

Sancho Silva
Illusion et déplacement

Sancho Silva
Shifts and Illusions

Jean-Michel Ross

Number 84, Summer 2008

Mimésis
Mimesis

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9119ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Ross, J.-M. (2008). Sancho Silva : illusion et déplacement / Sancho Silva: Shifts and Illusions. *Espace Sculpture*, (84), 7–12.

Sancho SILVA

Illusion et déplacement

Shifts and Illusions

Entretien avec / An Interview with
Jean-Michel ROSS

L'artiste Sancho Silva est originaire de Lisbonne au Portugal. L'hiver dernier, il a été le premier lauréat de la résidence internationale du Conseil des Arts du Canada à la Fonderie Darling. Depuis près de dix années, il présente dans le monde entier des installations où les spectateurs doivent remettre en question leurs certitudes face à leurs relations avec l'espace et le territoire. Silva a produit de multiples détournements et remodelages d'espaces architecturaux et fabriqué de nombreuses œuvres dans l'espace public. Plusieurs de ses installations ont pour objectif de créer des illusions que le spectateur peut ensuite démasquer grâce à des procédés plastiques mis en place par l'artiste. À l'aide de trompe-l'œil, il a parfois tordu l'espace pour faire apparaître des points de vue à des endroits inusités. Dans certains cas, il a transformé et déformé des repères, les a retirés ou encore les a multipliés.

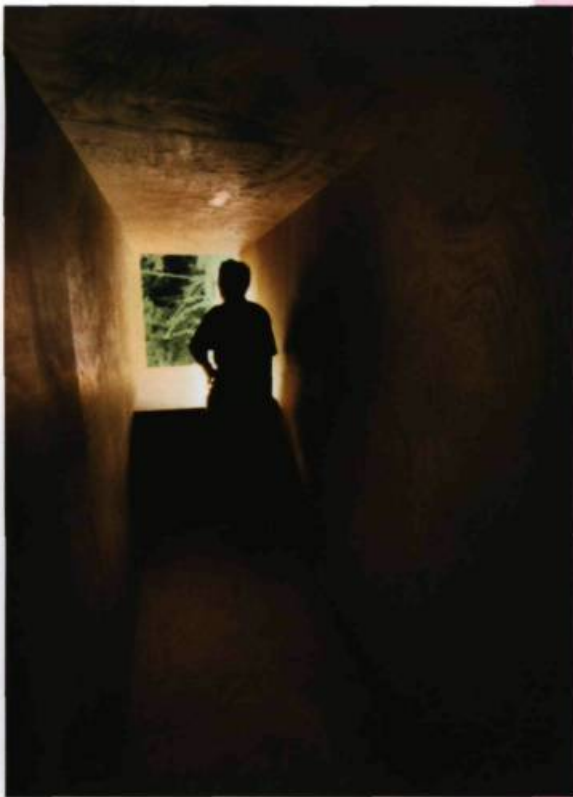
La mimésis chez Silva ne réside pas seulement dans l'imitation du réel, elle questionne aussi nos connaissances. Par exemple, il a eu recours à des stratégies comme celle du périscope pour non seulement déplacer des points de vue en temps réel, mais aussi les copier et les déployer dans l'espace. Dans son travail, Silva interpelle nos sens et questionne ce que nous prenons pour acquis. S'il est vrai qu'il « travaille » l'imitation, ce n'est pas en saisissant un moment précis comme le ferait la photographie ou le cinéma. Il le fait en temps réel dans l'espace du spectateur. Quand il saisit un point de vue, tout ce qui s'y trouve par la suite est retransmis simultanément au spectateur pour la durée de l'exposition. S'il y a copie du réel, c'est qu'il y a déplacement de celui-ci, sans quoi nous ne pourrions que parler de représentation de la réalité.

Sancho Silva was born in Lisbon. Last winter, he was the first artist to take up a Canada Council for the Arts international residency at Fonderie Darling. His installations, which oblige viewers to question their certainties about their relation to space and territory, have been exhibited the world over for nearly a decade. Silva has re-used and remodelled numerous architectural spaces and created a number of public works. Several of his installations take as their goal to create illusions that viewers can then unmask using artistic techniques provided by the artist. Using *trompe-l'oeil*, he sometimes twists space to bring out at times unusual perspectives. In some cases, he transforms and deforms spatial bearings, removing or multiplying them.

In Silva's work, *mimesis* is not found only in the imitation of reality; it is also found in the questioning of our knowledge. He has used devices such as periscopes, for example, not only to shift our perspective in real time but also to copy it and deploy it in space. Silva's work challenges our senses and calls into question what we take for granted. While it is true that he works



Sancho SILVA, Musée Lumière, 2008, Quartier Éphémère (Fonderie Darling) Montréal. Photos : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.



J.-M. R. *Vous avez obtenu un baccalauréat en mathématiques pures à Dublin et une maîtrise en philosophie du langage et de la conscience à Lisbonne avant de devenir artiste. Pourriez-vous expliquer les relations entre votre formation et votre pratique artistique ?*

S. S. Il a toujours existé, en philosophie, une relation très forte entre les mathématiques et l'esthétique. Pour Kant, par exemple, la géométrie euclidienne et l'arithmétique de Peano décrivaient les structures essentielles de notre perception spatio-temporelle (les intuitions pures de l'espace et du temps). Les mathématiciens procédaient par observation comme les autres scientifiques, même si c'était une observation pure ou *a priori*. Au 20^e siècle, tout ça a beaucoup changé. Avec l'axiomatisation des mathématiques, on a essayé d'éliminer tous les éléments qui appartenaient à la vision ou au sentiment du temps. Il n'était alors plus question d'intuitions de l'espace ni du temps. Si, auparavant, ces intuitions faisaient partie des fondements des mathématiques, désormais elles sont perçues comme une source d'erreurs qui doit être écartée de façon à rapprocher les mathématiques de la logique et de la pensée pure.

Je pourrais dire alors, un peu en rigolant, que mon travail en arts est une espèce de mathématique impure. Mathématique parce qu'il y a une recherche sur la structure abstraite de la perception. Impure parce qu'il y a retour aux intuitions de l'espace et du temps et, plus important encore, parce que je n'ai pas une conception essentialiste de la structure de la perception. Pour moi, celle-ci est toujours historique – un champ malléable qui reflète les relations de pouvoir et est instrumentalisé par elles.

Pour l'œuvre Musée Lumière, l'installation que vous avez produite sur un terrain vacant à proximité de la Fonderie Darling, vous avez créé une camera obscura dans laquelle vous avez référencé, à l'aide d'une grille et d'une photographie, l'utilisation de cette technologie à la Renaissance. À ce moment-là, cet instrument servait à imiter le monde, à en faire sa copie. Comment vous situez-vous par rapport à cette pratique consistant à imiter ?

À cette époque, il ne s'agissait pas seulement d'imiter, il était aussi question de réduire la vision et le réel à un langage commun, à un système de mesure pour quantifier la terre et la maîtriser en éliminant les éléments que l'on ne peut fixer. Représenter, c'est aussi contrôler. Quand on représente, on définit, on délimite. C'est l'histoire de la topographie, de la cartographie, des systèmes de coordonnées pour définir une position et

with imitation, he does so not by seizing a precise moment, the way photography or films would. He does so in real time, in the viewer's space. When he seizes a point of view, everything found there in is simultaneously transmitted to the viewer for the duration of the exhibition. If reality has been copied, it is because it has been shifted, without which we could not speak of its depiction.

J.-M. R. *You completed undergraduate studies in pure mathematics in Dublin and a master's degree in the philosophy of language and consciousness in Lisbon before becoming an artist. Can you explain the connection between your studies and your work as an artist?*

S.S. In philosophy, there has always been a strong connection between mathematics and aesthetics. For Kant, for example, Euclidean geometry and Peano's arithmetic described the basic structures of our spatio-temporal perception (the pure intuition of space and time). Mathematicians, like other scientists, proceeded by observation, even if it was a pure or a priori observation. All that changed substantially in the twentieth century. With the axiomatization of mathematics, there was an attempt to eliminate everything that pertained to vision or to the sense of time. It was no longer a question of intuiting space or time. Previously, these intuitions were fundamental aspects of mathematics, but they began to be seen as a source of mistakes that should be pushed aside in order to bring mathematics closer to logic and pure thought.

I could say, a little tongue in cheek, that my art is a kind of impure mathematics: mathematics because there is an enquiry into the abstract structure of perception, and impure because there is a return to the intuition of space and time and, more importantly, because I do not have an essentialist conception of the structure of perception. For me, this structure is always historical; it is a malleable field that reflects power relations and is rendered instrumental by them.

For Musée Lumière, the installation you created on a vacant lot near Fonderie Darling, you devised a camera obscura in which, using a grill and a photograph, you referenced the use of this technology during the Renaissance. Back then, this instrument was used to imitate the world, to make a copy of it. How do you see your work with respect to this imitation?

During the Renaissance, it was not only a matter of imitating, it was also a question of reducing sight and reality to a common language, to a system of measurement for quantifying the earth and for mastering it by eliminating those aspects that cannot be fixed. To represent something is

SILVA, *Attractor*, 1999.
Av. CO, Lisbon.
Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

délimiter l'espace. C'est aussi l'histoire du territoire qui devient marchandise, propriété privée. Le *Musée Lumière* est une œuvre installée sur un terrain vacant encore accessible au public, mais qui ne le sera plus bientôt (le terrain est à vendre). La grille de métal que j'utilise dans l'installation sert, entre autres, à protéger un texte et une image qui se trouvent derrière elle. Je les protège d'un public qui semble être fréquemment perçu et traité comme une menace dans nos villes de plus en plus cloisonnées. Le texte que je présente sous acétate derrière la grille est un poème sur la lumière, que j'ai trouvé sur un site Internet faisant la promotion de nouveaux lofts à vendre sur la rue William, à quelque pas de la Fonderie Darling. L'image est une photographie de l'entrée d'un bâtiment sur la rue Queen où dorment des sans-abri. Tous ces éléments sont juxtaposés afin de créer des contrastes et tenter de former une image, de réaliser une synthèse visuelle de la situation du terrain dans son contexte urbain. S'il y a mimésis, alors c'est par la reprise de fragments qui entourent le site. La lumière devient une excuse qui permet d'unifier ces éléments sous cet angle, lesquels, autrement, ne seraient pas vus.

Vous encadrez constamment des images et des points de vue en temps réel dans votre production. Que cherchez-vous à montrer exactement ? Comment cette pratique de l'encadrement se rattache-t-elle à votre vision de notre époque contemporaine ?

Mes projets réfèrent et s'alimentent souvent à la préhistoire des mécanismes de perception comme le cinéma, la photographie et la télévision, qui sont aujourd'hui devenus normatifs. Mes projets essaient de trouver et d'ouvrir des failles dans ces systèmes, de poser la question : pourquoi ces formes et pourquoi pas d'autres ? Que pourrions-nous apprendre ou conclure de la disparition de certaines de ces formes, de leur extinction ? Avec la *camera obscura*, le visiteur devient, à certains égards, moins spectateur, moins passif qu'avec le médium cinématographique. Même si la perspective lui est imposée, il est l'unique décideur de son temps de visionnement. C'est aussi plus imprévisible, car on ne sait pas ce qui va se passer dans l'image. Pour moi, il y a un rapport fort entre l'imprévisibilité et à quel point un espace est public.

Vous avez travaillé pendant des années avec des périscopes et des tunnels pour détourner le regard des spectateurs, souvent de l'intérieur vers l'extérieur, mais aussi à travers certaines architectures. Que cherchez-vous à questionner exactement en faisant usage de trompe-l'œil ?

Dans mes projets, il y a souvent deux temps. Dans un premier temps, le visiteur est pris dans un jeu de perception qui le désoriente. Dans un deuxième temps, on trouve des éléments qui permettent de déconstruire l'illusion et de comprendre les mécanismes qui ont servi à la construire. Il y a une désorientation, une perte de repère, mais aussi une réorientation. Dans la vie quotidienne, on est toujours attrapé ou enfermé dans des mécanismes semblables, que ce soit du point de vue de notre

You are always framing images and points of view in real time in your work. What are you trying to show exactly? What does this framing have to do with your vision of our present-day era?

My projects refer to and often draw upon the pre-history of perception mechanisms such as the cinema, photography and television, which today have become normative. I try to find and open faults in these systems, to ask the question "Why these forms and not others?" What can we learn or conclude from the disappearance of some of these forms, from their extinction? With the *camera obscura*, the visitor, in some respects, becomes less a spectator, less passive than with the film medium. Even if a point of view is imposed on them, they are the only ones to decide how long they will view the work. There is also an element of unpredictability, because one never knows what is going to happen in the image. To my mind, there is a strong connection between unpredictability and the extent to which a space is public.

For years you have worked with periscopes and tunnels as a way of deflecting viewers' gaze, often from inside to outside but also through building structures of various kinds. What exactly are you interrogating when you use trompe-l'œil?

There are often two moments in my work. In the first moment, viewers are caught in a play of perception that disorients them. In the second moment, they find things that enable them to deconstruct the illusion and understand the mechanisms that were used to construct it. Viewers are disoriented, they lose their bearings, but they are also reoriented. In everyday life, we are always being caught or trapped in similar mechanisms, whether on the level of the body, technology, architecture or the city. It is not always possible — we do not always have the necessary tools — to see these mechanisms of perception with critical distance. I also refer to this possibility when

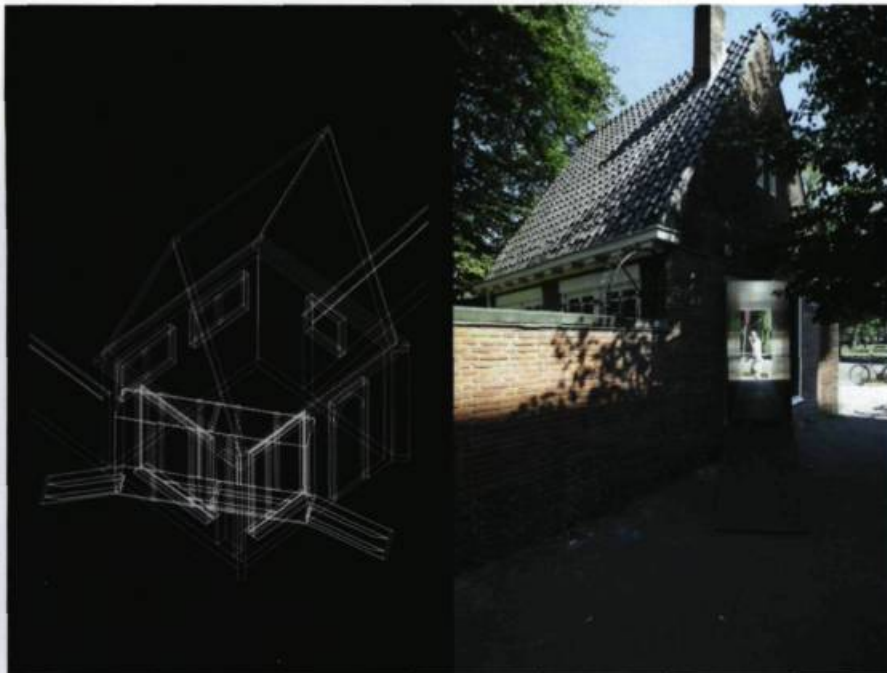


Sancho SILVA, *Kunstgriff*, 2006. Schwerin Staatliches Museum, Schwerin. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.





Sancho SILVA (collaboration : Pedro Rogado), *Vertizan*, 2004. ZDB, Lisbon. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.



also to control it. When we represent something, we define it, we delineate it. This is the history of topography, of cartography, of systems of coordinates for defining a position and delineating space. It's also the history of territory that has become merchandise, private property. *Musée Lumière* was installed on a vacant lot still accessible to the public, but which will soon no longer be — the lot is for sale. The metal grill I use in the installation serves among other things to protect a text and an image found behind it. I protect them from a public that frequently seems to be seen and treated as a threat in our increasingly compartmentalized cities. The text I present under acetate behind the grill is a poem on light that I found on a website promoting new lofts for sale on William St., a few steps from Fonderie Darling. The picture is a photograph of the entrance to a building on Queen St. where homeless people sleep. All these things are juxtaposed as a way of creating contrasts and to try to form an image, to create a visual synthesis of the situation of this vacant lot in its urban context. Thus, if there is mimesis, it is achieved by using fragments from around the site. Light becomes an excuse for unifying these elements from this perspective, elements that otherwise would not be seen.

Sancho SILVA, *Shortcut*, 2002. Inkijk, Amsterdam. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

corps ou de ceux des technologies, de l'architecture et de la ville. On n'a pas toujours la possibilité ni les instruments requis pour saisir ces mécanismes de perception avec une distance critique. C'est à cette possibilité aussi que je fais référence quand j'essaie d'inclure dans mes œuvres des composants permettant de déconstruire l'illusion qu'elles produisent.

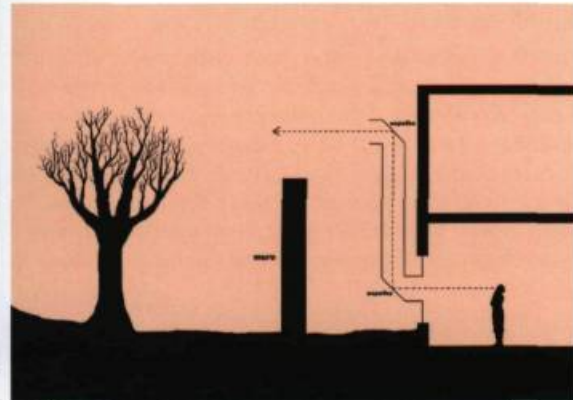
Dans vos œuvres, le spectateur semble être protégé du monde extérieur. Il y a toujours une distance ou une contrainte entre ce qu'il regarde et où il est. Il me semble que cette distance le force à rester passif face au phénomène que vous mettez en place. Comment concevez-vous l'engagement du spectateur vis-à-vis de vos œuvres et de ce que vous donnez à voir ?

Ça, c'est le point de départ de mes œuvres. Comme je le disais plus avant, dans un premier temps, le visiteur est souvent inclus dans un mécanisme qu'il ne comprend pas mais qui le séduit et, d'une certaine façon, le protège. C'est le confort du siège au cinéma ou du salon à l'intérieur de la maison de banlieue. Dans un second temps, je tente de trouver des fissures qui per-

I try to include in my work elements that will enable viewers to deconstruct the illusion they create.

In your work, viewers seem to be protected from the outside world. There is always a distance or constraint between what people are looking at and where they are. It seems to me that this distance forces them to remain passive towards the phenomenon you place before them. How do you see viewers' involvement in your work and in what you show them?

That is the point of departure of my work. As I said before, initially visitors are often included in a mechanism that they don't understand but which seduces them and, in a sense, protects them. This is the same comfort as the seat in the cinema or the living room in a suburban house. I then try to find fissures that make it possible to open these mechanisms, to reveal and "objectify" them. This is a matter of topology, the mathematical discipline which looks at objects by removing them from relations of interiority and exteriority and studies them through trajectories and connections. How can we know an object or mechanism of perception without the need to observe it from outside, without the necessity or possibility of distance? For example, in my piece *Attractor*, a wooden tunnel connected the doorway to a room directly with the window. At the end of the tunnel, you could look out the window, but it was impossible to see the room the tunnel was in. The room became accessible only by walking through the building. It was impossible to understand this work and its insertion in a structure without



Sancho SILVA, *Overviewer*, 2001. Serralves Museum, Porto. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

mettent d'ouvrir ces mécanismes, de les dévoiler et de les « objectifier ». C'est une question de topologie, cette discipline mathématique qui aborde les objets en les abstrayant des relations d'intériorité et d'extériorité – l'étude par les trajectoires et par les connectivités. Comment connaître un objet ou un mécanisme de perception sans avoir besoin de l'observer de l'extérieur, sans la nécessité ou la possibilité d'une distance ? Par exemple, avec l'œuvre *Attractor*, il était question d'un tunnel en bois qui liait l'entrée d'une chambre directement à une fenêtre. Au bout du tunnel, on pouvait regarder par la fenêtre, mais il se révélait impossible de voir la chambre où se trouvait le tunnel. La salle ne devenait accessible qu'en faisant un trajet à travers le bâtiment. On ne pouvait pas comprendre cette œuvre et son insertion dans l'architecture sans avoir parcouru une trajectoire. Le visiteur se voyait confronté à un problème, à une difficulté d'orientation. Dès lors, par curiosité ou par défi, il était entraîné dans un mouvement le menant à travers d'autres espaces. Il comprenait alors comment et à quel point les espaces et les architectures perçus comme transparents pouvaient aussi être opaques.

Il vous est arrivé de remodeler des espaces d'exposition comme le Musée Schwerin, par exemple, imposant un point de vue sur des détails ou des fragments d'œuvres réalisées par d'autres artistes. À plusieurs reprises, vous avez aussi collaboré à des projets avec d'autres artistes, notamment Pedro Rogado, Nuno Delmas et John Hawke. Comment ces collaborations directes et indirectes alimentent-elles votre travail ? Y a-t-il un lien entre ces collaborations et votre désir de faire participer le spectateur dans vos œuvres ? Ou est-ce encore une autre stratégie pour multiplier les points de vue offerts aux spectateurs ?

Mes motivations diffèrent quand je « construis » des regards sur d'autres œuvres, comme sur des peintures du XVII^e siècle au Musée Schwerin, et quand je collabore avec d'autres artistes. Dans le premier cas, il s'agit de comprendre et de jouer avec l'histoire de l'art et avec les mécanismes de perception qui caractérisent cette histoire. Comment voit-on un tableau ? Comment se déplace-t-on dans un musée ? Comment l'architecture d'un musée de peinture contrôle-t-elle et conditionne-t-elle ce qu'on doit regarder et ce qui doit être caché ? Les musées et les peintures sont, par excellence, des *machines à voir*. En cela, ils sont au centre d'une des problématiques majeures qui traversent tout mon travail.

Dans le cas des collaborations avec d'autres artistes, il s'agit plutôt d'ouvrir mes manières de travailler. La création artistique implique toujours un certain isolement et une intériorisation où s'élabore progressivement un ensemble de références, questions et façons de faire, un ensemble qui devient de plus en plus complexe et raffiné. Les gestes sont orientés vers la répétition, la précision et l'infinitesimal. Toutefois, je considère important de briser un peu cet élan, de le contrebalancer par un autre qui soit orienté vers l'extérieur et ce, en introduisant des mouvements de translation. Les collaborations sont pour moi un bon moyen de faire cela, d'insérer dans ma recherche des éléments inconnus et inattendus, de leur donner de l'espace. Je privilégie le même angle en ce qui a trait à la participation des visiteurs. Tous les actes d'appropriation et de réception ont le pouvoir de générer des éléments imprévisibles. Derrière chaque visiteur, il y a un créateur et un collaborateur en puissance que mes travaux cherchent le plus souvent à impliquer. ←

Jean-Michel ROSS vit et travaille à Montréal. Assistant à la rédaction à la revue *Espace*, coordonnateur du Collectif des gestes, des mots et des images, vidéaste amateur et collectionneur, il s'intéresse à la réhabilitation de l'objet dans les théories esthétiques et à la collection d'art contemporain comme phénomène.



having walked along a certain trajectory. Visitors were confronted with a problem, they had difficulty orienting themselves. Then, because of curiosity or the challenge it represented, they were carried along in a motion that led them through other spaces. They then understood how and to what extent spaces and structures seen as transparent can also be opaque.

Sometimes, you have remodelled the exhibition spaces you work in, such as the Schwerin Museum, imposing a point of view on the details or fragments of work created by other artists such as Pedro Rogado, Nuno Delmas and John Hawke. How do these direct and indirect collaborations fit into your work? Is there a connection between these collaborations and your desire to make the viewer take part in your work? Or is this another strategy for multiplying the points of view available to the viewer?

I have different motives when I “construct” a vision of other works such as the seventeenth-century paintings at the Schwerin Museum and when I collaborate with other artists. In the former case, it is a question of understanding and playing with art history and the mechanisms of perception that characterize this history. How do we look at paintings? How do we move about a museum? How does the architecture of a museum for painting control and influence what we are supposed to look at and what is supposed to remain hidden? Museums and paintings are quintessential *machines for seeing*. As such, they are at the centre of one of the major issues my work addresses.

In the case of collaborations with other artists, it is more a question of opening up my manner of working. Artistic creation always involves a degree of isolation and interiority in which a set of references, questions and ways of doing things gradually develop and become more complex and refined. Your movements are oriented towards repetition, precision and the infinitesimal. I think it is important to break this impetus a little, to balance it with something else, something directed outside, by introducing movements of transference. For me, collaborations are a good way to do this, to insert unknown and unexpected elements into my project, to give them space. I feel the same way about visitors' participation. Every act of appropriation and reception has the power to generate unforeseeable aspects. Behind each visitor there is a potential creator and collaborator whom my work tries as much as possible to involve. ←

Translated by Timothy Barnard

Jean-Michel ROSS lives and works in Montreal. He is editorial assistant at *Espace* magazine, coordinator of Le Collectif des gestes, des mots et des images, an amateur video maker and a collector. He is interested in the rehabilitation of the object in aesthetic theory and in the phenomenon of the contemporary art collection.

Sancho SILVA, *Nihilator*, 2003, Townhouse Gallery, Cairo. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.