklärer», FAZ, January 19, 2009, p.25.

<sup>11</sup> The voice on side A begins after a few minutes of silence recorded at night. Then comes the reading of the text of the parody-like episode, which once again gives way to a silence.

<sup>12</sup> An artist brochure was published as part of this exhibition.

*There Is Something You Should Know (Komposition)* | 2005

Collage encadré  
Burger Collection, Hong Kong  
Crédits : Marco Biessano

<sup>11</sup>►Voir aussi Vittorio Santoro, *Man Leaving Harbour on a Ship (in a Room) / une pièce sonore, en deux actes, en deux jours*, publication parue lors de l'exposition à La BF15, Lyon, 9 juin - 31 juillet 2010, mettant l'accent sur la genèse de cette œuvre.

<sup>12</sup>►Pas de limite temporelle à l'écoute donc, ce qui, peut-être, explique le choix d'un médium «transportable» et accessible comme le vinyle – différence sensible avec l'installation sonore site-specific

<sup>13</sup>►C'est pour cette raison que son travail n'est pas tout à fait semblable aux typologies contemporaines du néo-académisme conceptuel.

Un dernier mot concernant la genèse des œuvres : elles ne se font qu'après une période d'incubation d'idées plus ou moins longue au cours de laquelle, on l'imagine, elles traversent des couches historiques, sociales, médiatiques souvent hétérogènes. La simultanéité apparue d'abord comme

instrument esthétique du modernisme et la problématisation de la voix en tant que sujet collectif, sont, me semble-t-il, deux moyens de s'approcher du but. Malgré ses recherches étendues dans le temps, Santoro n'expose presque jamais le processus lui-même, car le «sens» des œuvres n'est pas censé aboutir à une reconstruction cognitive, mais faire entrevoir des rapports «expérimentaux»<sup>13</sup>. Ces rapports sont pourtant liés à la problématique éthique du sujet et à l'amnésie contemporaine. Plutôt que la croyance en l'autorité du savoir et de la dépendance à son pouvoir, s'installe un certain sentiment d'impuissance face à la distance qui nous sépare de l'Autre. Le sujet est alors confronté aux lacunes et aux omissions du miroir idéologique, dont il peut prendre conscience, lacunes et omissions qui stabilisent les formes d'ignorance, tantôt évidentes, tantôt subtiles, et dont la violence sociale et politique n'est en quelque sorte que l'épiphénomène. Les œuvres de Santoro cherchent peut-être à amenuiser la part d'ignorance qui persiste comme résistance active à la connaissance. □

traduit de l'allemand par Daniel Kurjakovic  
révisions par Patrick Lafèvre



by the two sides of the vinyl record. It can be imagined that this pendulum movement is all the more effective with the 2-day rhythm the more one is subject to it. The longer the rhythm of dialectical listening lasts, which is less reminiscent of the patient pouring of water from one bowl into the other and back, all the stronger is the resonant space of the two voices. A simultaneity takes the place of linear narrative and historical protocol that is both shaped by contradictions as well as marked by continuities<sup>13</sup>.

A word about the genesis of Vittorio Santoro's works. After a longer period of incubation they collect elements of historical layers and fragments of socially heterogeneous realities in, as it were, a diagonal movement. Structurally speaking, they are similar to palimpsests: reading the works means not so much completing an image, but looking after the first image for further traces and further traces behind that until a mental space has emerged. Accordingly, Santoro does not leave processes based on longer research open. For the works are ultimately not oriented on the basis of cognitive reconstruction, but rather an experimental reading of relationships<sup>14</sup>. The exhibition of such relationships is in turn, I think, tied to the ethical problematic of amnesia in contemporary society. In Santoro, instead of a belief in authority and knowledge's claim to power, an ignorance is revealed in the face of the distance to the other. The solipsism of the subject is confronted with gaps in the ideological mirror. The corresponding gaps are maintained by obvious and subtle forms of ignorance, and their epiphenomena are social political forms of violence. Perhaps it can be said that Santoro's works attempt to miniaturize the space in which active resistance can continue and endure against comprehension. □

translated from German by Brian Currid

*Man Leaving Harbour on a Ship (in a Room)* | 2009-2010

Installation sonore, 2 haut-parleurs amplifiés, platine, disques vinyle, fiche d'instruction.  
Vue de l'exposition à la BF15, Lyon, 2010  
Courtesy Galerie Xippas, Paris  
Crédits : Patrick Lafèvre

<sup>13</sup>►This might also explain why Santoro decided to realize the work *Man Leaving Harbour...* as a transportable vinyl record that allows for individual use in private space, and not just as a fixed sound installation.

<sup>14</sup>►This is why his works are also not comparable to widespread forms of neo-academic conceptual art, even if he does take some of his methods from the same aesthetic toolbox.