

Vittorio Santoro, entretien avec Rahma Khazam, Paris, août 2012

(traduction du texte original anglais par Sophie Renaut)

Rahma Khazam : « C'était le contraire d'un voyage » est le titre de votre exposition à la galerie Jérôme Poggi à Paris. À quoi fait-il référence ?

Vittorio Santoro : « C'était le contraire d'un voyage » fait allusion à un passage de *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss (1955) qui prépare à la description minutieuse d'un coucher de soleil. Dans ce passage, Lévi-Strauss décrit le processus par lequel le navire à bord duquel il voyageait pour aller au Brésil avait cessé d'être un moyen de transport pour se rendre d'un point à un autre ; au contraire, il avait fini par ressembler à un point fixe autour duquel gravitait le monde. Il voulait mettre l'accent sur la nature idiosyncratique de l'expérience personnelle, sachant que chacun perçoit un même coucher de soleil de manière différente. Dans son livre, qui mêle enquête empirique et vision personnelle, il élabore une réflexion sur la manière d'exprimer des impressions subjectives en des termes intelligibles pour ses lecteurs.

En tant qu'artiste, je suis également confronté à cette question : comment me faire comprendre ? Peut-on ou non transmettre ses propres expériences aux autres ? Et si oui, comment ? Tel est le sujet de mon exposition.

RK : Vous explorez donc l'écart entre le public et le privé, entre l'objectivité et la subjectivité. Voulez-vous dire que tous ces niveaux d'interprétation coexistent et qu'il n'y a pas de réalité unique ?

V.S. : Je dirais que cette question est au cœur de beaucoup de situations dans lesquelles nous nous trouvons, et qu'elle se pose aussi pour les œuvres exposées ici. Les feuilles du calendrier de mon installation *Days* (2012) attirent l'attention sur les dates – qui sont à la fois éminemment universelles et extrêmement privées –, et aussi sur les différentes interprétations auxquelles elles donnent lieu. Les dates que j'ai retenues ont pour moi un sens particulier : ces jours-là il s'est produit quelque chose dont j'aimerais garder une trace et qu'indirectement, à travers cette œuvre, je partage avec d'autres. Cette pièce ne porte donc pas seulement sur la façon dont on peut transmettre le souvenir d'une journée en particulier, qui est toujours très personnel ; elle s'interroge aussi sur le sens qu'il y a à accorder à mon interprétation plus d'importance qu'à celle d'un autre, sachant que l'expérience d'un individu n'a pas moins de valeur que celle d'un autre.

R.K. : Les pages arrachées du calendrier de *Days* évoquent « Date paintings » d'On Kawara – un artiste qui est une source d'inspiration importante pour vous ; quant aux plaques de cuivre des feuilles du calendrier, on pourrait y voir une allusion à Carl André.

V.S. : Carl André disait que le tableau périodique des éléments était l'équivalent de la palette des couleurs du peintre. Les métaux qu'il utilisait pour créer ses sculptures étaient pour lui la manifestation physique des substances pures inscrites sur le tableau. Il les choisissait pour leurs propriétés singulières. Certaines de ses réflexions constituent le point de départ de ma pièce.

R.K. : Outre ces références à l'art conceptuel et minimal de la première période, vous avez un usage répété d'un même objet – comme le store vénitien. Quel sens cet objet a-t-il pour vous ?

V.S. : Le store vénitien est associé à plusieurs choses : il peut être un ready-made décontextualisé et sans fonction particulière, il peut être une membrane qui filtre la lumière du jour, une métaphore de la séparation entre le privé et le public ou entre l'enveloppe extérieur d'un individu et ses pensées intimes, ou plus simplement un assemblage de bandes d'aluminium horizontales. Je ne peux pas

vous dire précisément ce qu'il « signifie » à chaque fois mais ce que je peux vous dire, c'est que toutes les œuvres de la série *Goodbye Darkness* comportent au moins un store vénitien. Pour cette exposition, je présente la cinquième pièce de la série. Le store repose sur une plinthe métallique qui, à travers les fentes, diffuse la lumière d'une ampoule positionnée à l'intérieur. Vous serez peut-être intéressé de savoir que la plinthe a les mêmes dimensions que le bloc de ciment de Bruce Nauman *Concrete Tape Recorder Piece* (1968) contenant un magnétophone qui diffuse un cri enregistré. Dans la pièce de Nauman, on ne voit rien d'autre qu'un bloc d'où sort un câble électrique par un côté, et on ne peut évidemment rien entendre, même si on branche le câble. On a utilisé le terme de minimalisme pour qualifier un art qui ne prétendait pas représenter la vie intérieure de l'artiste, comme c'était le cas de l'expressionnisme abstrait. Mais à la différence de la pièce de Nauman qui peut être interprétée comme une critique du minimalisme et de son désir de dépersonnaliser l'art, mon travail joue avec l'histoire et la perception de ces formes et de ces matériaux et les confronte avec le présent.

R.K. : Pour Nicolas Bourriaud, la confrontation de plusieurs discours hétérogènes est typique de la pensée du XXI^e siècle. Il écrit : « Et cette recherche d'un accord productif entre des discours singuliers, cet effort permanent de coordination, cette constante élaboration d'agencements permettant à des éléments disparates de fonctionner ensemble, constitue à la fois son moteur et son contenu. » (1) Il me semble que cette description correspond assez bien à la manière dont vous et beaucoup d'autres artistes contemporains travaillez. Cela dit, il existe des différences importantes dans la façon dont chacun assemble les composantes de son travail. Je dirais que vos œuvres se situent entre deux extrêmes : d'un côté, le travail d'archives où les différents éléments sont étroitement liés entre eux et de l'autre côté, le travail de Ryan Gander, qui dans ses conférences sur les associations flottantes (*Loose Associations*), regroupe des données qui ont peu, voire pas de liens entre elles.

V.S. : Je suis d'accord, mon travail se situe quelque part entre ces deux extrêmes. J'assemble des références à des événements historiques ou contemporains différents pour mettre en évidence le fonctionnement de la société, alors que Ryan Gander, à mon avis, propose une méthodologie associative qui s'écarte des critères relationnels habituels. Si nous avons quoi que ce soit en commun, c'est peut-être une méfiance à l'égard des « monuments » et des raisons pour lesquelles ils sont construits.

R.K. : Ryan Gander élabore des associations flottantes, alors que vous, vous créez des liens qui ont un sens mais qui en même temps évitent les narrations trop nettement définies. Par exemple, les feuilles de calendrier dans *Days* évoquent une continuité, qui est étroitement reliée à la mémoire ; le cuivre aussi suggère une continuité en raison de sa conductivité électrique élevée. Pourtant, même si on peut réunir plusieurs fragments de cette pièce, le « discours » global, pour peu qu'il y en ait un, nous échappe. Il en va de même pour *Good-bye Darkness V* (2012). Cette pièce est d'autant plus énigmatique qu'elle semble osciller entre le contrôle et le hasard : on a le sentiment que les différents éléments ont été assemblés de manière aléatoire, pourtant ensemble ils forment un réseau d'associations intrigant et suscitent des sensations visuelles fortes qui ont été réfléchies et conçues à l'avance.

V.S. : Même si ce n'est pas mon principal objectif, il est très important pour moi d'employer des éléments qui ensemble auront un impact visuel fort mais subtil, car c'est le premier point de contact avec le spectateur. S'il observe mon travail de plus près, le spectateur s'apercevra que beaucoup de mes travaux cherchent, entre autres choses, à attirer l'attention sur les structures de pouvoir qui fondent notre société. J'essaie de créer un équivalent visuel à ces structures et ces mécanismes sociaux, afin d'explorer leur fonctionnement et leur impact sur le comportement humain.

R.K. : Dans cette exposition, vous présentez aussi un travail photographique en 18 parties intitulé

Searching for... (One Day and Night in Amsterdam) (2012), qui correspond à une action que l'artiste Bas Jan Ader aurait réalisée s'il n'était pas mort prématurément en 1975. Mais il ne s'agit pas d'une reconstruction dans le style des œuvres de Jeremy Deller ou du livre de Tom McCarthy *Remainder* (2005). Ce qui vous intéresse n'est pas ce qui est arrivé réellement mais ce qui aurait pu se passer.

V.S. : Non, ce n'est pas une reconstruction. Ce qui m'intéresse, c'est l'idée de conduire une action qui aurait pu se produire mais qui ne s'est pas réalisée à cause d'un événement regrettable. C'est cette interruption inattendue et non annoncée qui m'intéresse et me donne à réfléchir.

R.K. : Un autre aspect de ce travail sur Bas Jan Ader qui me fascine est l'accent qui est mis sur la difficulté à saisir les expériences de quelqu'un d'autre.

V.S. : C'est vrai. Mais cela va au-delà de ça, car cette pièce met en avant son engagement artistique sans faille – ou ce que j'aime bien appeler sa « passion stoïque », malgré les difficultés physiques et mentales pour rendre ses idées intelligibles. Si Bas Jan Ader était venu à Amsterdam, il aurait créé l'œuvre intitulée *Searching for the Miraculous (One Night in Amsterdam)* – qui fait écho à une œuvre qu'il avait réalisée deux ans auparavant à Los Angeles où, avec une lampe torche, il avait déambulé dans la ville vers l'océan Pacifique. Mais il n'a jamais pu réaliser cette action à Amsterdam parce qu'il a disparu en mer. J'ai donc repris la structure de cette action, et je suis allé dans des endroits de la ville qui avaient un sens pour moi. J'ai aussi recherché des lieux qui étaient pertinents pour lui (l'endroit où il a créé *Fall II* (1970), l'adresse de la galerie où il aurait fait son exposition qui n'a jamais eu lieu, etc.). J'ai essayé de mêler mon approche personnelle à ce que je comprenais de sa démarche, même si la tâche était encore plus « insensée » pour moi parce que je me suis retrouvé à errer avec la lampe électrique non seulement la nuit, comme il le suggérait dans le titre, mais aussi en plein jour, et je n'avais aucune idée précise de ce que je cherchais. La pièce ne porte donc pas seulement sur ma capacité ou non à créer l'œuvre qu'il n'a jamais réalisée, elle parle aussi des émotions et des associations que j'ai ressenties en la faisant : le ravissement, la divagation, la liberté mais aussi la solitude, l'incompréhension et l'effort incessant. Je crois à la « logique » des associations. Quand je travaille à une pièce, je dis oui à telle association ou non à une autre, et petit à petit, tout finit par trouver sa place.

(1) Nicolas Bourriaud, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris, 2009, p. 48.