

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Pierre Huyghe

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

ARTFORUM

PIERRE HUYGHE WINS FONDATION SIMONE ET CINO DEL DUCA'S GRAND PRIX



Pierre Huyghe. Photo: Ola Rindal/Académie des Beaux-Arts.

French multidisciplinary artist Pierre Huyghe has won the Fondation Simone et Cino Del Duca's 2024 Grand Prix Artistique on the recommendation of the Académie des Beaux-Arts, [ArtReview](#) reports. The honor, attended by a €100,000 (\$107,000) purse, is given in recognition of Huyghe's lifetime contribution to the arts. He will receive the prize at a ceremony to be held June 19 at the Institut de France, Paris.

The Simone and Cino Del Duca Foundation was established in 1975 by Simone Del Duca in honor of her husband, philanthropist Cino Del Duca, with the goal of promoting the arts, letters, and sciences in France and elsewhere. The Grand Prix Artistique is presented annually to a practitioner in the field of sculpture, painting, or musical composition, with the focus shifting to a different field each year. Two Prix de Confirmation of €25,000 are awarded each year to those working in each of the other two disciplines.

The Paris-born Huyghe is known for installations featuring flora and fauna brought into proximity with inanimate materials and technology, as embodied in works such as *Untilled (Liegender Frauenakt)* (Reclining Female Nude), a 2012 concrete sculpture of a female form with an inhabited beehive for a head, and *After Alife Ahead*, 2017, for which he created inside a disused ice rink a complex ecosystem whose climate conditions corresponded to the rate at which cancer cells divide and multiply inside an incubator. His solo exhibition “Liminal” is on view at the Punta della Dogana in Venice through November 24.

Numéro art

À la Punta della Dogana, l'un des deux musées vénitiens de la Collection Pinault, Pierre Huyghe confirme une nouvelle fois son statut de géant de l'art contemporain avec une exposition événement mystérieuse et bouleversante. En immergeant le visiteur dans les méandres de la création de nouveaux mondes fascinants où l'humain, le non-humain et l'intelligence artificielle dialoguent, le Français offre à la cité des Doges l'un des *must-see* absolus de la saison.

At the Punta della Dogana, one of the Pinault Collection's two Venetian museums, Pierre Huyghe has once again confirmed his status as a high priest of contemporary art. With his mysterious and deeply moving exhibition-event *Liminal* – one of the absolutely essential shows of 2024 – the French multimedia wizard plunges the visitor into fascinating new worlds in which the human, the non-human, and artificial intelligence interact.



Pierre Huyghe

Texte
Ingrid Luquet-Gad

Portraits
Lee Wei Swee



Double page précédente, à gauche : *Liminal* (2024-en cours) de Pierre Huyghe.
À droite : Pierre Huyghe photographié par Lee Wei Swee dans son exposition *Liminal*, 2024, Punta della Dogana, Venise.
Ci-dessous et page de droite : *Liminal* (2024-en cours) de Pierre Huyghe.



FR La dernière installation en date de Pierre Huyghe était une affaire d'inondations possibles et de narrations submersibles. Le 12 juin 2022 était inaugurée la commande in situ conçue pour le Kistefos Museum à Jevnaker, en Norvège. Là, dans la forêt humide et moussue, à soixante kilomètres d'Oslo, l'artiste français né en 1962 avait implanté *Variants*. Soit une "entité multipolaire", selon le studio de l'artiste, qui réagissait aux événements géochimiques et biologiques de sa terre d'implantation, cet hôte-hôte qu'elle venait simuler en le parasitant. Une fiction possible se préparait, attendant de se déployer. Ses axiomes avaient été posés, à base de forêt scannée, de génération en temps réel, de mutations imprévisibles, de caméras intelligentes et de capteurs environnementaux, sans qu'existe la possibilité de prévoir la teneur des alliances fortuites nouées avec d'autres micro-organismes. Depuis, l'île continue de se transformer avec l'impassibilité propre à n'importe quel organisme. Sur ce terreau à la fois fertile et retors, nombre de journalistes et de critiques se sont cassé les dents : aucun des éléments de langage habituels pour parler d'art ne semblait plus guère convenir.

Ni œuvre, ni exposition, ni performance et pas tout à fait non plus installation. Quoi donc, alors ? Il aurait bien été possible de se replonger dans la généalogie interne des projets récents de Pierre Huyghe. En 2019, il était le directeur artistique de la Triennale Okayama Art Summit, *IF THE SNAKE*, une exposition conçue selon un principe semblable. Celle-ci prenait le nom et le concept d'une "entité vivante", composée de processus chimiques et

EN Pierre Huyghe's most recent installation was all about submersible narratives and potential floods. Inaugurated on 12 June 2022, *Variants* was commissioned by the Kistefos Museum in Jevnaker, Norway. There, in the damp, mossy forest, 60 km from Oslo, the 62-year-old French artist produced a "multipolar entity," as his studio calls it, that reacts to the geochemical and biological events taking place in its host environment, which it both simulates and parasites. A fiction in the making, it is a story waiting to unfold, one whose axioms are established in terms of scanned forests, real-time generation, unpredictable mutations, intelligent cameras, and environmental sensors, with no way of knowing what fortuitous alliances might be forged with other micro-organisms. Since then, it has continued to transform itself with all the impassivity of any other organism on the planet.

Journalists and critics have struggled to find words to describe this fertile, perverse soil, because conventional language for talking about art no longer seems to fit.



Ci-contre : L'exposition *Pierre Huyghe. Liminal* photographiée par Lee Wei Swee.

aussi inclure la patinoire d'*After ALife Ahead* réalisée à Münster en 2017, le site appelle la fiction. Au moment d'entreprendre cette exposition à Venise, il y avait l'idée de réintroduire la fiction dans un site qui n'en est pas nécessairement le déclencheur." La Pinault Collection, dont le musée est implanté à la Punta della Dogana depuis 2009, conserve un ensemble d'œuvres majeures issues de périodes de production plus anciennes, avec des jalons du travail. C'est le cas notamment du film du singe à masque de nô (*Untitled Human Mask* (2014), du ballet lumineux enfumé d'*Offspring* (2018), présenté lors de l'exposition inaugurale de la Bourse de commerce à Paris, mais aussi du film aux animaux figés dans de l'ambre *De-extinction* (2014). Celui-ci, plus confidentiel peut-être, était montré à la Fondation Luma à Arles, aux côtés de l'intervention techno-primordiale *Living Cancer Variator* (2016), que l'on retrouve également à Venise. "Dès le départ, Pierre Huyghe a pensé des œuvres inédites tout en les faisant coexister avec celles de la collection, comme autant de mondes qui se superposent dans l'espace et le temps d'une exposition. *Liminal* est peuplé de créatures sensibles grâce auxquelles il réintroduit des figures non humaines et humaines qui avaient quelque peu disparu de son travail ces dix dernières années", nous précise-t-on du côté du studio.

Tout un ensemble de créatures poursuivent d'ores et déjà leur existence dans l'imaginaire collectif. Au fil des huit salles du parcours vénitien, une "polyphonie de subjectivités" orchestre la rencontre entre anciennes et nouvelles œuvres pour générer de nouveaux scénarios multijoueur et pluri-espèces. La première qui accueille le visiteur est une présence lancée en mouvement sur le plan. La vidéo *Liminal* (2024) présente un corps humain réalisant un certain nombre de chorégraphies, dont le visage est évidé : un trou noir, une absence fondamentale le remplace, qui projette cette présence paradoxale dans les limbes. Sans visage, cette entité est pure potentialité : au fil de l'exposition, elle va apprendre et développer sa mémoire. L'absence, cependant, est en même temps une suggestion : "Cette figure oraculaire est une image sensible, affectée par ce qui l'entoure, par des informations perceptibles ou non perceptibles saisies via des capteurs. Un organoïde cérébral [circuits nerveux artificiels], hébergé dans un laboratoire, génère des stimuli et affecte le comportement de cette forme humaine." D'autres personnages inédits surgissent pour mieux lui répondre. Avec *Idiom* (2024), l'une des autres présences mobiles de l'exposition, ce sont cette fois-ci des performeurs humains muets qui portent un masque doré, oblong comme une conque ou un casque. Ces masques LED sont à leur tour

begin with 2012's *Untilled*, which was shown at Documenta 13 in Kassel. Juggling emergencies just a few weeks before the opening, Stenne continues, "In these projects – among which we should also include the skating rink from *After ALife Ahead*, which was shown in Münster in 2017 – the site itself calls up fictions. When Pierre began the Venice show, he had the idea of reintroducing fiction into a site that is not necessarily its trigger." The Pinault Collection, which has been exhibiting at the Punta della Dogana since 2009, owns a number of major works from earlier periods of Huyghe's career, among them several important milestones, such as the film of the monkey with the Noh mask (*Untitled Human Mask* (2014), the luminous smoke-filled ballet *Offspring* (2018; it was included in the inaugural exhibition at Paris's Bourse de Commerce), and the film with animals caught in amber, *De-extinction* (2014). The latter, which is perhaps less well-known, was shown at the Luma foundation in Arles alongside the techno-primordial intervention *Living Cancer Variator* (2016), which also features in the Venice exhibition. "From the outset, Pierre had ideas for original works that would cohabit with the works in the collection, like worlds superimposed within the space and time of an exhibition. *Liminal* teems with sentient creatures through which he reintroduces the human and non-human figures that had tended to disappear from his work these last ten years," his studio explained to *Numéro art*.

Today, a whole set of creatures is already continuing its existence in the collective imagination. In the eight rooms that comprise the Venice exhibition, a "polyphony of subjectivities" orchestrates the encounter between old and new works to generate new multiplayer and multispecies scenarios. The first piece that visitors encounter is a presence launched into motion: the video *Liminal* (2024) shows a faceless human body performing a series of choreographies. Where expression should be, there is a black hole, a fundamental absence, casting this paradoxical presence into a kind of limbo. The strange entity, which is pure potential, will learn and develop a memory over the course of the exhibition. But the absence is at the same time a suggestion. "This oracle-like figure is a reactive image affected by the perceptible and imperceptible information it receives via sensors. A cerebral organoid [artificial nerve circuitry] housed in a laboratory generates stimuli, thereby affecting the behaviour of this human form." Other new characters emerge in order to respond to it, for example, *Idiom* (2024), another mobile presence in the exhibition, which features mute human performers in oblong-shaped golden masks

L'expo de la saison

50





Ingrid Luquet-Gad
Pierre Huyghe
Numéro art, N°14, April—August, 2024, p.46-61.

Ci-contre, au premier plan, *Liminal* (2024), et au second plan, *Portal* (2024) de Pierre Huyghe.
Vue de l'exposition *Pierre Huyghe. Liminal, 2024*, Punta della Dogana, Venise.

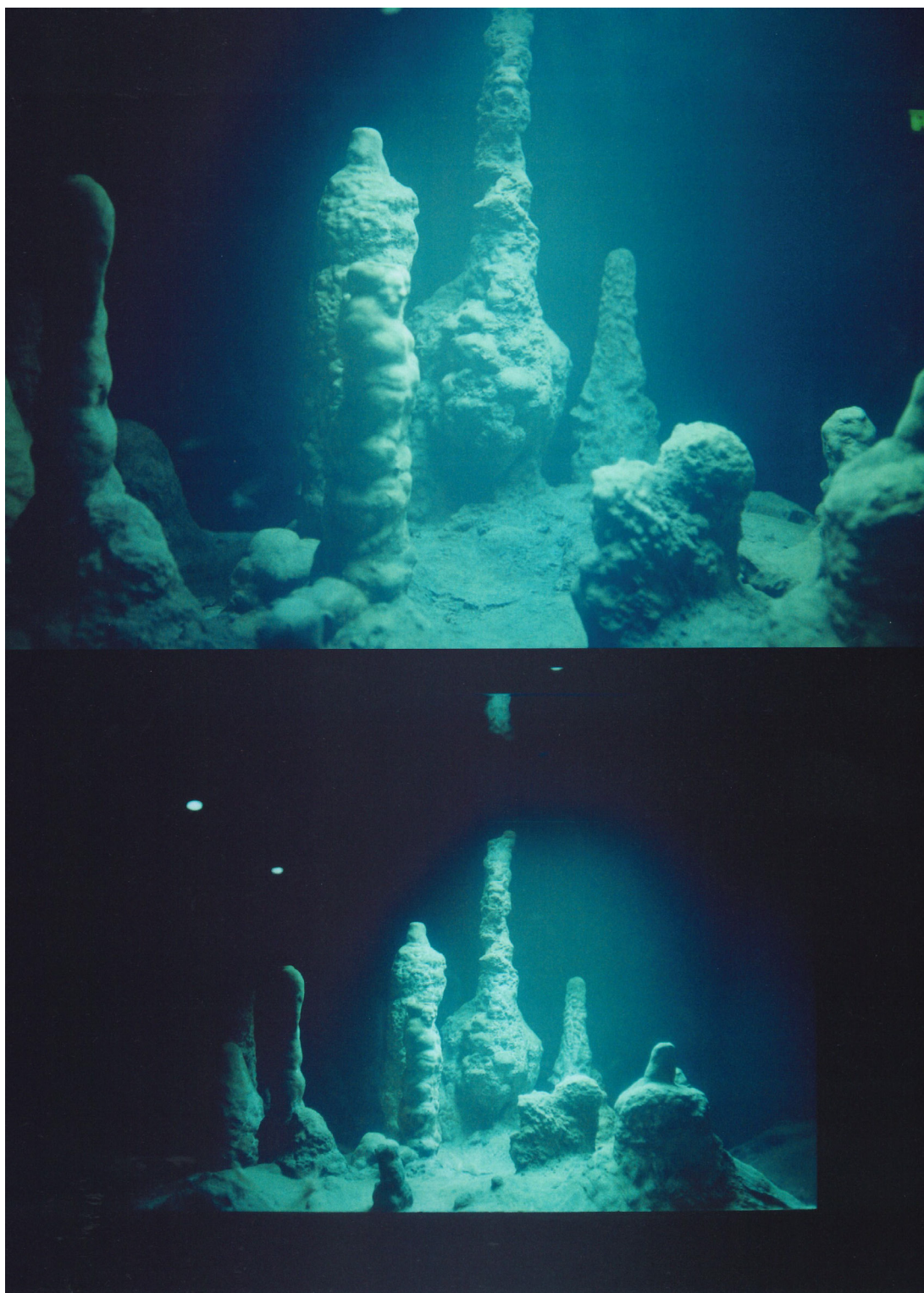
algorithmiques avec différentes formes de vies intelligentes placées "en coopération". Pour le spectateur français, le dernier souvenir d'une rencontre avec ses formes processuelles remontait peut-être à *After UUmwelt*, qui ouvrait à la Fondation Luma en 2021-2022. Première exposition en France après la rétrospective au Centre Pompidou de 2013-2014, celle-ci prenait la suite d'un processus commencé avec *UUmwelt*, présenté à la Serpentine Gallery de Londres en 2018. Sur des écrans LED évoluaient des images mentales initialement produites par une interface neuronale qui captait l'activité d'un cerveau en train de penser à des outils préhistoriques ou à des œuvres d'art. À Arles, elles réagissaient en temps réel à la présence des visiteurs, aux variations climatiques, aux abeilles, aux fourmis et aux bactéries : l'exposition apparaissait alors comme une "coproduction entre l'humain et une intelligence artificielle". Brûlez vos manuels, désapprenez vos langages : toutes ces situations intimaient d'en faire l'expérience IRL [in real life] ou bien de se résoudre à les fabriquer.

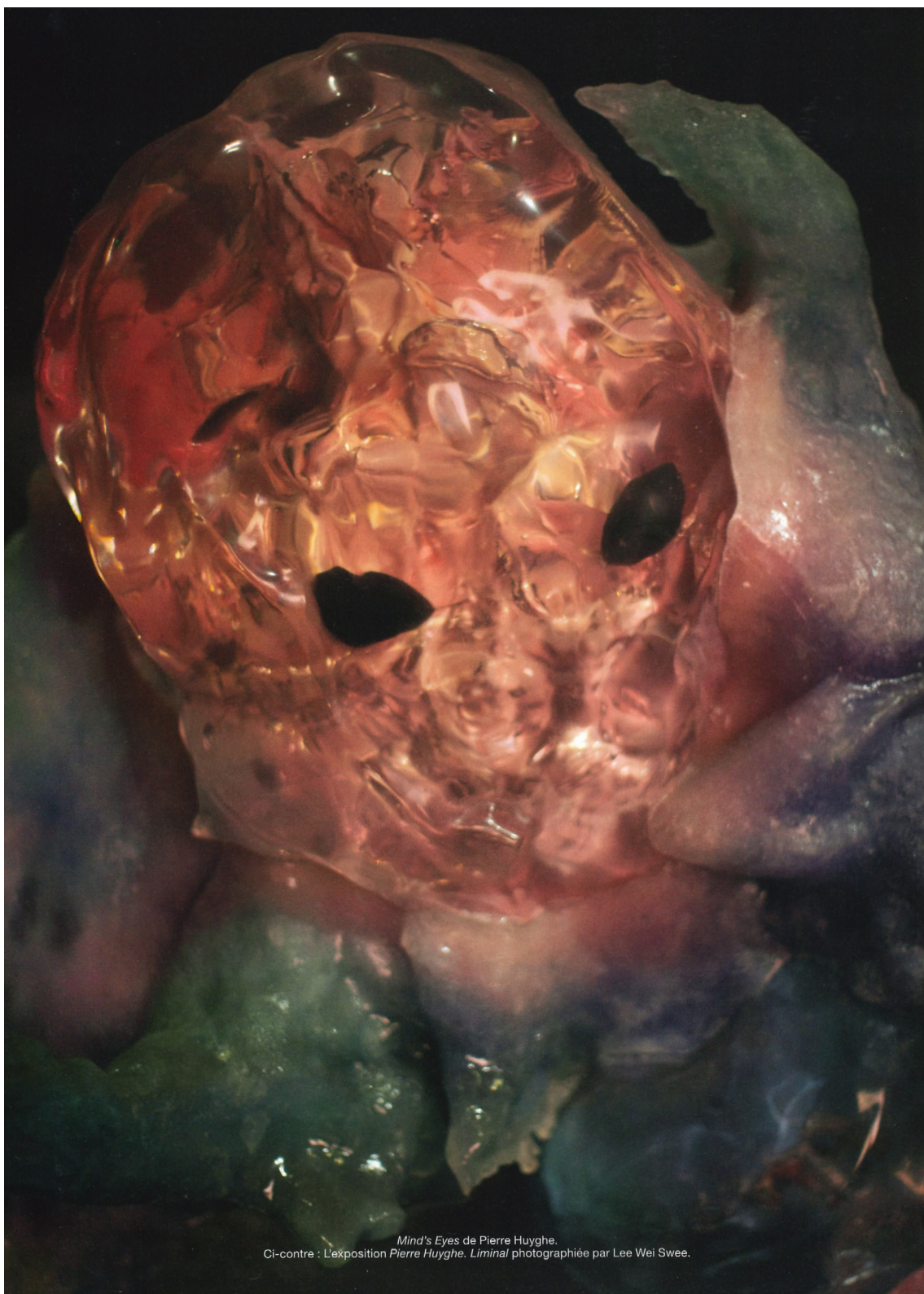
À nouveau, une telle occasion se présente. Depuis la mi-mars, la Pinault Collection-Punta della Dogana, à Venise, accueille *Liminal*, le titre de la carte blanche étendue donnée à l'artiste. "Dans les œuvres de Pierre Huyghe, même s'il y a une exploration commune, on peut distinguer des cycles", explique Anne Stenne, la directrice du studio de l'artiste et la commissaire de son projet actuel. "Variants marque l'aboutissement de tout un pan de sa réflexion autour de l'idée de contingence, avec des œuvres qui s'autogénèrent et contaminent la réalité d'autres possibles." Ce cycle-là, celui qui se clot pour ouvrir le suivant, il faudrait le faire débiter avec *Untilled* à la Documenta 13 de Kassel en 2012. Jonglant avec les urgences à quelques semaines de l'ouverture, elle enchaîne : "Dans ces projets, parmi lesquels il faudrait

Neither artwork, nor exhibition, nor performance, it's not quite an installation either. So what is it? Perhaps we must look for answers in the internal genealogy of Huyghe's more recent projects. In 2019, as artistic director of the Triennial Okayama Art Summit, he oversaw *IF THE SNAKE*, an exhibition that followed a similar principle. Borrowing the name and notion of a "living entity," it was composed of chemical and algorithmic processes, with different forms of intelligent life working "in cooperation." In France, Huyghe's last process-based work was probably *After UUmwelt*, which was shown at the Luma Foundation in 2021-22. The artist's first exhibition on Gallic soil following his Centre Pompidou retrospective in 2013-14, it was the sequel to the 2018 *UUmwelt* at London's Serpentine Gallery, where, on LED screens, mental images were shown that had been produced via a neural interface which captured a brain's activity as it thought about prehistoric tools or works of art. In Arles, the images reacted in real time to the visitors' presence and to climate variations, bees, ants, and bacteria, turning the exhibition into a "co-production between humans and artificial intelligence."

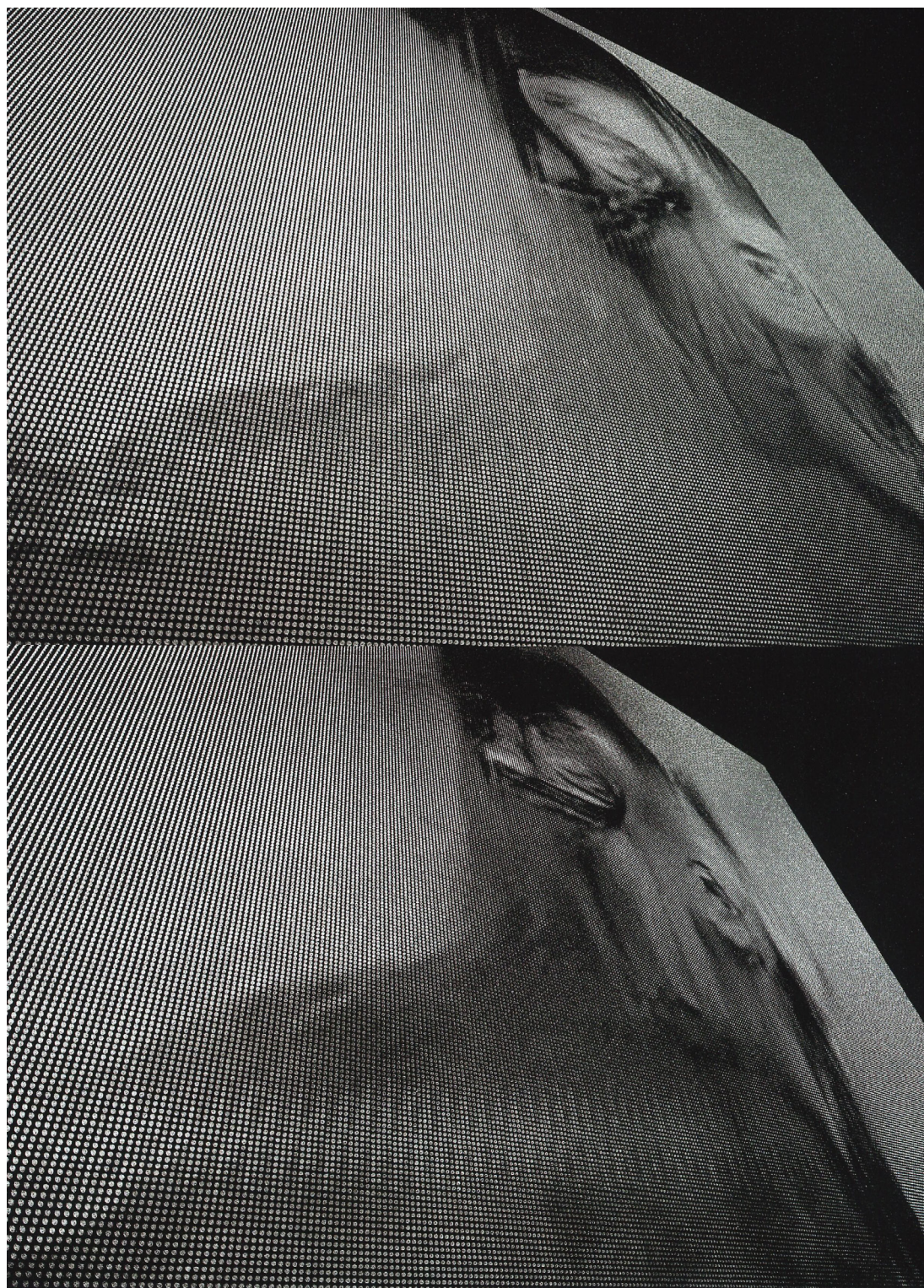
Burn your textbooks, unlearn your languages: all these situations must be experienced IRL; if not, you'll have to resign yourself to making them up on your own. Although now, there's a new opportunity to see for yourself. In Venice, the Pinault Collection-Punta della Dogana is hosting *Liminal*, an impressive and extensive carte-blanche show. "Cycles can be identified in Pierre Huyghe's works, even though there's always a common exploration," explains Anne Stenne, director of his studio and curator of his latest project. "Variants is the culmination of a whole branch of his thinking about the idea of contingency, with works that are self-generating and contaminate reality with other possibilities." This particular cycle, the one that ends in order for the next one to begin, should undoubtedly







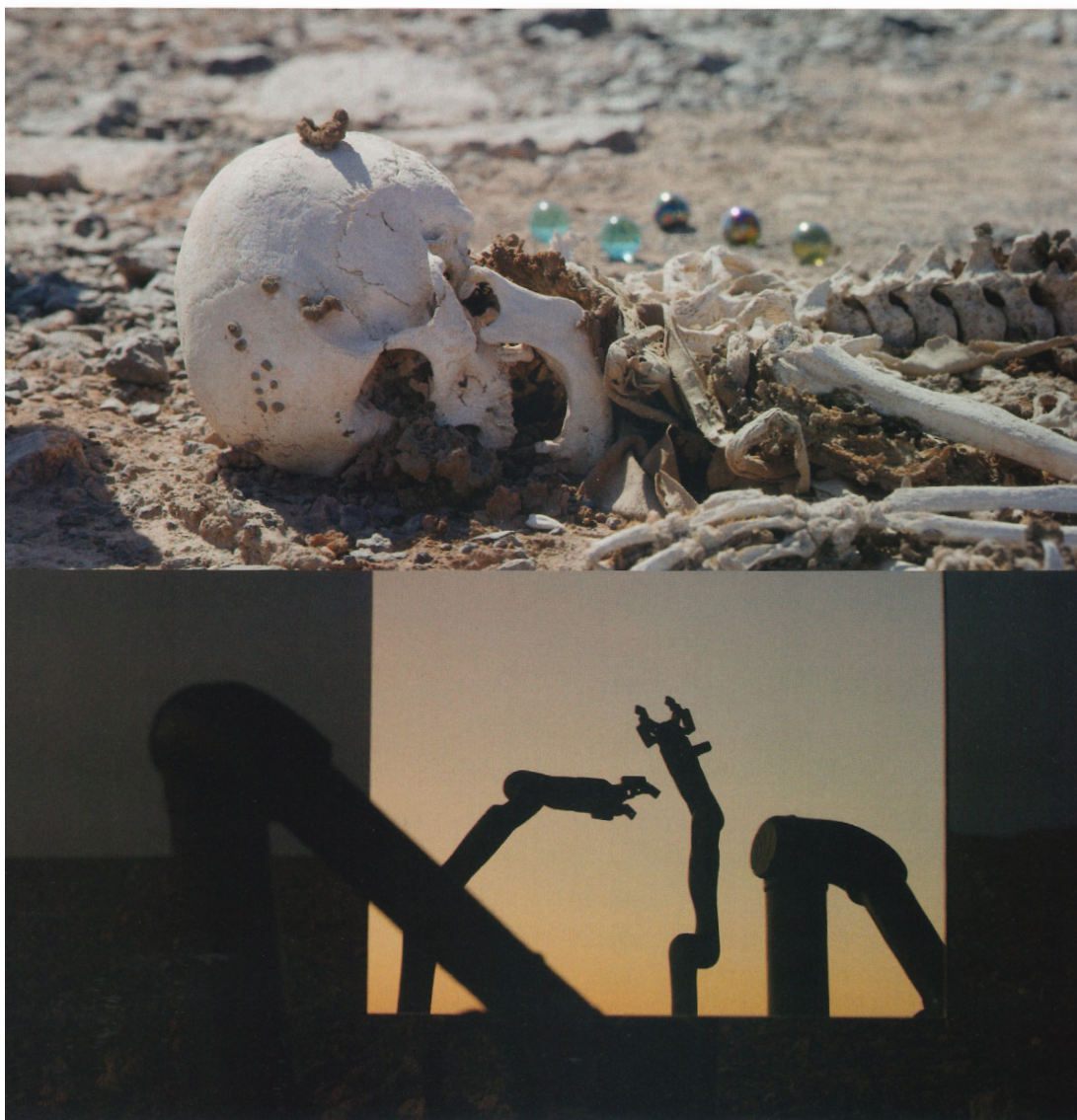
Mind's Eyes de Pierre Huyghe.
Ci-contre : L'exposition *Pierre Huyghe. Liminal* photographiée par Lee Wei Swee.





Nous voilà propulsés, à travers une vidéo, dans le désert
d'Atacama au Chili : origines de l'humanité ou anticipation
spatiale, on ne saurait dire.

Ci-contre et ci-dessous : *Camata* (2024) de Pierre Huyghe.
Double page suivante, à droite : Pierre Huyghe dans son exposition *Liminal*, 2024, Punta della Dogana, Venise.



équipés de capteurs les rendant réactifs à leur environnement, grâce à des stimuli qui seront ensuite convertis en syntaxes et en phonèmes. Un langage inconnu, inintelligible pour nous, se crée à mesure qu'une voix générée en temps réel par intelligence artificielle la propulse dans l'espace réel : le nôtre et celui d'une potentielle interlocution.

"Il y a un apprentissage, une mémoire qui s'amplifie au-delà du temps de l'exposition et une subjectivité sans corps qui va continuer de se développer. Il s'agit de se détacher du simple enregistrement d'une situation." Nourrie des mémoires du lieu, du temps et de l'espace, elle s'imbibe de la coprésence des visiteurs mais rencontre également les œuvres préexistantes insérées dans l'exposition-système vénitienne. Sur leur chemin, les deux nouveaux personnages rencontreront le singe de *Human Mask* mais aussi toutes les créatures aquatiques d'un ensemble de cinq aquariums : les crabes et les bernard-l'hermite de *Zoodram 6* (2023), les poissons aveugles de *Circadian Dilemma (El Dia del Ojo)* (2017), l'étoile de mer de *Abyssal Plane* (2015) ou les crabes et les anémones de *Cambrian Explosion 19* (2013). Et si l'usage de l'intelligence artificielle en particulier court forcément le risque, chez un artiste, de focaliser la réception selon un certain déterminisme technologique aveuglé, le studio prend la précaution de la mise en garde : "Ce n'est pas essentiel pour Pierre Huyghe, c'est un moyen parmi d'autres de décentralisation du soi."

Il faudrait, à cet égard, convoquer également au panorama des acteurs humains et non humains de l'outre-monde qu'est *Liminal*, l'une de ses présences centrales tout autant qu'une nouvelle œuvre majeure dans le parcours. Dans la salle centrale, la temporalité se distend et se diffracte. Nous voilà propulsés, à travers une vidéo, dans le désert d'Atacama au Chili : origines de l'humanité ou anticipation spatiale, on ne saurait dire. Ce site, l'artiste le découvre en 2015. En 2017, il fera une photographie d'un squelette sans sépulture allongé dans le désert et semblant s'y confondre. L'idée le hante depuis, et c'est elle qui a présidé au film *Camata* (2024) : un ensemble de machines, des bras robotiques ou des caméras elles-mêmes animées par des robots, circulent autour du corps, semblant performer un rituel inconnu. À la Punta della Dogana, nous voyons la captation de ce qui a eu lieu, mais cette matière préalable, conformément au principe de l'exposition tout entière, s'autoédite en temps réel : apprend, réagit, s'augmente et s'étoffe. Manière d'assister en temps réel au tissage de cette étoffe composée d'organique et de technique, d'images et de récits dont on fait les mythes, ceux-là mêmes que l'on appelle souvent "fiction" mais que l'on aurait tout aussi bien pu nommer "exposition" ou tout autrement, par l'un de ces vocables qui nous est encore étranger.

like conch shells or helmets. These LED visors are in turn equipped with sensors that allow them to react to their environment through stimuli that are then transformed into syntax and phonemes. An unfamiliar, completely unintelligible language is gradually created as a computer voice, generated in real time by artificial intelligence, propels its strange words out into real space – both our own and that of a potential interlocution.

"There's a learning process, a memory that extends beyond the duration of the exhibition and a bodiless subjectivity that will continue to develop. It's about distancing oneself from the simple act of recording a situation." Fuelled by memories of place, time, and space, it absorbs visitors' presence but also engages with pre-existing works inserted into the Venice exhibition-system. Along their way, the two new characters will meet the monkey from *Human Mask* as well as a host of aquatic creatures in an ensemble of five aquariums: the crabs and hermit crabs of *Zoodram6* (2023), the blind fish of *Circadian Dilemma (El Dia del Ojo)* (2017), the starfish of *Abyssal Plane* (2015), and the crabs and anemones of *Cambrian Explosion 19* (2013). Given that, for artists, the use of artificial intelligence runs the particular risk of focusing perception according to a kind of blind technological determinism, the studio is careful to issue a warning. "For Pierre Huyghe, AI is not essential; it's just one way among others of decentralizing the self."

In this respect, we should mention the panorama of otherworldly humans and nonhumans that makes up *Liminal*, for they are one of the exhibition's key presences as well as constituting major new works. In the central room, time collapses and diffracts; via video, we are propelled into the Atacama Desert in Chile, though whether to humanity's origins or to an anticipation of some future in outer space, it's hard to say. Huyghe first discovered the Atacama in 2015; in 2017 he photographed a skeleton lying in the desert that seemed to merge with the landscape. The idea has haunted him ever since, and was the driving force behind the film *Camata* (2024): a group of machines, robotic arms, and cameras animated by robots move around a body, performing some kind of unknown ritual. At the Punta della Dogana, we see what was filmed, but this raw material, in keeping with the basic principles of the entire show, self-edits in real time as it learns, reacts, grows, and develops. It is a way of witnessing, as it happens, the weaving of a cloth composed of both the organic and the technical, as well as of the images and stories from which we construct our myths – those very tales we often call fiction but that could just as easily be called an exhibition or any one of the words or expressions we haven't got around to inventing yet.

Pierre Huyghe. *Liminal*,
exposition jusqu'au 24 novembre
à la Punta della Dogana, Venise.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



Ingrid Luquet-Gad
Pierre Huyghe
Numéro art, N°14, April—August, 2024, p.46-61.

Pierre Huyghe

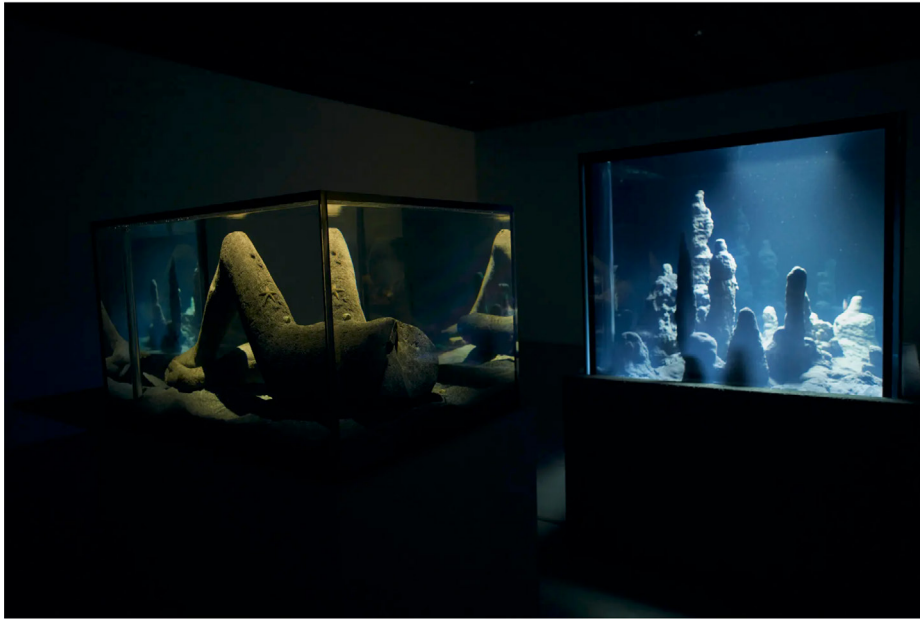
Punta della Dogana – Pinault Collection



The Pierre Huyghe exhibition at the Pinault Collection in Punta della Dogana. Casey Kelbaugh for The New York Times

Away from the Italian sun, in the pitch-black galleries of Venice's old customs house, the French artist Pierre Huyghe continues to redefine art as an open system in constant evolution — and to prove that he has no rivals for aesthetic and intellectual ambition.

Software translates brain scans into disquieting images of consciousness in formation. Hermit crabs and starfish swim among decomposing sculptures. Artificially intelligent robots scan a human skeleton in the Atacama Desert of Chile, performing inscrutable rituals with stones as they zoom and pan over the remnants of humanity. Are they learning something true, and do the robots care? To them our bones are just data inputs; like many artists before them, they are observing human life and remaking it on their own terms.



Work by Pierre Huyghe at the Pinault Collection, in which aquatic creatures swim among decomposing sculptures. Ola Rindal/Palazzo Grassi, Pinault Collection

Huyghe has always conceived of exhibitions as ecosystems that mutate day by day; in this one, atmospheric devices translate visitors' breaths and footfalls into real-time edits, while performers wear A.I.-equipped masks to speak a constructed language, inscrutable to us simple humans, that grows more complex as the show goes on. Many galleries in Venice show beautiful art. This is the only art that looks like it comes from 2024. — JASON FARAGO



UN JOUR DE 1996, alors qu'il était invité à donner un cours à l'École des beaux-arts de Châteauroux (Indre), plutôt que de faire classe, Pierre Huyghe, 34 ans, fit monter sans préavis ses étudiants dans un bus. École buissonnière : pique-nique près de la rivière, montagne à gravir, ruines à arpenter, avec visionnage de films de Stanley Kubrick et d'Andreï Tarkovski entre deux étapes. Il conserva les images de cette virée, les colla ensemble sur des tableaux qui devinrent des œuvres, des *Extended Holidays*.

Faire de la vie des «vacances étendues»? Tout son programme était déjà là. Pas pour paresser, mais pour s'ouvrir au monde, nez au vent. S'en nourrir, apprendre et désapprendre. C'est ainsi que Pierre Huyghe est devenu l'un des plasticiens les plus singuliers et renommés de son temps. Il n'a pas eu besoin, comme d'autres, de gonfler des chiens ballons ou d'épingler au kilomètre des papillons. Ni d'envahir les foires de produits plus ou moins dérivés. Simplement, il a fait sortir l'art du sentier et nous a embarqués dans ses pas de raconteur. Pas de ces *storytellers* de pacotille, qui vendent du rêve à consommer. Non. Pierre Huyghe est de ceux qui font naître sous nos yeux des mondes à habiter, des expositions truffées de méandres et d'œuvres obscures, autant d'énigmes qui nous invitent, dit-il, à «comprendre que l'on ne comprend pas».

L'artiste a créé une forêt primaire sur la scène de l'Opéra de Sydney, est parti en quête d'un pingouin albinos en Antarctique, a investi une île inondée de Norvège, a monté des mascarades et des camavals, des jardins, des rumeurs et des opéras. «*Au-delà du génie*», clame l'une de ses premières collectionneuses. Depuis son Prix spécial du jury à la Biennale de Venise 2001, l'artiste français a décroché toutes les récompenses et a été exposé dans les plus prestigieuses musées. Sans plier à la pression du marché ni jouer le jeu des médias. À 61 ans, vénéré par ses

pairs, peu connu du grand public, il n'a plus rien à prouver. Pourtant, le voilà à nouveau, jusqu'au 24 novembre, à la Pointe de la Douane, l'un des deux espaces vénitiens de la Collection Pinault, dans une exposition intitulée «Liminal».

Brancusi, habitée par un bernard-hermite, dans un aquarium plongé dans le noir, ou le court-métrage *Human Mask* (2014), dans lequel un singe porte un masque blanc du théâtre nô, à la fois automate, humain et animal. Le film

Pierre Huyghe,

l'art

hors limite.

Texte Emmanuelle LEQUEUX
Photos Camilla GLORIOSO

PEU CONNU DU GRAND PUBLIC MAIS RECONNU PAR SES PAIRS, LE PLASTICIEN ET VIDÉASTE FRANÇAIS CRÉE DEPUIS PLUS DE VINGT ANS DES ŒUVRES DENSES ET INCLASSABLES, QUI RÉINVENTENT L'IDÉE MÊME D'EXPOSITION. À L'OCCASION DE LA PRÉSENTATION DE SON INSTALLATION "LIMINAL", PAR LA COLLECTION PINAULT À VENISE, L'ARTISTE DE 61 ANS PLONGE LA POINTE DE LA DOUANE DANS LE NOIR.

Le musée est plongé dans la pénombre. Le visiteur passe d'une salle à l'autre, observe vidéos et installations. Réapparaissent des œuvres que ses admirateurs connaissent : un moulage de *La Muse endormie*, de Constantin

Camata (2024) met en scène, lui, un étonnant rituel funéraire dans le désert d'Atacama, deux robots prenant soin d'un squelette à fleur de sable, échoué là depuis un siècle. Partout, d'étranges personnages, sur les films ou dans les

salles, performeurs déambulant, affublés de masques parlants.

L'artiste dérange, déstabilise, désarçonne, parce qu'il crée des œuvres et des expositions qui ne ressemblent à aucune autre. Il veut échapper à son époque, au marché, à tout effet de sensationnalisme. Plonger une exposition dans le noir, comme il le fait à Venise, c'est refuser la soumission à la pression Instagram. Et lui qui est peu disert refuse les formules faciles, voire les résumés de son travail. Quitte à garder une part cryptique.

«*Ce qui m'intéresse, c'est d'offrir l'expérience de ce que l'on ne peut expérimenter*», nous dévoile l'artiste à la veille de son vernissage, le 15 mars. Il y a quelques années, il le disait en d'autres termes : «*Je ne veux plus exposer quelque chose à quelqu'un. Je veux exposer quelque chose à quelque chose.*» Son ami l'écrivain Tristan Garcia le définit comme un «*inventeur involontaire de volontés*». N'essayez pas, sinon, de le cataloguer : Pierre Huyghe échappe à toutes les définitions, toujours en quête de nouveaux sens à donner aux concepts et aux mots.

À qui le ferait rentrer dans la catégorie «science-fiction», il rétorque : «*Ce domaine m'intéresse, bien sûr, depuis toujours ! Mais cette étiquette facile ne dit rien. Comme la philosophie ou la science, la SF fait juste partie des outils, des jouets, qui nous permettent de reconfigurer les piliers de la vérité. Ce que je cherche, c'est à nous faire dériver vers des ailleurs.*»

Pour cela, il est amené à travailler «*avec des laboratoires de cancérologie, des informaticiens, des généticiens, des architectes, autant de choses qui rendent passionnante la collaboration avec lui*», raconte Anne Stenne, depuis dix ans sa cheffe d'atelier, au cœur bien accroché. Commissaire de l'exposition de Venise, elle se souviendra longtemps de leur récent tournage au cœur du désert d'Atacama, avec une équipe de soixante personnes, à quelques semaines de l'ouverture de l'exposition. L'aventure a donné ○○○

∞∞ naissance à un objet stupéfiant : un film dont la forme est presque infinie car le montage, adapté en temps réel selon le nombre de visiteurs dans la salle, n'est jamais le même.

Par quel miracle, quels tours et détours, Pierre Huyghe a-t-il pu imposer ses récits pleins de circonvolutions sur une scène de l'art contemporain qui ne jure que par la distraction facile ? Qui aurait promis un tel avenir à ce gamin sorti des Arts déco de Paris, à l'aube des années 1980 ? Il est alors, déjà, un homme bien de son temps. Une mèche de cheveux qui échappe en flèche de son bonnet vert, blouson de cuir peint au dos, il se surnomme alors « Pirokao ». Avec quelques complices, dont le plasticien Claude Closky ou la peintre Nina Childress, ils forment, de 1984 à 1988, les Frères Ripoulin – une version ripou (pourrie) des trois frères qu'on aperçoit sur l'affiche publicitaire pour les peintures de la marque Ripolin. Sur fond de ska, ils graffent des affiches, qu'ils collent dans les rues de Paris et de New York.

Nicolas Bourriaud rencontre Pierre Huyghe au sortir de cette aventure. « Son travail n'avait rien à voir avec ce que l'on connaît aujourd'hui de lui. Il était formaliste, très léché. Je pense qu'il cherchait à sortir de son passé punk, avec les travaux les plus minutieux qui soient », rappelle l'éminent théoricien de l'art, qui voit en lui son « jumeau artiste ». À l'époque, Pierre Huyghe lisait peu. « C'était le moins intéressé par la théorie de l'art, se souvient Nicolas Bourriaud. Puis il s'est mis à dévorer des livres, il s'est nourri d'idées comme une sorte de bactérie géante. » Des œuvres denses et très érudites, la philosophie de Charles Fourier ou de Jean-François Lyotard, des manuels de neurosciences, des ouvrages de théorie de la littérature, l'histoire des rituels védiques, la *Psychanalyse des contes de fées*, de Bruno Bettelheim, le Land Art de Robert Smithson, l'univers cinématographique de David Lynch... Depuis, il a tout digéré. « Ce qu'il y a d'assez extraordinaire, c'est

la patiente mise en place de son univers, qui s'est construit, à mon avis, à partir de 1993, avec son projet dans le parc de la Tête-d'Or à Lyon, une performance avec des figurants portant des masques, poursuivait Nicolas Bourriaud. Là, pour la pre-

décoratifs (MAD) à Paris, le rencontre au milieu des années 1990. « Il était encore dans une phase conceptuelle, de déconstruction des images, de jeu entre réel et fiction. Dans son bureau à Bastille, partagé avec l'artiste Xavier Veilhan, il y avait

au cinéma, se souvient Nicolas Bourriaud. Chez Tati, il y a ces formes répétitives ou mécaniques qui génèrent une vraie critique de la vie quotidienne. Cela a été un élément déclencheur. Pierre a alors commencé à travailler sur le format du scénario, l'idée de l'œuvre comme une partition rejouable à l'infini, le monde comme un film susceptible d'une réécriture en postproduction. »

De nouvelles amitiés se cristallisent : à l'orée du troisième millénaire, Pierre Huyghe devient, avec ses acolytes Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster, le porte-flambeau d'une révolution esthétique en France, qui va essaimer ailleurs. Ils ont en commun de mélanger les références : l'histoire de l'art, l'ouverture vers l'Asie, l'Amérique latine, le cinéma, la culture populaire... En 1998, leur projet commun au Musée d'art moderne de Paris frappe les esprits. Le trio d'inséparables y bouleverse l'idée même d'exposition : au-delà de se contenter d'accrocher des œuvres, ils repensent chaque détail. Plutôt que d'être séparées sur des cimaises, leurs créations se fondent les unes dans les autres, sous une lumière d'un bleu opalescent.

Quant aux cartels, ils se transforment en écrans plats. « Pour moi, que ce soit un film, un opéra, un livre ou une parade, tout est exposition », clame alors Pierre Huyghe. Bientôt, une nouvelle acolyte entre dans la bande. Un être virtuel, qui s'appelle Ann Lee. Au début, c'est juste une silhouette de manga, dont Pierre Huyghe a racheté les droits avec Philippe Parreno : « Un personnage secondaire, sans psychologie, qui serait probablement très vite mort dans la fiction, nous racontait-il alors. Elle n'était qu'un signe, un produit culturel, destiné à un marché : nous voulons voir ce qu'elle peut construire, une fois investie par d'autres imaginaires. Ce personnage n'est plus à consommer, c'est une image qui produit. »

Ann Lee deviendra un personnage que toute une génération d'artistes s'appropriera : Rirkrit Tiravanija,

“Les idées arrivent jusqu'à la veille du vernissage. C'est fou en matière de production, d'économie, mais, comme Pierre Huyghe le dit en s'en excusant presque, 'les idées arrivent quand elles arrivent'. Il pourrait tout sacrifier pour que son œuvre aboutisse. Il n'est pas du tout de ces artistes qui trouvent leur truc et le répètent à l'infini.”

Étienne Chambaud, artiste

mière fois, il s'est comporté en metteur en scène, il est sorti de la posture de l'artiste-artisan fabriquant un objet. Et tout est allé très vite. »

Alors inspectrice au ministère de la culture, Christine Macel, aujourd'hui directrice du Musée des arts

des feuilles et un stylo. Il rêvait de cinéma. » Pas d'Hollywood, bien sûr. La ressortie en couleurs de *Playtime*, de Jacques Tati, en 2002, avec sa ville entièrement recréée, a été une révélation. « Pierre achetait des dizaines de tickets et envoyait des gens le voir

Dominique Gonzalez-Foerster ou Liam Gillick... Un groupe fédéré autour de Nicolas Bourriaud sur le concept d'« esthétique relationnelle », un mouvement majeur de l'art de la fin des années 1990 et des années 2000 à la fois radical, inventif et adapté à un marché de l'art en pleine expansion.

En parallèle, Pierre Huyghe continue d'étendre les limites de son art. En 1995, il signe un remake volontairement low cost de *Fenêtre sur cour*, d'Alfred Hitchcock. En 1998, il imagine une scène inédite de *L'Ami américain*, de Wim Wenders, invitant son acteur, Bruno Ganz, sur un pont parisien. Un extrait qui, dans l'original, faisait l'objet d'une ellipse (procédé qui donnera son nom à cette œuvre). Dans *The Third Memory* (1999), il s'intéresse à *Un après-midi de chien*, de Sidney Lumet, l'histoire d'un homme, incarné par Al Pacino, qui braque une banque pour payer l'opération de changement de sexe de sa partenaire. En lieu et place de l'acteur, c'est l'auteur même du braquage, John Wojtowicz, qui apparaît à l'écran. Fiction et réalité, tout se brouille. John Wojtowicz redevient l'acteur de sa propre vie, telle que l'a réinventée le cinéma.

POUR nous, étudiants, c'est une référence absolue, évoque le plasticien Fabien Giraud, devenu depuis une dizaine d'années l'un de ses partenaires intellectuels. Sa grande force, c'est cette acuité du temps présent. Il est d'une sincérité totale dans son appartenance à son époque, il sait en repérer les saillances. Une vraie membrane sensible. Si sensible, si poreux qu'il a besoin de se protéger, suggère Niklas Svennung, directeur de la galerie Crousel, à Paris, qui défend son travail. Jusqu'à expliquer son retrait, depuis quelques années, à Santiago du Chili? « Pierre a besoin de se préserver de l'influence du monde et du marché de l'art, des éléments sans rapport avec la création. C'est un défi pour nous, car il évite au maximum

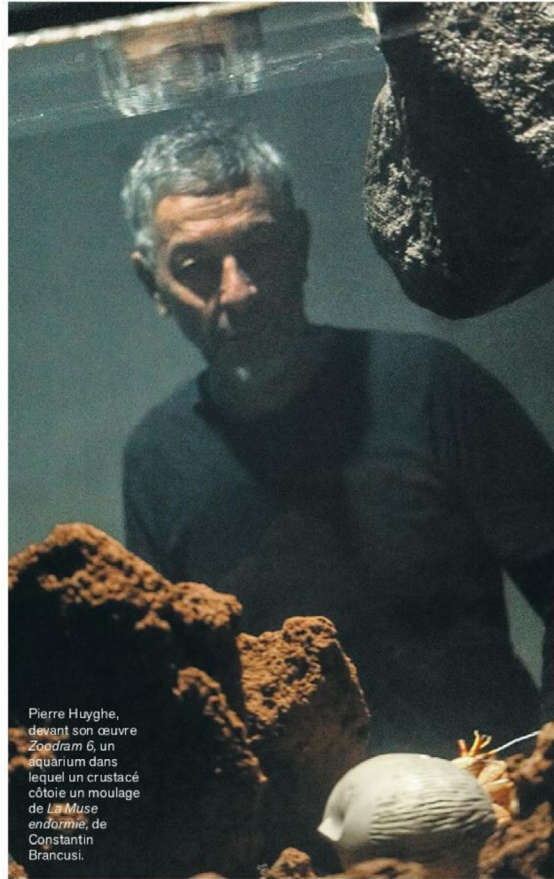
d'exposer dans des galeries. Mais ce challenge étant accepté, c'est une chance incroyable de l'accompagner dans ses productions ambitieuses. » Rose Lord, chez Marian Goodman, galerie qui le représente depuis vingt-quatre ans, entérine : « Pierre

vernissage. C'est fou en matière de production, d'économie, mais, comme il dit en s'en excusant presque, "les idées arrivent quand elles arrivent". Il pourrait tout sacrifier pour que son œuvre aboutisse. Il n'est pas du tout de ces artistes qui trouvent leur truc

exigeant et inquiet, sans faire porter cette appréhension sur nos épaules. À chaque point de montage, il fallait tout reprendre. Et on sentait bien que s'il avait eu le choix, il n'aurait jamais arrêté. Comme un chorégraphe, il continue à travailler, malgré la vie de l'œuvre, malgré son achèvement. »

Ce film a contribué au culte qui l'entoure aujourd'hui. De même que sa rétrospective en 2013, au Centre Pompidou, qui attire alors 2 000 visiteurs par jour. Dans le musée, il neige, il pleut. Érik Satie résonne et un chien à la patte rose se promène. Si toute sa génération a essaimé dans les plus grands musées, personne, à part Philippe Parreno peut-être, ne fascine autant. « Pierre refuse de se faire auteur, il ne veut pas devenir dieu ou démiurge pour autant, ni artisan : c'est cette ligne de crête qui intéresse tant notre génération », résume Étienne Chambaud. Sa résistance aux diktats du marché et de la mode, tout autant.

Aujourd'hui, suggère Anne Stenne, « un cycle se referme à nouveau, et un autre s'ouvre, plus métaphysique ». L'impact d'une paternité nouvelle, chez ce jeune père d'une petite fille ? Sa grande complice Emma Lavigne, directrice générale de la Collection Pinault, le lit entre les lignes : « Bien sûr que la paternité, comme son expérience chilienne, traverse l'exposition "Liminal" : elle est comme une matrice qui engendre des œuvres dont Pierre envisage la vie, au-delà de sa propre existence. » Fabien Giraud acquiesce : « Avec Pierre, on parle beaucoup du concept d'infantia. L'infans, c'est celui qui ne sait pas parler. L'enfance, non comme âge de la vie mais comme état de rapport au monde. Une idiotie sans cynisme, au sens de Dostoïevski. Pierre a ça, cette enfance que tout artiste devrait avoir. »



Pierre Huyghe, devant son œuvre *Zoodram 6*, un aquarium dans lequel un crustacé côtoie un moulage de *La Muse endormie*, de Constantin Brancusi.

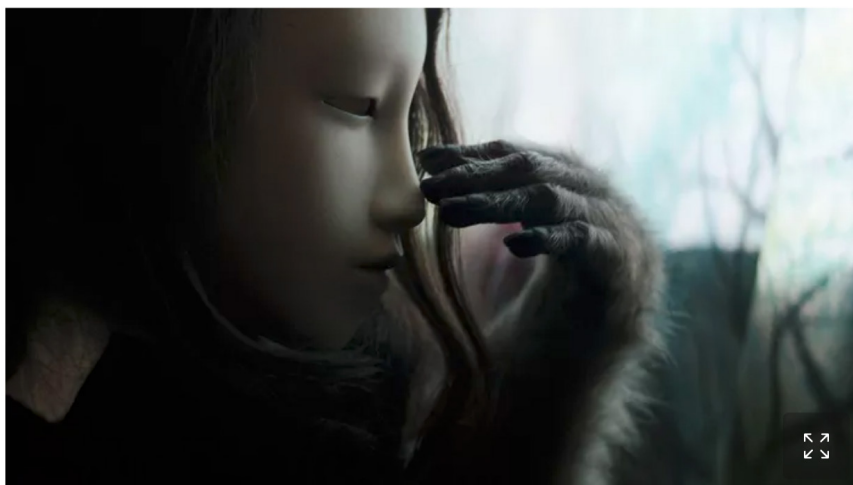
nous met tous au défi de penser au-delà de nos limites apparentes. » C'est notamment ce qui fait l'admiration de ses amis, dévoile l'artiste Étienne Chambaud, qui fait lui aussi partie de sa constellation. « Les idées arrivent jusqu'à la veille du

et le répètent à l'infini. » Un point de vue partagé par le plasticien Romain Kronenberg, qui a travaillé sur la bande-son du film *A Journey that wasn't* (2005), ce voyage dans l'Antarctique que Pierre Huyghe fait tourner au vertige : « Il était très

« LIMINAL », EXPOSITION DE PIERRE HUYGHE, POINTE DE LA DOUANE, VENISE. JUSQU'AU 24 NOVEMBRE. PINAULTCOLLECTION.COM

LE FIGARO

Pierre Huyghe: «La banalité est comme un monstre»



(Untitled) Human Mask, 2014, Pierre Huyghe. Pinault Collection, Courtesy of the artist; Hauser & Wirth, London; Anna Lena Films, Paris, © Pierre Huyghe, by SIAE 2023

ENTRETIEN EXCLUSIF - L'artiste français explore le rapport entre l'humain et le non-humain. Son installation «Liminal» transforme, jusqu'au 24 novembre, la Pointe de la Douane en sas d'expériences déroutantes où la logique n'est pas le bon outil.

Pierre Huyghe est à l'art contemporain ce que Stanley Kubrick est au cinéma. Une tête chercheuse, un perfectionniste, un esprit fureteur qui cherche à exprimer dans ses œuvres, étrangement fascinantes par leur beauté et leur écho noir, la quête même de l'homme jailli du cosmos. Dans *Liminal*, de sa femme nue, créature de l'intelligence artificielle, qui marche aux bords des mondes, au vrai squelette qui pose l'histoire de l'homme face aux robots, l'artiste français, adoré des institutions, mérite bien son titre d'énigme vivante de l'art. Rencontre avec un cérébral qui devrait faire parler de lui lors de la 60^e Biennale de Venise, inaugurée le 20 avril.

LE FIGARO. - Comment aborder votre planète entre art et science-fiction?

Pierre HUYGHE. - Dans la première installation filmique de *Liminal* (simulation en temps réel, son, capteurs, 2024) à la Pointe de la Douane, une femme nue, sans visage, marche dans un désert. J'ai voulu m'interroger sur ce qui est humainement impossible. Clairement, c'est ce qui m'intéresse: des conditions inhumaines et un être inexistant. Ce que l'on voit à l'image, c'est un corps que l'on reconnaît comme humain. Mais ce corps humain n'a pas de visage, pas de cerveau, pas de connexions. Cette femme est sans monde puisqu'elle marche sur une plaque bordée par le néant, à droite et à gauche. Pour moi, cela devient comme un documentaire sur une condition inhumaine.

Pourquoi s'intéresser à une condition inhumaine?

Dans les années 1950, le cinéma ethnographique s'intéressait à un plan de réalité. Le regard a alors essayé de se décentrer. Mais c'est resté un regard blanc porté sur les autres, sur nos anciennes colonies, comment leurs habitants y vivent, etc. Régnait l'idée d'étudier cet «autre» depuis notre point de vue. Puis ce regard est entré à la maison. On a commencé à s'intéresser à la grand-mère en Ardèche, aux histoires familiales et à nos sociétés. Un seul plan, toujours le plan humain. J'ai cherché à exprimer un autre point de vue, celui de l'inhumain. À nous mettre en dehors de ce qui nous a constitués, à se placer en dehors de notre domestication.

C'est-à-dire de se regarder comme une espèce, un organisme?

Oui, de se regarder du dehors comme une espèce, et de voir ce qui nous constitue, d'étudier l'architecture de notre constitution, seule chose qui nous permette de nous transformer.

Dans votre film *Untitled (Human Mask)*, 2014, c'est l'inverse, c'est un singe qui porte un masque humain et qui déambule dans le site dévasté de Fukushima...

Ce sont deux créatures légèrement abîmées, bancales, laissées derrière en attente, bien qu'elles aient une certaine aptitude au mouvement. Elles sont très liées. La première est une entité à faible existence, dans un état d'apprentissage très faible.

— L'archéologie, comme toute modalité factuelle, a pour moi une limite. Pour dépasser cela, on entre dans les zones sensibles, philosophiques, spirituelles, des zones troubles, ineffables.

Est-ce une question métaphysique sur la question de savoir où commence la conscience, où commence la vie?

«Conscience», le mot est peut-être trop fort. Cette exposition est la constitution de subjectivités qui sont autres. Je m'intéresse à un certain degré de volonté qui précède la conscience.

On est au début de *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968), avec les singes autour de la pierre philosophale? C'est un film qui a porté une génération par son mysticisme et son énigme...

Oui, bien sûr (*rires*). Il y a quelque chose de cet ordre-là, peut-être plus dans *Camata*, 2024 (robotique alimentée par machine learning, film autogéré, édité en temps réel par l'intelligence artificielle, son, capteurs). On voit ce squelette trouvé dans le désert d'Atacama.

Je voulais, par mon film, lui donner une existence. Autour de lui s'animent un ensemble de machines qui performant des configurations d'objets, trouvés sur place ou manufacturés. Cette machine qui prend ce corps comme une mesure, qui danse, qui apprend avec des outils de capture comme la caméra, le vent, est aussi naissante. Ce n'est pas seulement un rituel funéraire. C'est une énigme. Il y a une sphère dans la salle qui est sensible à ce qui est vivant, qui capture tout par ses senseurs (appareillage technologique qui permet de détecter une chose) et qui influe directement sur le film qui «s'auto-monte». C'est comme une autoprésention de l'entité: elle révèle ainsi comment elle veut être montrée.

Avez-vous toujours eu un intérêt fort pour l'archéologie, une discipline qui rendrait âme, et vivant aux sciences?

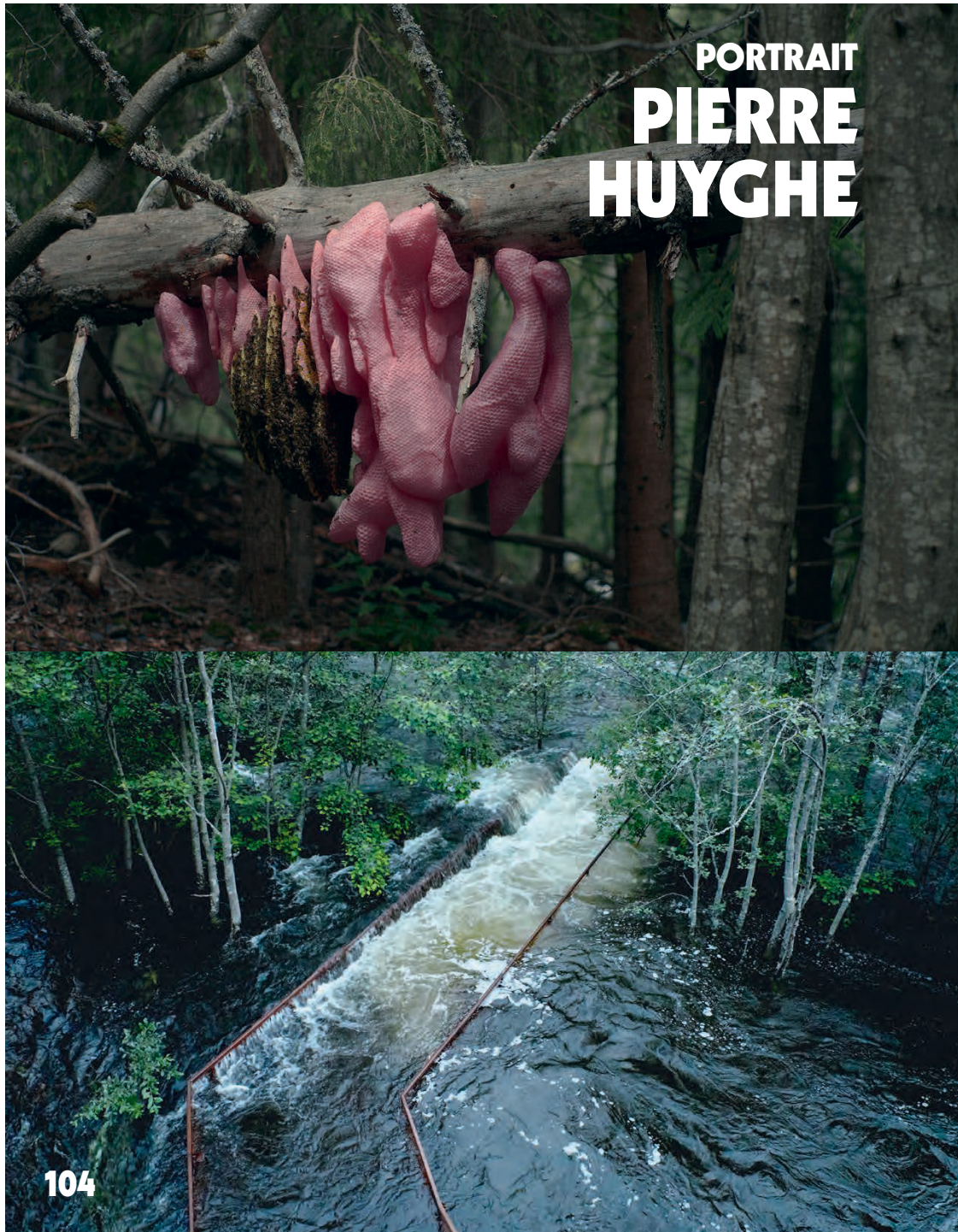
L'archéologie, comme toute modalité factuelle, a pour moi une limite. Pour dépasser cela, on entre dans les zones sensibles, philosophiques, spirituelles, des zones troubles, ineffables.

N'est-ce pas le renversement de l'esprit du XIX^e siècle qui a voulu classer tout en catégories pour maîtriser le réel?

Oui, bien sûr. *Human Mask*, le singe à masque humain permet de montrer que l'on a notre limite, celle de nos propres sens, et que l'on mesure le monde depuis notre limite. On comprend qu'il y ait eu la nécessité des Lumières à un moment donné, puis des dérives qui en ont découlé. On met de petits stickers sur notre monde pour l'appriivoiser. C'est rassurant. On se domestique et on domestique notre environnement. Et notre vision se dit objective. La poétique, le mystique permettent de faire des trous dans cette certitude. Toutes ces connaissances, ce progrès technologique forment une construction dans laquelle l'homme se sent protégé. Disons que je casse un peu cette construction. Les doutes, les états de perplexité demandent une ré-attention au monde, nous bousculent et nous rendent vivants.

D'où vient, chez vous, cette propension à sonder le chaos?

J'ai toujours eu peur de la banalité, du quotidien, de la norme qui coupe la pensée. La pensée ne peut être figée, elle devrait toujours renaître. Je vois la banalité comme un monstre.



A PLACE APART



Photos: Ola Rindal

Courtesy: the artist; Kistefos Museum, Jevnaker; Hauser and Wirth, London

Pierre Huyghe's long-running testament to the feedback loops between humans, nature, and technologies advocates giving in to entanglement. His most recent work is a part-organic, part-synthetic, all-symbiotic forest that does not distinguish reindeer bones from bone-like sculptures, hot-pink beehives from those made of wax. So, why greet machine intelligence as anything other than an ally?

By Ruby Justice Thelot

Photo: Alexander Benjaminsen

Variants, 2021–ongoing,
scanned forest, real-time
simulation, generative
mutation and sounds,
intelligent camera, environ-
mental sensors, animals,
plants, micro-organisms
and materialized mutations:
synthetic and biological
material aggregate

Pierre Huyghe

105

As a child, it was a thrill to get really low to the ground, laying almost completely flat, and rip through the green, uniformly manicured grass of my local public park. Beneath it, I found plenty of critters, tiny bugs and insects roaming in an underground, organized society teeming within tens of millions of micro-organisms, a world invisible to most city dwellers. Whereas we inhabit our world certain of the exceptional unicity of human intelligence, French artist Pierre Huyghe (*1962) has sought in his work to create environments, or milieux, where the interconnections between different forms of intelligence are made salient to a human audience.

Beginning with *Untilled (Liegender Frauenakt)* (2012), a gray concrete sculpture of a reclining female nude whose head is replaced with an active beehive, Huyghe's installations have pressed the public to confront the intricacies of non-human lifeforms. In the work, bees inhabit a round, multi-chamber structure with hexagonal cavities and can be seen swarming to and fro, scaring onlookers into recoil, collecting pollen from neighboring plants, and slowly increasing the size of the hive, in direct collaboration with a human sculptor, notably absent. The swarm, rather than the artist, acts as the head of the sculpture, its brain, interpolated as formal collage. The yellow hive rests on the statue's shoulders, its organic, irregular shape clashing with the figure's smooth, conventional form, pulling on the deeply entwined histories of honeybees and humans and rendering convergence, rather than deviation, as its evolutionary plot.

This interdependent union is likewise made conspicuous in one of his most recent works, *Variants* (2021–), a milieu of animals, insects, plants, and micro-organisms cohabiting with artificial intelligence. The work is installed on a small island near the Kistefos Museum, northwest of Oslo. On the island, the scenery is damp and lush; thin trees protrude on walking paths, and frequent floods leave puddles of water among piles of jagged rocks. Everything has been left as it was, from rotting logs and derelict boats to the metal remnants of a pulp factory that closed seventy years ago.

A 3D scan of the location plays in an evolving loop on a large screen at the high point of the island. The surrounding evergreen trees and uneven, light-brown soil frame a dark, imposing digital display, on which a light-colored, pointillist representation of the site is dizzyingly traversed by an autonomous eye. Through generative adversarial networks (GANs) and diffusion models like DALL-E, *Variants* creates new elements in its simulation that are subsequently

**The cycle will evolve until,
presumably, one of the elements
fails. But which will do so first?**

integrated in the physical environment all around the island: Pseudo-organic blobs appear on large, fallen branches and pink hive-like structures start hanging from trees where honeybees build new homes. These alterations to the environment, in turn, are picked up by sensors that capture indicators such as water level, soil toxicity, wind levels, and sun exposure. Huyghe melds the ecosystem with the technosystem by highlighting the permeability between the simulated and physical worlds, with the former slowly seeping into the latter. The audience, too, is a part of this, as human presence invariably changes the ecosystemic data.

Huyghe combines simulation and AI with an enclosed natural environment, the symbiosis within the system (biome, simulation, objects) creating novel dynamic inputs that are processed by the automated generative system. The cycle will evolve until, presumably, one of the elements fails. But which will do so first?

The system opposes our usual definition of "intelligence" by juxtaposing machine, human, and non-human biological intelligences in interconnected environments. More broadly, Huyghe's work rejects man-machine and man-nature binaries and centers a more holistic understanding of species' interdependence, simulated and otherwise. He doesn't conduct the movements of the agents, so much as construct set-ups where their behaviors can occur. Even in his own explanations, Huyghe seems to relinquish responsibility; the systems, automated by machine algorithms and biological metabolisms, take on lives all their own, guided by forces often beyond human comprehension. We are merely participant observers in such context, a part of the whole.

In creating feedback loops and cycles of exchange between nature, man, and machine, Huyghe reminds us, in his own words, that "nature [and perhaps technology] leaks in," not because we include it, but "because there is no separation." The recent inclusion of AI technologies in his work seems to indicate that our cultural fears toward it may be misplaced and that, should machine "intelligence" materialize, it will be less about competition than exchange. Unlike GANs, the networks we build with other entities should not be adversarial, but collaborative and interdependent. —

PIERRE HUYGHE (*1962, Paris) is an artist living in Santiago, Chile. Recent solo shows took place at Espoo Museum of Modern Art, Espoo (2023); Kistefos Museum, Jevnaker (2022); LUMA, Arles (2021). Recent group shows include "FUTURA. Measuring Time," Hamburger Kunsthalle, Hamburg (2022); "Fractional Expressions," Castello di Rivoli, Turin (2022); Singapore Biennale, Singapore Art Museum (2022).

RUBY JUSTICE THELOT is a writer, cyber-ethnographer, and artist. He lives in New York.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

After Umwelt, 2021, deep image reconstructions, materialized deep image reconstructions (glass, synthetic resin, silicone, copper alloy, colophonium, minerals, bone, calcium, protein, sodium, sugar, agar agar, bacteria), generative adversarial network, face recognition, screens, sound, sensors, human cancer cells (HeLa), incubator, scent, bees, ants, mycelium, soil, pigment. Installation view, LUMA Foundation, Arles, 2021

Courtesy: the artist; Esther Schipper, Berlin; Galerie Chantal Crousel, Paris; Marian Goodman Gallery, New York; Hauser & Wirth, London

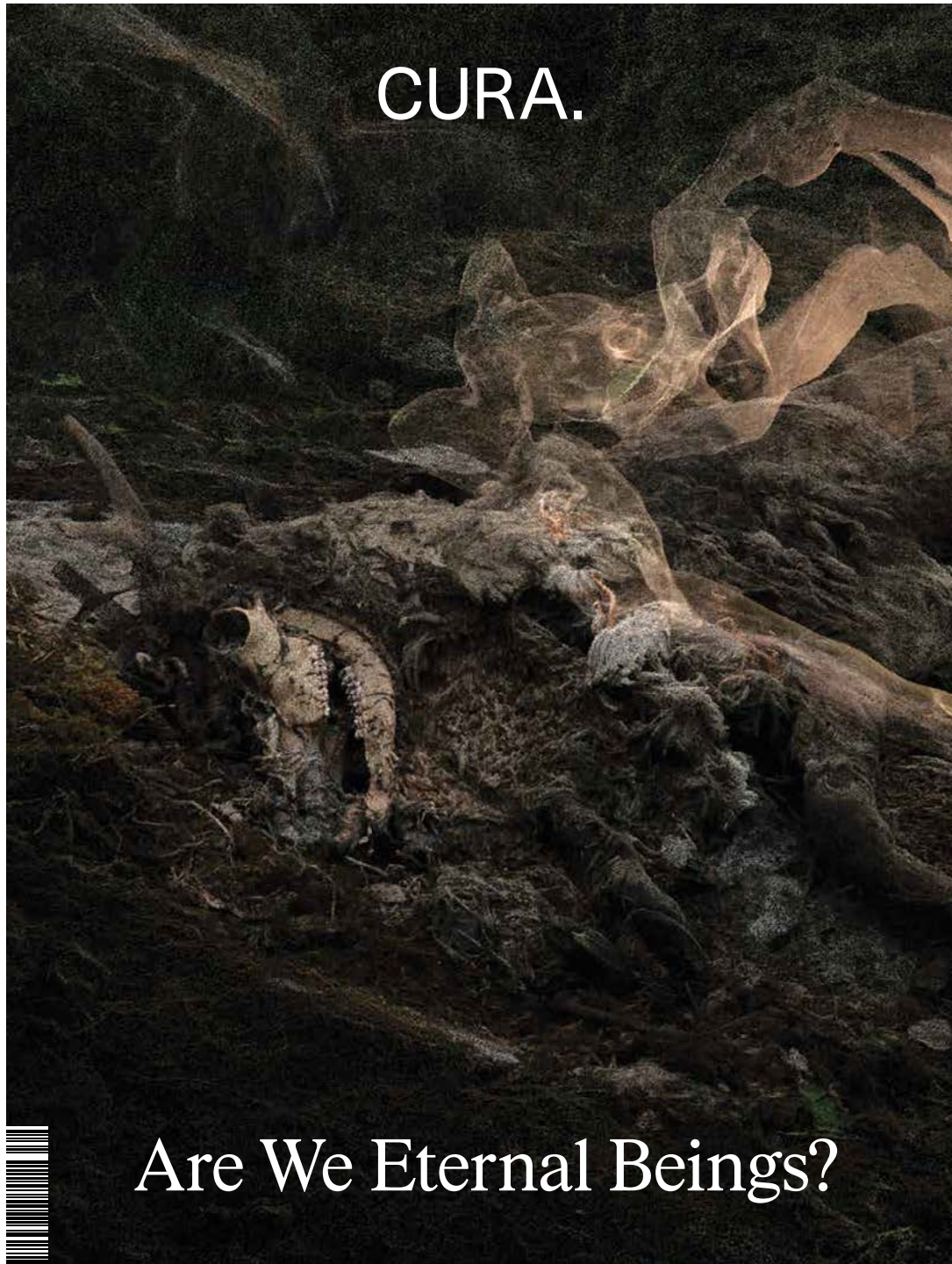


© Kamitani Lab / Kyoto. Courtesy: the artist; TARO NASU, Marian Goodman Gallery; Hauser and Wirth. Photo: Masayuki Saito

Of Ideal, 2019-ongoing, deep image reconstructions, real-time generated reconstructions, face recognition, screens, sensors, sound. Installation view, "IF THE SNAKE," Okayama Art Summit, 2019

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

CURA.



Amelia Barikin
Pierre Huyghe Inside The Cover
CURA, N°39, Fall—Winter, 2022—2023, p.134-173.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

PIERRE HUYGHE



Amelia Barikin
Pierre Huyghe Inside The Cover
CURA, N°39, Fall—Winter, 2022—2023, p.134-173.

135

Text by
AMELIA BARIKIN

A Conversation with
VINCENT HONORÉ

INSIDE
THE
COVER

136 TEXT BY

AMELIA BARIKIN

There are time ripples on this island. Monstrous mutations spawned by the patterns of algorithmic codes. A simulation of a milieu, replicated from a copy and set to grow, begins to create its own anomalies. Exiting the simulation, they appear in three dimensions, in materials of wood, wax, silicone, sugar, metal, sponge, or salt. Images from the past exposed to artificial neural networks become alive again in the present, contaminated by differentials which are fed back through the system in real-time. A network of hidden sensors drives a living image at the center of the forest: an image that sees, rather than shows, the conditions of its own existence. *Variants*—already a plurality, already differing from itself and other iterations of itself. Its purpose is to replicate, mutate and survive. Like a virus.

Through birch and spruce, the path winds down to the waters below. From the bridge, a small structure is visible, jutting out of the riverbed. A casual eye would miss it. Maybe a foot high and from this distance resembling something like a displaced termite nest, it seems to both belong and not belong to its milieu. A glint of sun reveals texture: metal, with the patina of rusted iron. An incongruent construction inserted into the natural landscape. But this landscape is not natural, either. The bend in the river was created by the workings of an old paper mill and is subject to intermittent flooding by the opening of a dam upstream. At certain times of the year, this path, the banks, the stones, the island itself, are submerged. I think of the metal form beneath the waters, persisting unseen in some projected future. The entire site is an ecology after nature, crossed by human and more-than-human rhythms.

When Kistefos approached Pierre Huyghe to create his largest permanent work to date, Huyghe chose this island as the foundation. "I was looking for an entity, constituted of different milieux, that could react, generate, and I was looking for different intelligences at play," he explains. "One milieu was given: the natural. I wanted the actual to host a possibility of itself." The first step was to scan the entire site. Trees, logs, fungi, the bits of metal detritus washed up on the shores, every detail was captured in virtual space. Through machine-learning technology, the simulation began to digitally create its own forms out of what was already present. Some of the mutations were then physically generated and integrated with the island. The odd-looking metallic mound I first spied from the bridge, for example, was not designed by Huyghe, but the result of algorithmic agents morphing new forms derived from existing elements on site.

Elsewhere in the forest, one might come across a row of mounded ants' nests together with more of the weird metallic extrusions; a coral-like sponge in the middle of an algae-filled pool; a decaying fox, its bones and fur matted into the soft dark earth beneath; a reindeer skeleton; bright pink beehives hanging from tree branches; transparent silicone fungi tucked into logs. A strong hyperattention to the environment is cultivated,

137 PIERRE HUYGHE

pushed in part by a drive to hunt out what has been added to the milieu, but also through the similarities and dissonances between new forms and existing habitat. Anyone who experienced Huyghe's *Untilled or After A Life Ahead* would be familiar with this sensation of hyperattention, as these works also radically overturned aspects of agency and intentionality among human-non-human relations.

The path through the work terminates at a large screen on which appears the scanned island. The footage is spectral. Greens and blacks and occasional glowing pinks, a haunting exposé governed by a mechanical, indifferent eye that scans and zooms through the virtual milieu as if seeking some unknown target. The inside of a log, a tree, the deer skeleton, fungi. A procession of forms both familiar and unfamiliar from the walk through the forest. At one point the body of a human appears—perhaps dead, perhaps sleeping, although no human equivalent is visible on the land itself. Surfaces become volumes, interior spaces penetrated and exposed, stripped bare of coverings.

However, this is not a static recording of a scanned environment but is instead a live construction, fed by data from sensors camouflaged around the island that track biochemical and climatic activity: temperature, light, humidity, water levels. Shifts in the physical realm impact not only the way the environment is 'seen' by the camera's eye (what it focuses on, at what speed, when), but also influence the growth or decay of the mutations within the simulation itself. We are at the center of a complex surveillance machine in which the entire landscape is monitored and translated. The primary effect of this realization is paranoid.

Philip K. Dick, perhaps one of the most paranoid writers of the 20th century, once wrote that "the ultimate in paranoia is not when everyone is against you but when *everything* is against you... [when] objects seem to possess a will of their own."¹ For Dick, paranoid vision is generated at the moment that agency is located outside of living forms, in the inert realm of technology and things (the television is sending me messages, the phone is spying on me). Discourse around AI and machine learning abounds in paranoid critiques, the technological singularly being the cumulative end point: the moment at which machines will surpass the cognitive abilities of humans. But Huyghe's 'eye' is not malicious, even though its scanning has the uneasy, insectoid aesthetic of militarized inhuman vision. It does not care, or ask us to care. A system built from Diffusion, GAN models, L-Systems and generative modeling, the intelligent camera is locked in perpetual negotiation with a host of unpredictable forces.

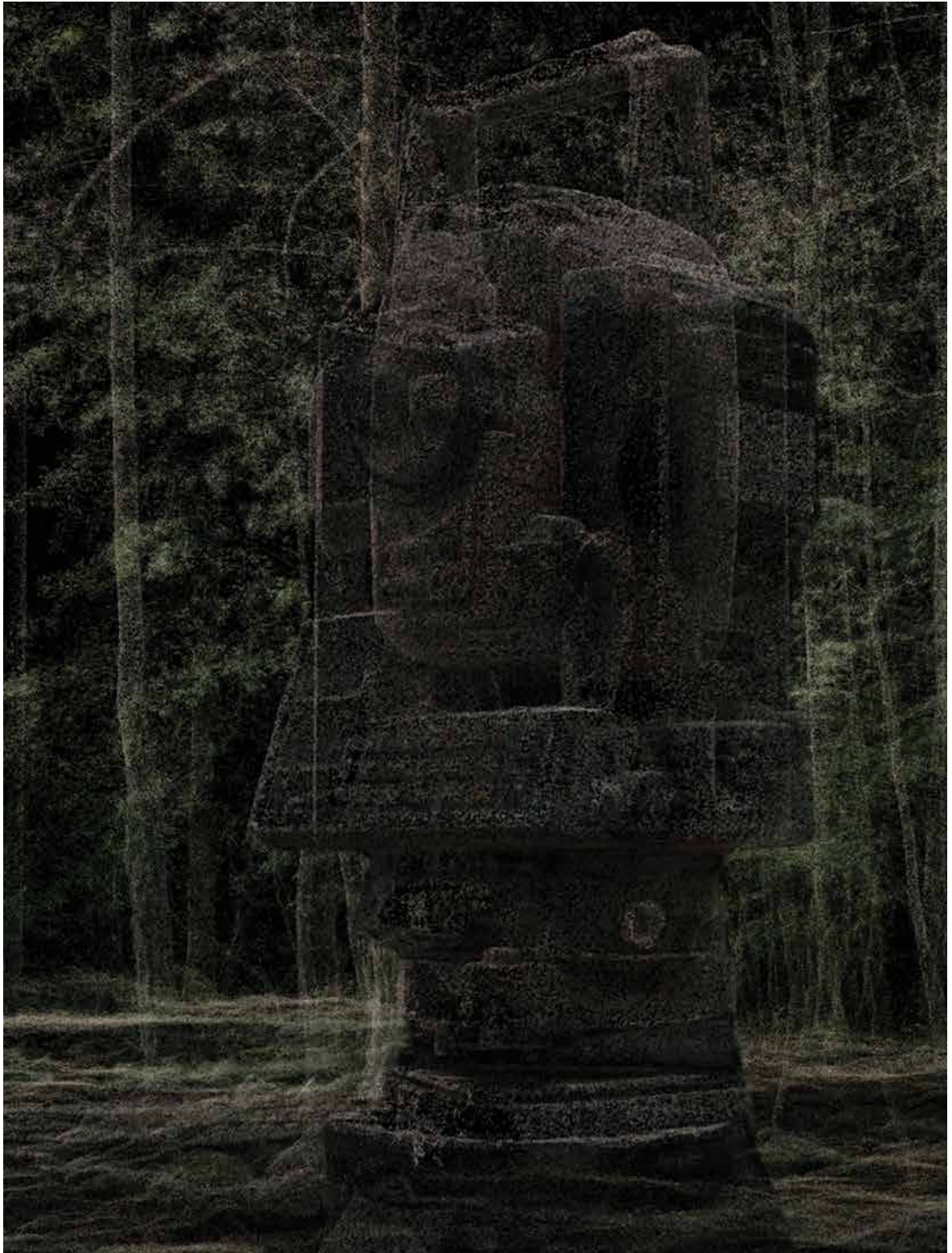
To return to Huyghe: "I wanted the actual to host a possibility of itself." This is not a blurring of reality and fiction, but a pitting of reality against reality: the programming being no less fictional than the island, the island being no more real than the simulation. If Huyghe's

other works created interruptions between an event and its screen-based representation (such as the gaps between film and live situations embedded structurally in works like *A Journey That Wasn't*, or *The Host and the Cloud*), here the screen and the event become one. They constitute the same viral ecosystem, each contaminating the other, persisting even after human access is cut off by the inevitable coming of the floods.

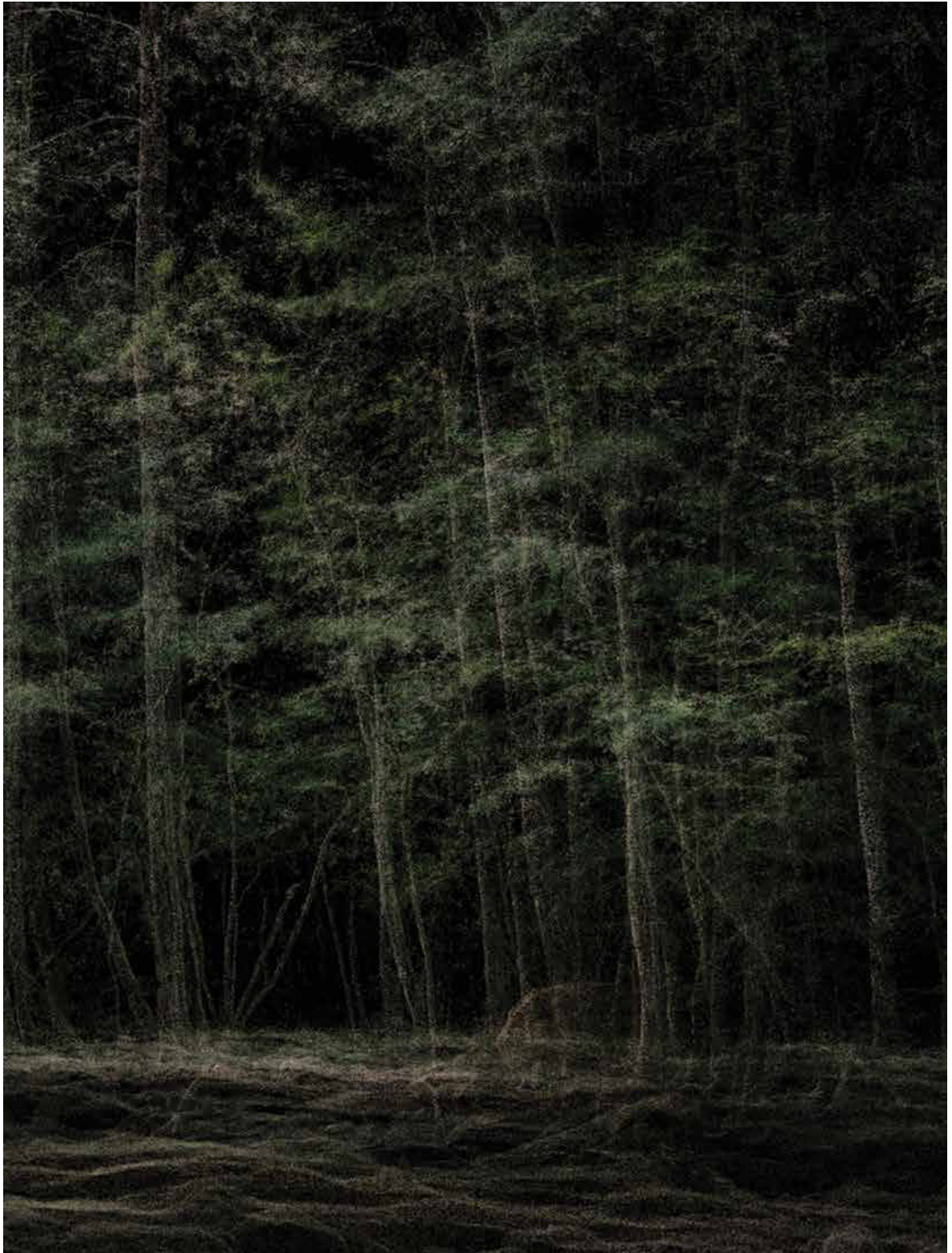
It is not until the walk back through the forest that the significance of this hits. Unlike the approach, which was marked by a curiosity and a heightened attentiveness, the journey away from the center is plagued with déjà vu, insecurity, and paranoia. Fused with the memory of what we have been shown on screen, interior spaces suddenly open up: a tree or log seen earlier is now oddly meshed with the knowledge of what it looks like *from the inside*, gleaned from the digital proings of the camera's eye. Details that previously went unnoticed are sharpened. Near the end of the trail, I hear bird song overhead. "What kind of bird is that?" I ask. "That," Huyghe confesses, "is the sound of a bird, recorded on the island and played back mutated in real time in the space it was captured. You can't see it, but the whole island is a mesh of cabling." It is true that I can't see it. I feel at first ungrounded, then the weirdness of the positive element of paranoia kicks back in: a compulsion to question, pay attention, become hypervigilant, alive to the details, to take in both what is there and not there. To care. To weigh up what makes matter, matter, and to what end.

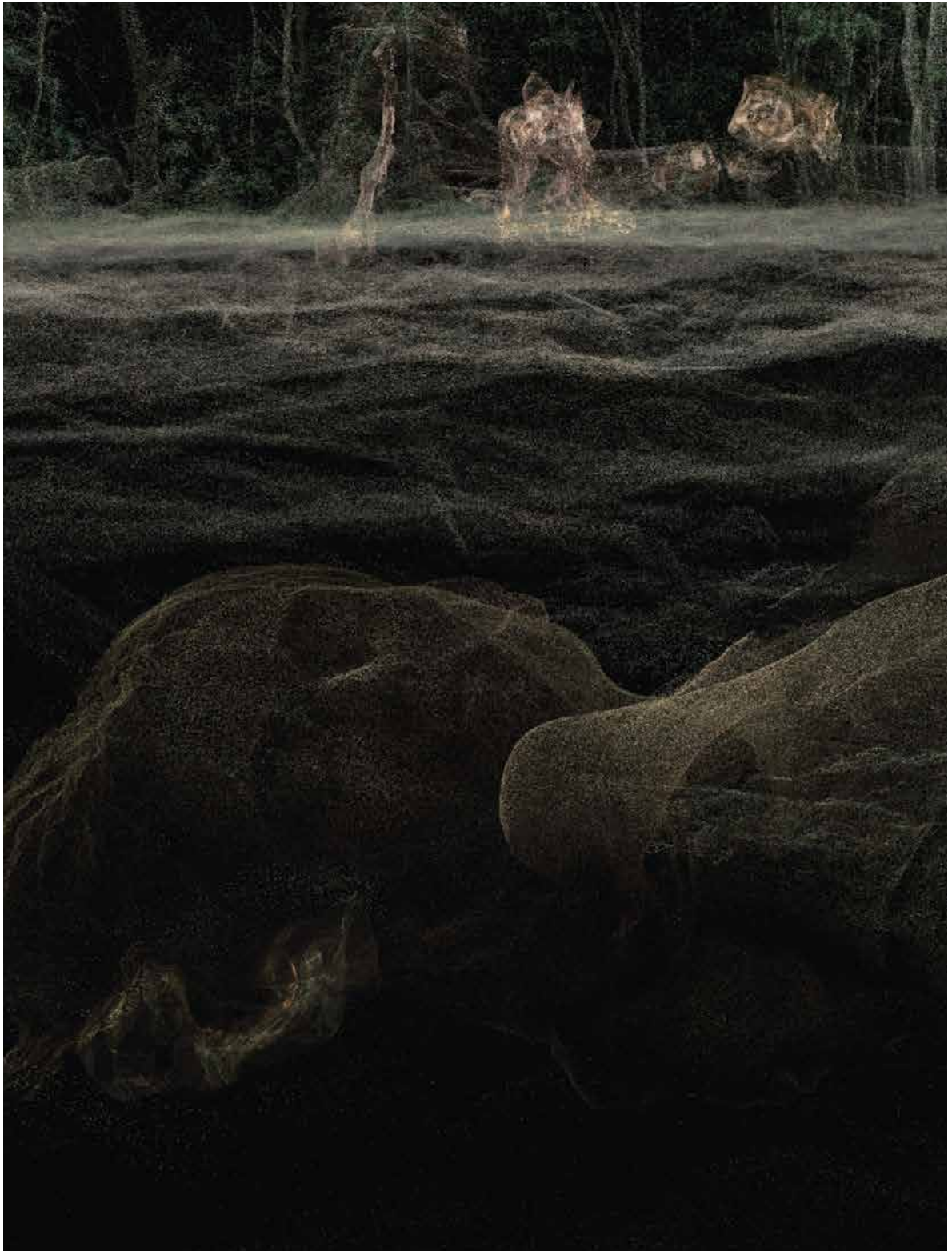
1. *The Best of Philip K. Dick*, ed. John Brunner (New York: Ballantine Books, 1977), 447.

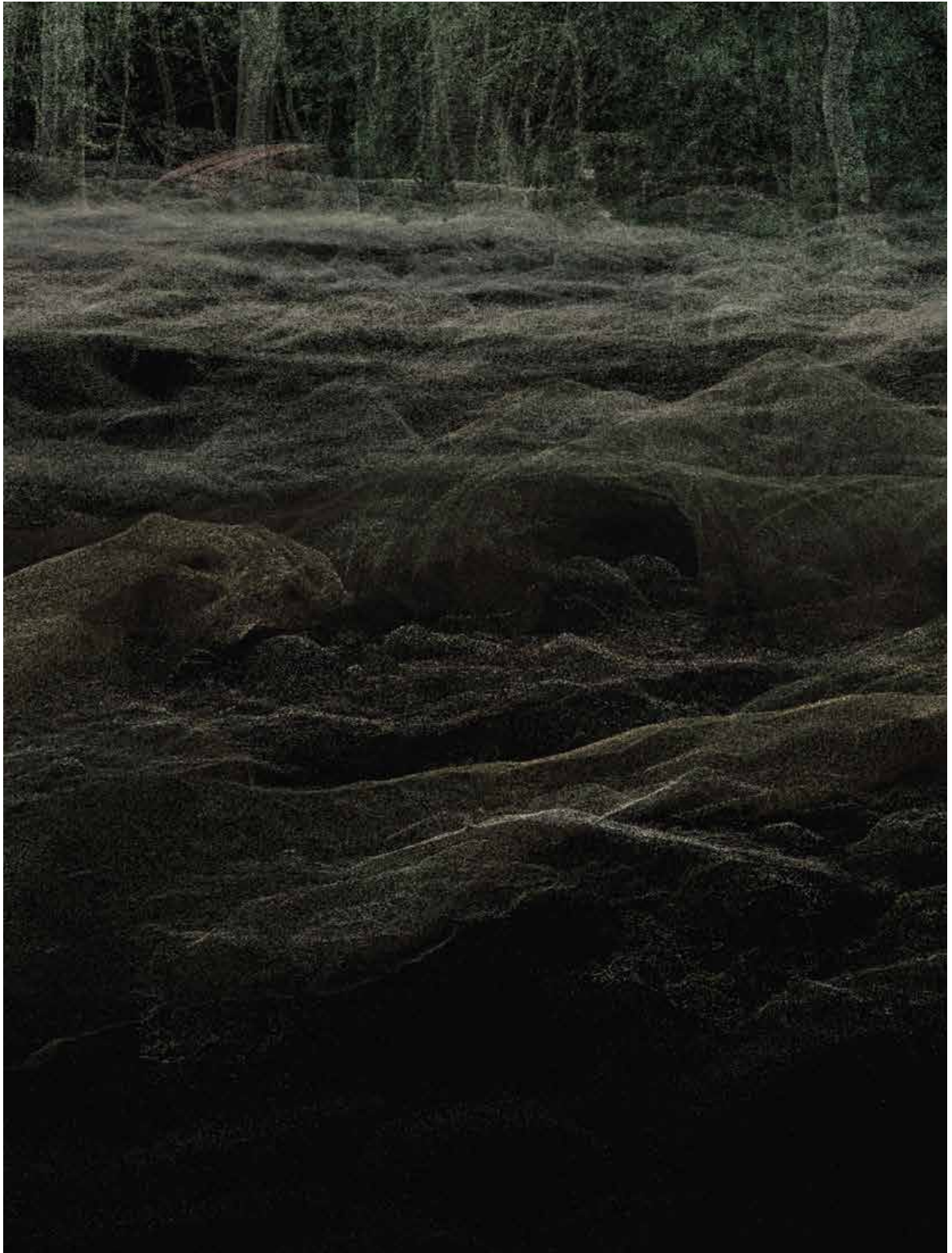
Veinants, 2021—ongoing Courtesy: the artist, Kistefos Museum, Levanger and Hauser & Wirth, London 3D scanning, Pointcloud, Visualization and Engine - ScanLAB Projects Photo credit: Ola Rindal © Pierre Huyghe (pp. 150-155)

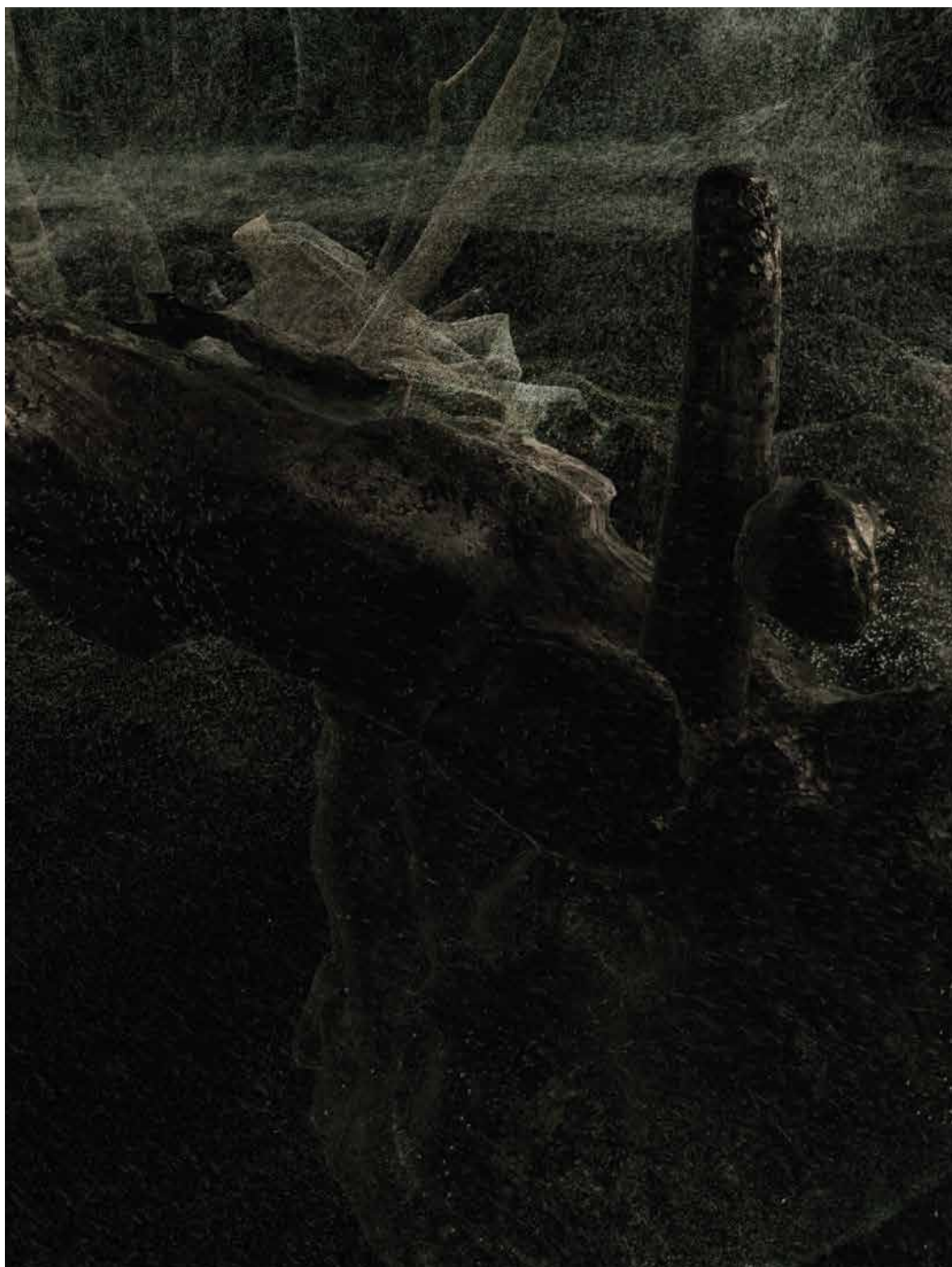


Amelia Barikin
Pierre Huyghe Inside The Cover
CURA, N°39, Fall—Winter, 2022—2023, p.134-173.

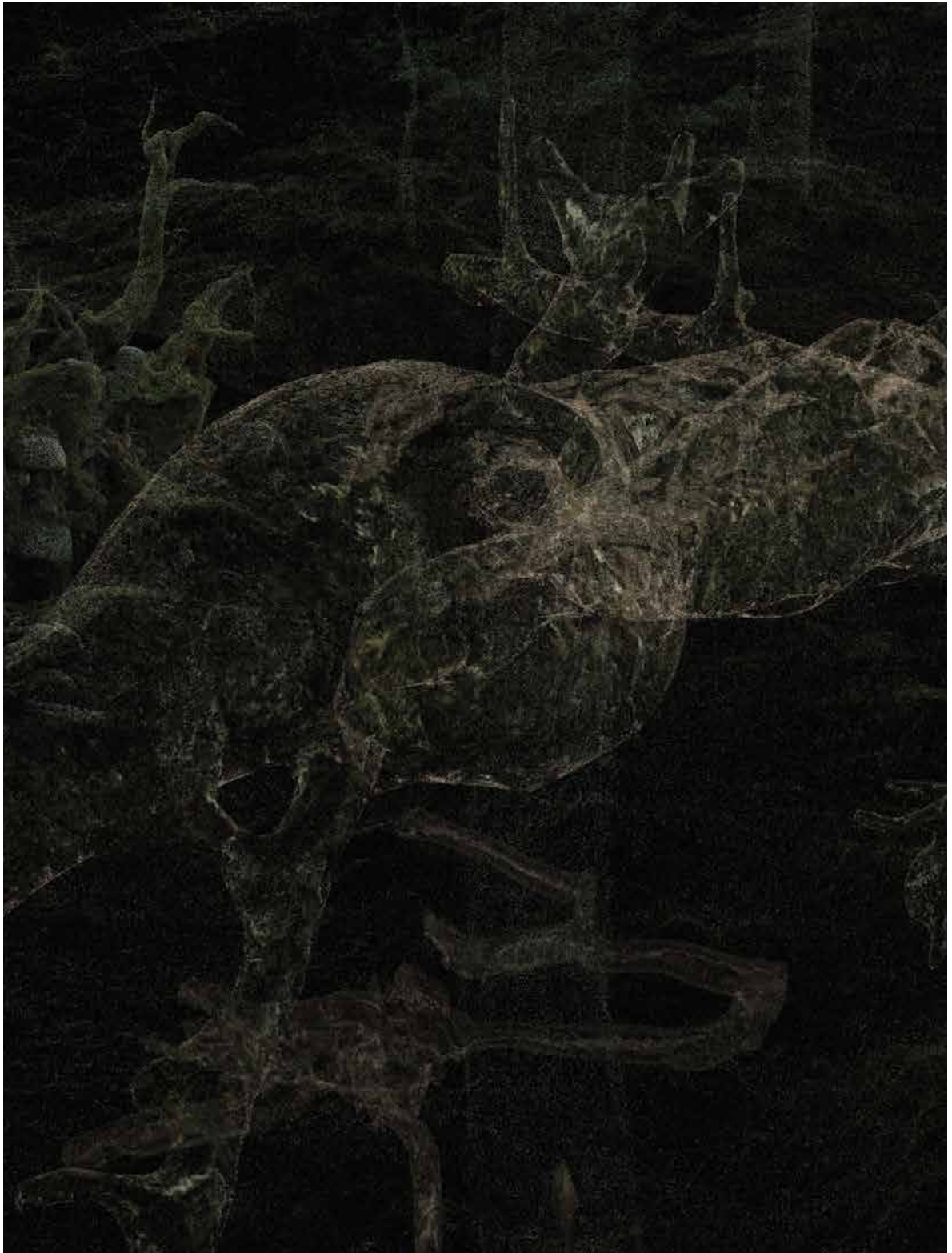




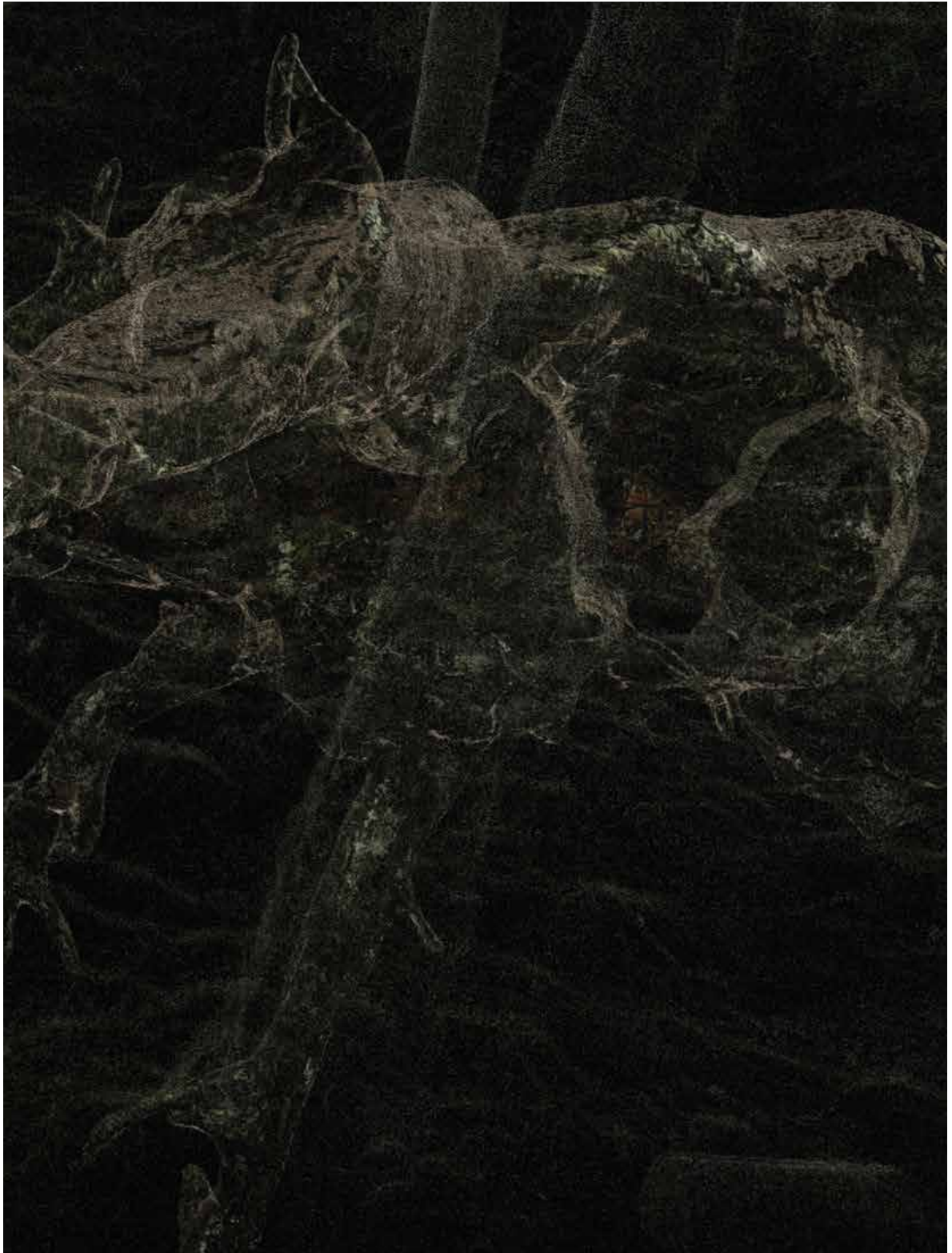




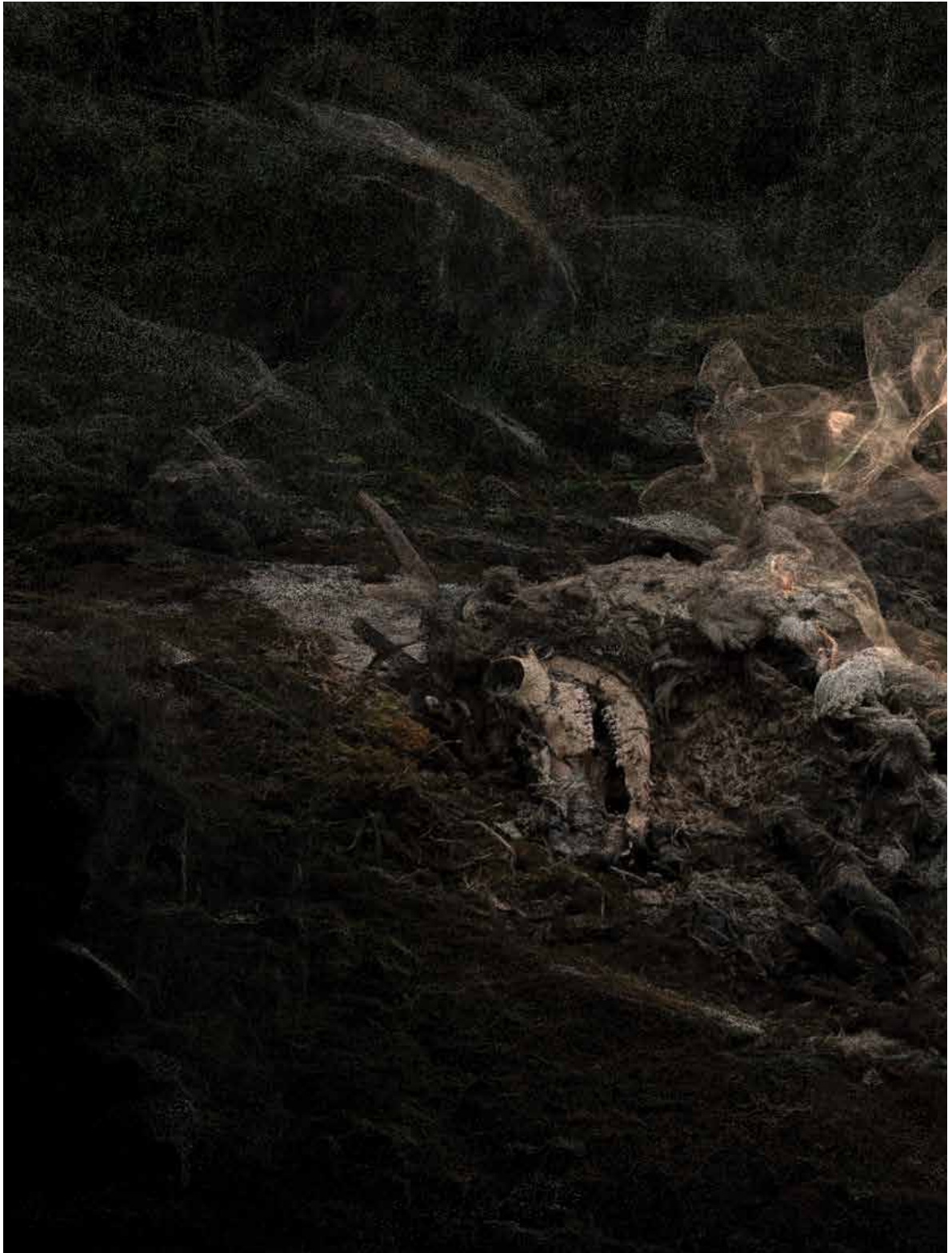


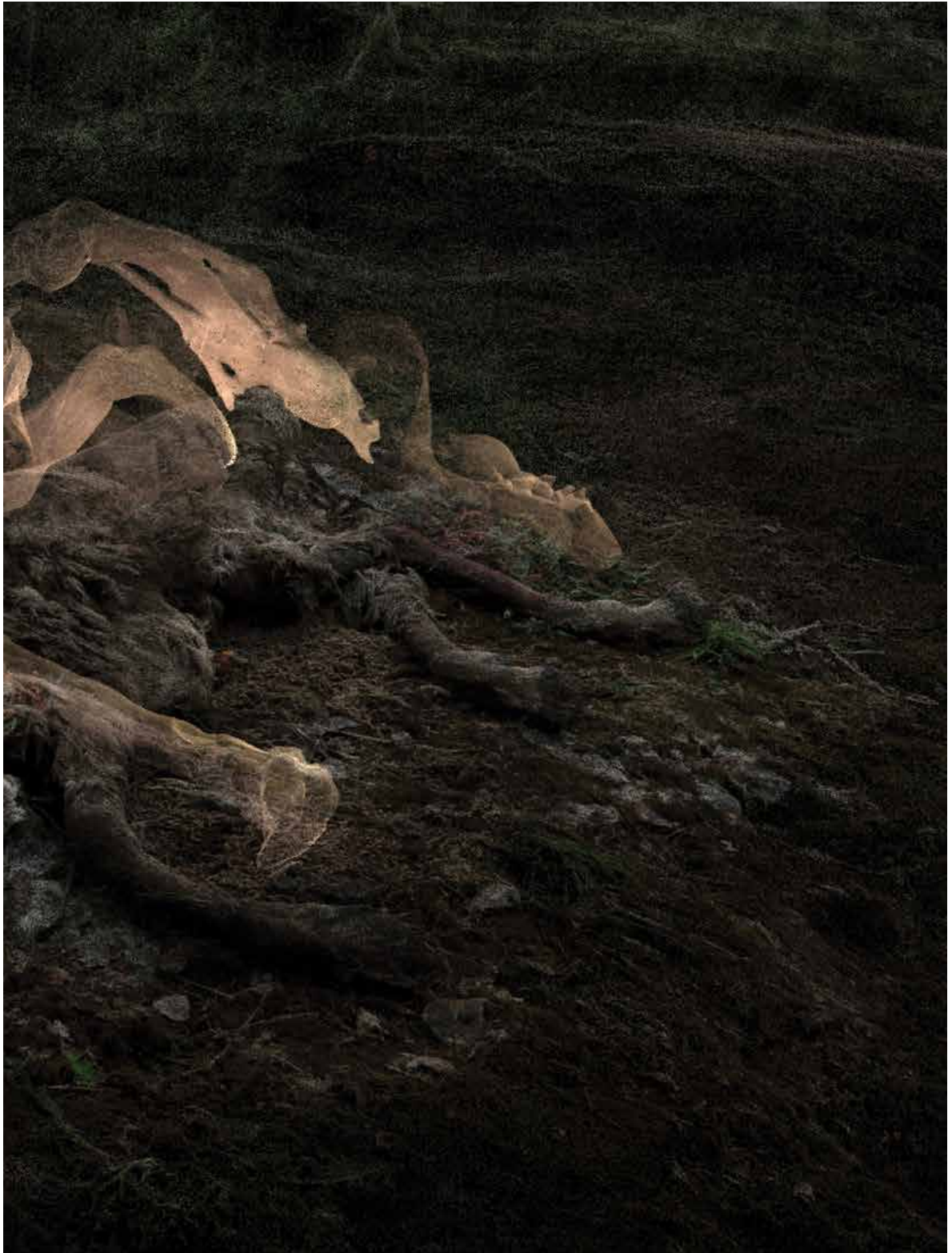


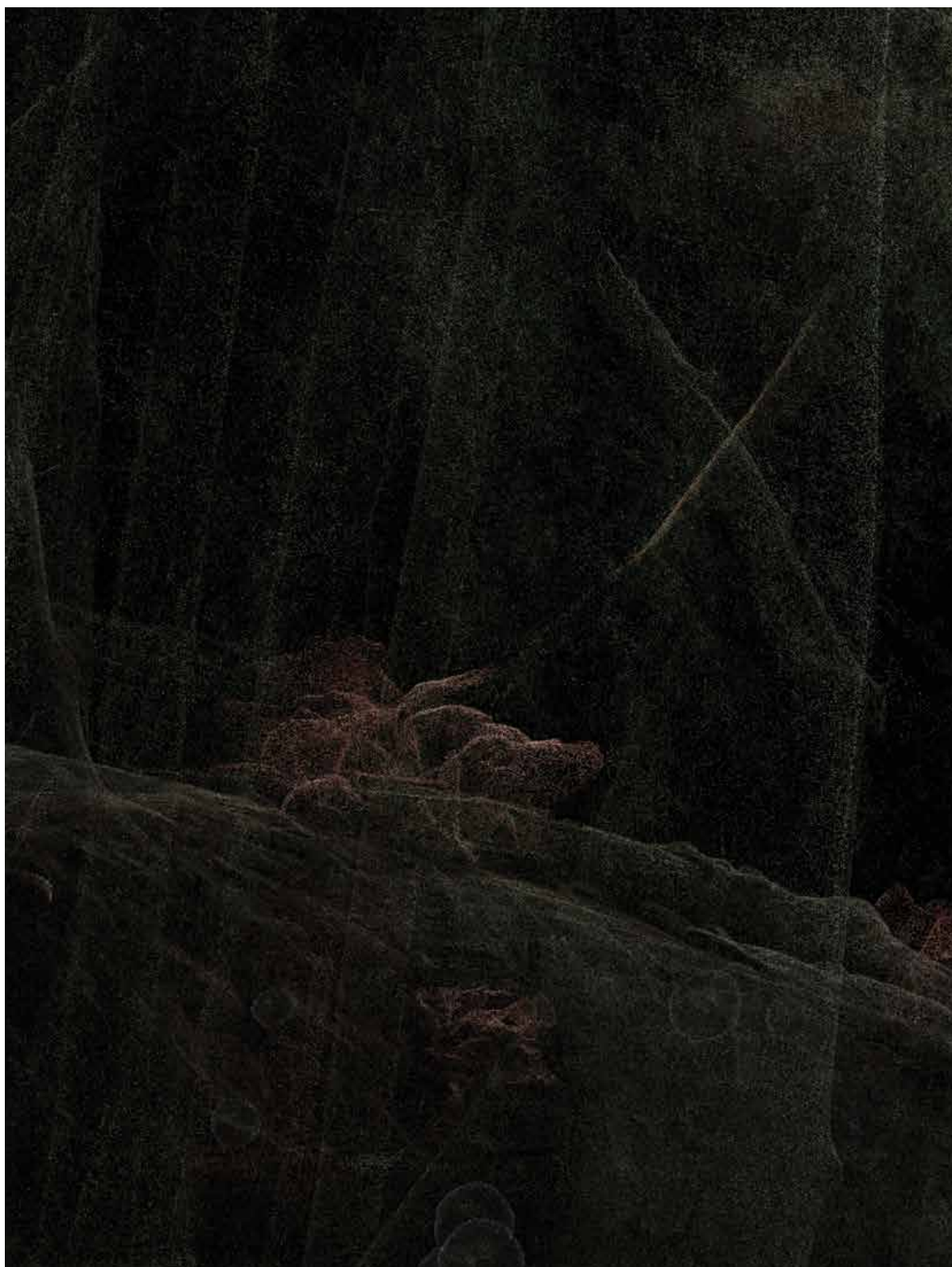
GALERIE
CHANTAL CROUSEL



Amelia Barikin
Pierre Huyghe Inside The Cover
CURA, N°39, Fall—Winter, 2022—2023, p.134-173.

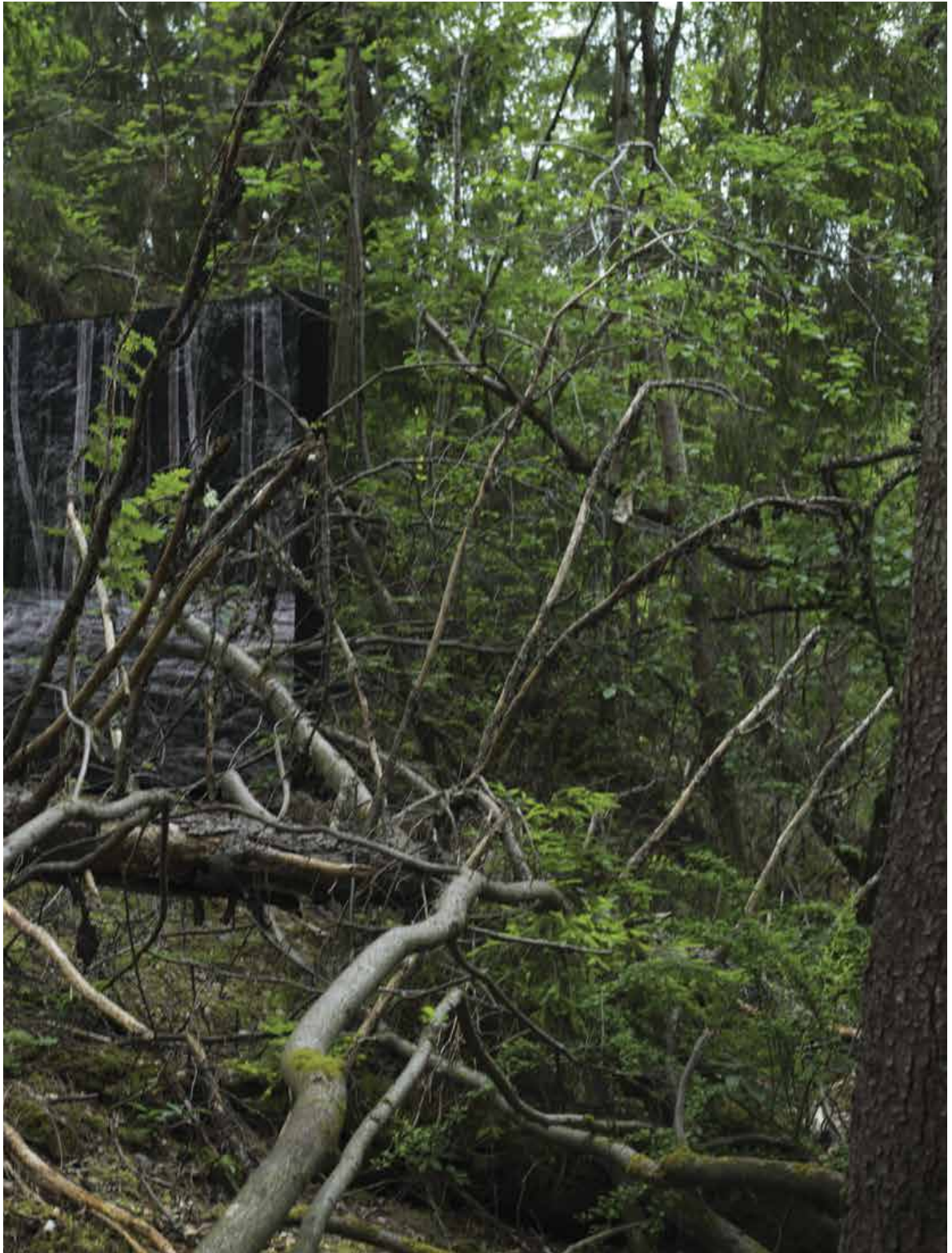




















156 A CONVERSATION WITH

VINCENT HONORÉ

VH CURA. has asked me to have a conversation with you. I'm delighted, because we haven't had the chance to talk for some time now. However, even though I've witnessed at first hand some of your previous projects, I haven't been able to experience *Variants*. So, the first question that comes to mind is: can we really talk about it, without my having experienced it?

PH We can always try, though of course it's a limitation, it'd be better to start by experiencing it.

VH I have a fantasy version of the work. I'm projecting myself, while knowing, while having experienced, while having been a witness of several important works of yours in Kassel, Münster, London, Arles or elsewhere. I can project myself thanks to the note of intent and a few documents that I've received. It would be interesting for you to talk to us directly, rather than for me to give a description of my own projection, which may be subjective, abridged or inexact. To begin with, *Variants* was commissioned for a sculpture park.

PH It was a commission for a permanent project. I found an island in the arm of a river which was previously inaccessible and thought it would be appropriate to construct something, or that events happening there would construct something, that could be experienced when crossing through it or along a pathway.

VH I find it interesting that you immediately mention the pathway rather than the site. In your previous pieces, for example *Or*, or *A Journey That Wasn't*, the pathway was also essential, a pathway towards a margin, or with *Untilled* in Kassel, between a mid-point which may no longer actually be a place.

PH Yes, it's a crossing, the same thing could be said about *Untilled* at documenta. It's an environment, more precisely a milieu, a constructed entity constituted by milieux. *Untilled* was a passage, that had been side-lined as it was an uncultivated compost-heap, where things were deposited. This island, covered by a forest, is downstream of a former paper factory and partly submerged when an electric dam releases its water. There are traces of past activity, bits of metal, pieces from machines, chunks

of bricks. Several months a year it's inaccessible, covered by snow or water. This milieu can be immersive or else it's impenetrable. It has a rhythm.

VH So, it's invisible at certain times of the year.

PH At certain moments it's invisible to us, which doesn't mean it isn't generating something anew. Even before *Variants*, I was trying to give something a certain indifference and sensitivity, an existence without it being dependent on a gaze or the experience you may have of it.

VH Indifference is a fascinating notion which you have developed: an indifference about the viewer, about the witness who is no longer part of the work. An autonomous object, such as a painting, has no need to be looked at in order to exist. It could be plunged into darkness, or in a storeroom, and still exist, indifferent, differently.

PH Exactly.

VH So, what's the difference here?

PH Of course, a picture in a museum storeroom or a stone doesn't need our eyes to exist, the word 'exist' here just means the process of entropy. The difference is that it won't modify or generate something anew, unsupervised or unpredictable. This indifference, meanwhile, producing something new, makes explicit the separation. One way to break the subject/object asymmetry in the exhibition ritual would be to give agency to the object, the possibility to not be remarkable, to be uninterpretable, or the capacity to be modified. Modify doesn't mean change; a mechanic object changes position. Being modified implies a transformation, a metamorphosis, a plasticity, which is quite different. With a certain sensitive awareness of its environment, an object shifts to a quasi-subject, an otherness that appears as it pleases.

To come back to *Variants*, the rhythm of the water gave me a prompt for a speculative fiction. The island is an entity constituted of a milieu which is both biologic and algorithmic, physical and digital. One milieu is the given, the actual island covered by a forest, with living organisms: plants, animals, mushrooms, bacteria, and geological activities, minerals, chemical activities, water, etc. The other

Umwelt, 2018-ongoing Courtesy: the artist, Serpentine Galleries, LUMA Foundation © Kamitani Lab / Kyoto University and ATR (pp. 158-159)
After Umwelt, 2021 Courtesy: the artist, LUMA Foundation, Esther Schipper, Berlin, Galerie Chantal Crousel, Paris, Marian Goodman Gallery, New York and Hauser & Wirth, London Photo: Ola Rindal © Pierre Huyghe (pp. 160-161)

PIERRE HUYGHE

is what this island could be in an alternate reality, another possibility of itself. It is simultaneously both. How could the actual island host its possibility or how else it could manifest? This possibility takes the form of a live simulation. The simulation is affected by what it simulates, the given, and would affect it. There is a transfer of data going from one to another.

The whole island was scanned to become the environment of the simulation, then an artificial neural network generates mutations from existing features present on the island. It's a non-supervised learning process. The environment in the simulation is modified without control.

At the end of the physical island, after crossing it, stands a daylight screen where the simulation is running. An intelligent camera goes around on its own in the simulation, activated by a set of parameters, it looks for change in things, sometimes forgets or get lost. Even when the island isn't accessible, it keeps searching. It is a permanent work that has the capacity to be modified over time.

Some of the digital mutations, randomly selected, exit the simulation and manifest in the physical space, contaminating the actual island by another possibility of itself.

VH Yes, I see, conceptually. But concretely, how does the fact that these mutations become implanted on the island work?

PH As the mutations in the simulation are volumetric, they are 3D printed using biological or synthetic materials. These artifacts, of fiction, of the algorithmic milieu, are positioned in the physical island and at the same coordinate where they appear in the simulation. That's the way it should work in time.

VH Things are added. Are there also some things that are taken away?

PH No, aside from the decay of the material.

VH Is this the motion that you have called a 'permanent crisis'?

PH It is. The perpetual tension between machine learning which generates forms in the simulation and the data from sensors covering the whole island that capture in real time its unpredictable biochemical activity: water quality and level, tem-

perature, sun exposition and seasons, living organism movements... All these variations modify what is generated. The artificial neural network generates mutations of already existing elements present on the island and the geo-biochemical events modify or inform these virtual mutations, giving them a form; a form of tension that manifest on the actual. Yet the contingency does not break the simulation's generative rules, but counters predictability.

VH You have no control over all that?

PH At minima. With the instauration of something, to take Souriau's concept, come different collaborators or different instances, companions, life forms, entities, and certain intelligences which have been constructed digitally, that could communicate. There are constructive disruptors of identity, which could change or eliminate some of the decisions I could make and introduce others.

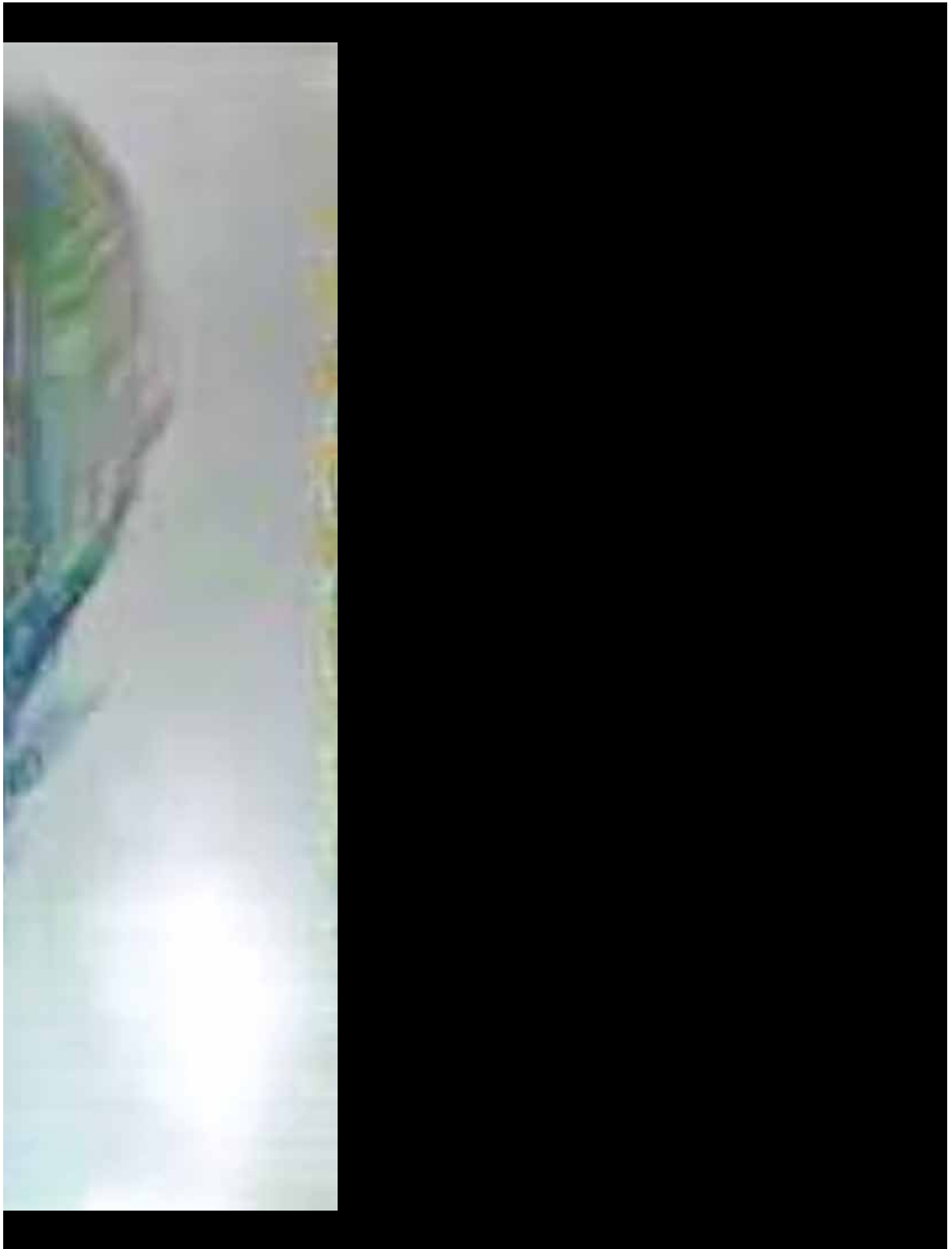
VH This is another aspect of the work that really interests me. We've mentioned the notions of being a witness rather than a spectator, and of indifference: it's no longer the viewers that make the work. There is, in your projects and in particular with *Variants*, maybe not a re-assessment but at least a decentering of the notion of the author. In fact, this decentering isn't recent. I'm thinking in particular about your research into John Cage and chance, and the piece I really like, which is an outdoor installation, *Wind Chime (After Dream)*: a composition by John Cage which is decomposed and is being replayed by what is contingent, the wind.

PH Yes, it brings contingency to *Dream*, which was written for a choreography by Merce Cunningham. I find interesting to accept unpredictability and let uncertainty enter the conception and actualization of something. Predictive models are used to ride the unknown; it's quite boring. Simulation on the other hand plays with contingency in the actualization of something, it adapts its behaviors, as it has another time modality.

VH Altering the notion of the author also means altering a form of domination, that of the person who will direct the conception and comprehension of a work.

Of Ideal, 2019-ongoing, exhibition view, IF THE SNAKE, Okayama Art Summit, 2019, Courtesy: the artist, Ichikawa collection, Japan, Marian Goodman Gallery, New York and Hauser & Wirth, London Copyright: Kamitani Lab / Kyoto Photo: Ola Rindal © Pierre Huyghe (pp. 162-163)













164 PIERRE HUYGHE

- PH To collaborate with humans and non-humans, machines, living organisms, and other means of knowledge and thought that alter and enrich the way something is conceived, during its formation and through its existence. To answer your question, there's no one author but multi-subjectivities.
- VH To come back to the origins of *Variants*, how does it work when Pierre Huyghe gets a commission? Did you already have this project nailed down and the commission meant you could turn it into a reality or, on the contrary, was it an opportunity to give birth to a project? How was it constructed?
- PH I try to find the lowest common denominator in the place: from this a fiction is constructed. But prior to this opportunity, there are ideas or at least a set of desires, which sometimes find a context or don't, unfortunately.
- VH I noticed, especially during the exhibition at the Centre Pompidou, that you had several old projects which hadn't been realized, all of which are quite structurally similar to your recent ambitious projects from over the past ten years.
- PH It's difficult to escape from certain patterns. I have been trying for several years to produce an entity milieu, that has the capacity to generate and modify itself. Something with an agency, constitutive of heterogenous events and things, that could or could not affect each other or the whole, something crossed by a force, a thought in which one could occasionally be part, without being addressed or the center.
- VH With *Variants*, this project which I haven't seen, there is thus an entity but also its double, a screen that completes it?
- PH The entity is simultaneously the actual and another possibility of itself. It can be experienced via the simulation on the screen, in between the two milieux.
- VH A double level of fiction, with the screen and the island?
- PH I would say the neural network and the bioactivity of the island, rather than the

After *ALife Ahead*, 2017 Courtesy: the artist, Marian Goodman Gallery, New York, Esther Schipper, Berlin, Hauser & Wirth, London and Galerie Chantal Crousel, Paris Photo: Ole Rindal © Pierre Huyghe (pp. 166-167)

screen. The simulation is just a portal to experience a meeting point between them. Both are simulations. One is 'natural,' if we consider the way we perceived nature is a fiction. The other is a neural network generating mutations in the simulation, which is not less a reality than the way we experience the actual we just crossed to arrive to the screen.

On the way back to the entrance, both simulations can be undifferentiated, you might get an augmented attention to the environment, take the actual for fiction artifacts or not. I like to think of it as a momentaneous sense increased in the umwelt.

VH Are you then the witness of a fiction, of a narrative, or of the possibility of a narrative. Of an affect?

PH I guess you witness an affected actual, through its possibilities.

VH You've mentioned the idea of wanting to break the object/subject relationship. Can you say a little more about that? In particular, when it comes to what makes for an exhibition, what an exhibition is.

PH In the classic sense an exhibition is a way something is addressed at a subject, under epistemical structures and generally with a requirement to be hysterical. I've often talked about not exhibiting an object to someone, but instead exhibiting someone to an object. If the object is becoming more of a subject, it becomes an exchange with an otherness, an alien. An animistic view? But who wants to exhibit otherness? So not an exhibition, as I said earlier, it manifests as it pleases without a dominant viewing subject and out of the control of the one that constructed its existence. The exhibition is a ritual of passage, an operation that makes a creature, an otherness appear. It brings the inanimate, matter, space and thoughts to a sensitive life, an agency to a milieu, a multi-umwelt subject. It is real-time self-operating theater of birth.

VH That's why I think so much about this alteration, which operates in your work, of the relationships of classic domination, whether this is the subject/object relationship, the status of the author, the refusal of a single narrative or else

cultural resurgences. There has often been an evocation of the idea of coexistence in your work, which is right, but we've no doubt already talked enough about a more general recalibration of the structures of domination in artworks.

PH The nature of the exhibition model, mainly western based, is a mono viewpoint on the others, it needs other perspectives. It can be extended to any relationship one has with another, think of races, genders, colonization, the established separation culture/nature and all the structures of domination. I prefer to let things be, not trap them in forced ontologies, identities or linearities.

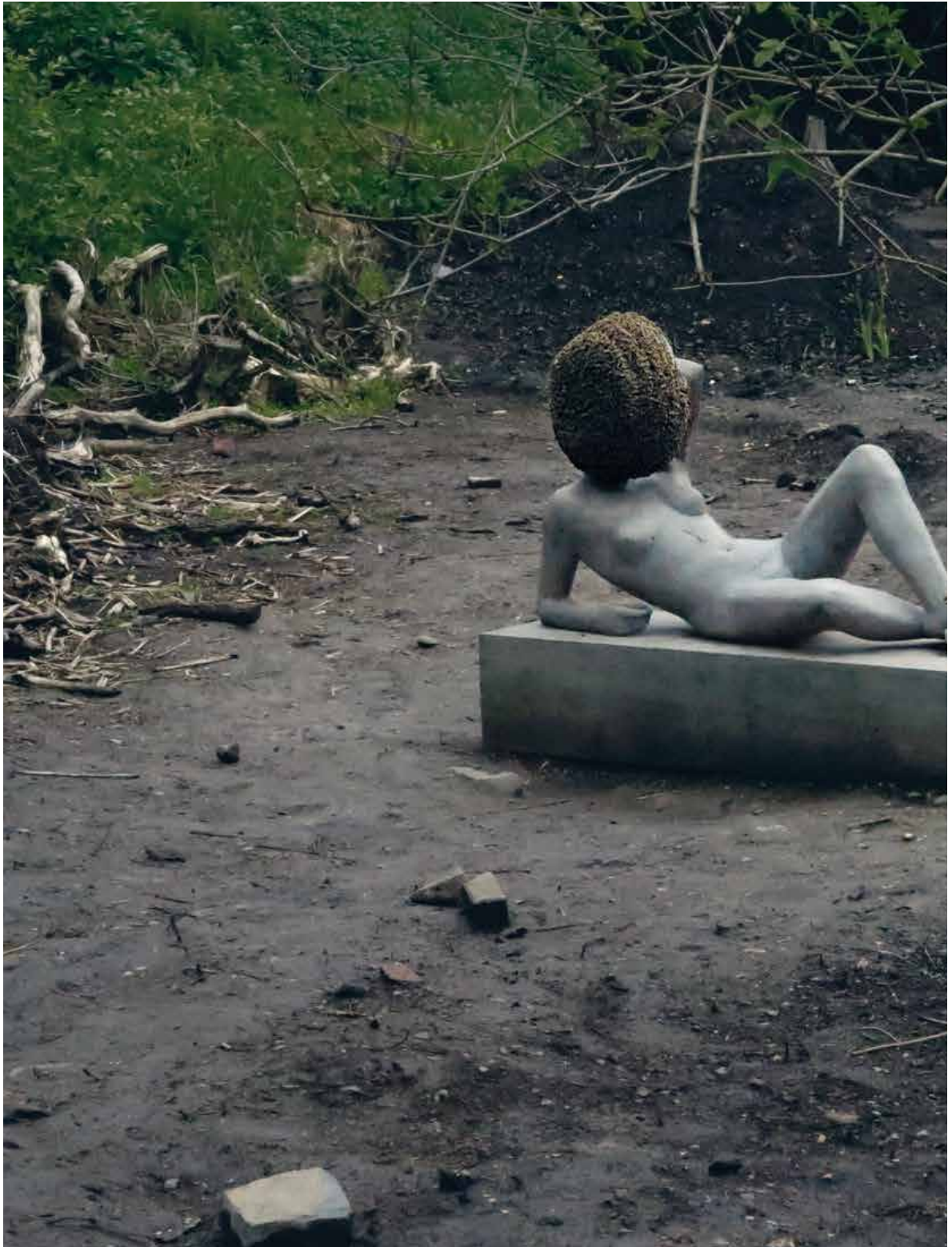
VH That was at the heart of *The Host and the Cloud*. The site of this project was also striking: a place of domination. Following this project, *Variants*, which seems to push certain questions to their limits, in particular, as we've mentioned, when it comes to domination and the author... how do you think your work will develop, how do you imagine the exhibition?

PH I do not know. I'm thinking of giving voices to otherness, for now, through language, cognition and machine learning. A language that would self-generate, from the milieu it finds itself in. Sensibilized, it would acquire a certain complexity from the environments it would cross. Umwelt could change, which was the speculation around *Umwelt*, meaning having other senses onboard, to access other means, times or species. Reality is the actual and its possibilities, multiplying time and space.

VH When we were working together on the exhibition at the Tate Modern in 2006, I felt that *A Journey That Wasn't* crystallized a moment of going elsewhere. And you did go elsewhere just after that exhibition with *A Forest of Lines* in 2008, the unrealized project *Monster Island* in 2009 and *The Host and the Cloud* that same year. I get the impression that *Variants*, too, may not close anything, but instead be an opening towards a new dynamic.

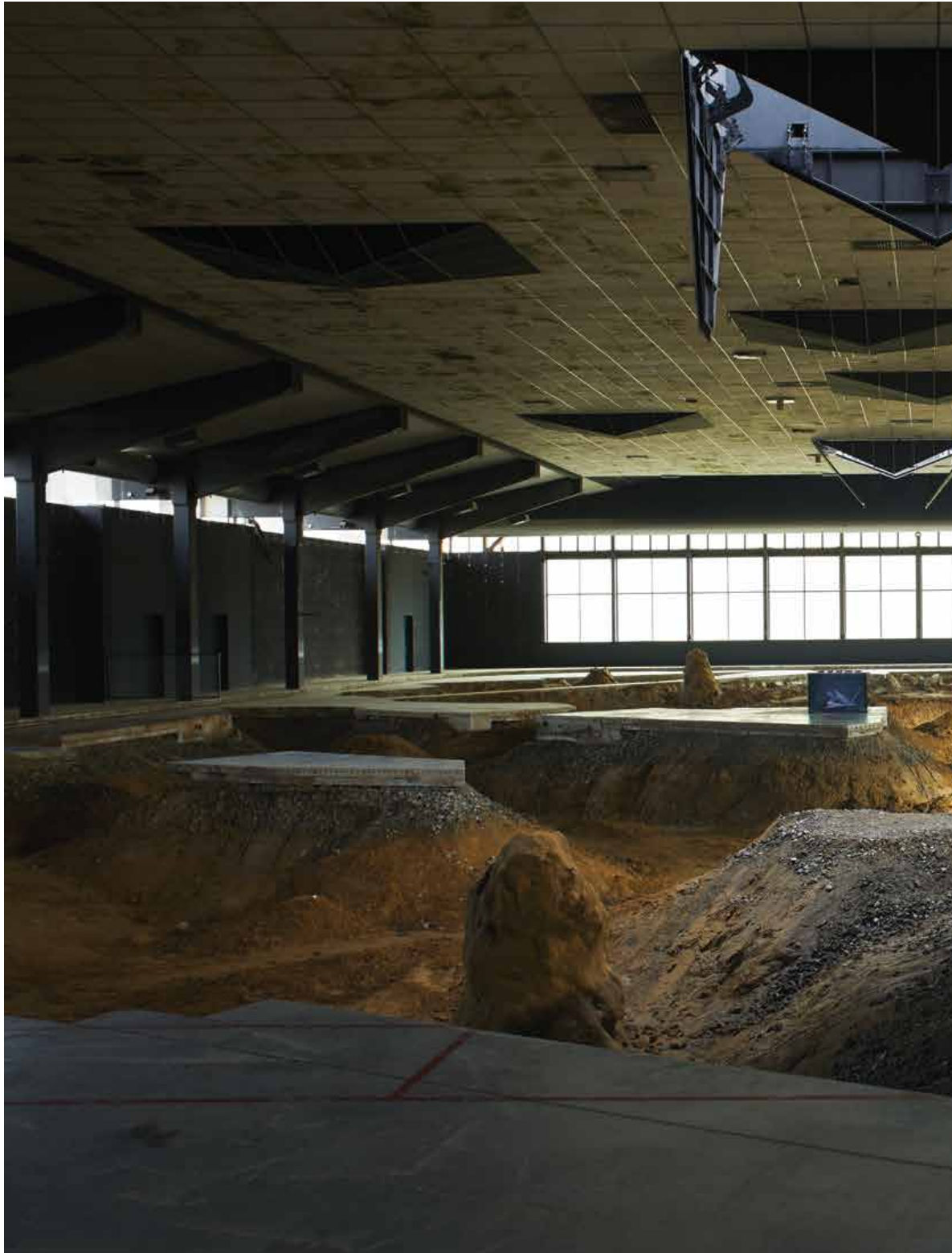
PH Probably. I've been associated with a reduced idea of ecology since *Untilled*, life isn't just allotted to the biological. Being without life is also of interest.

After All life Ahead, 2017, Courtesy: the artist, Marian Goodman Gallery, New York, Esther Schipper, Berlin, Hauser & Wirth, London and Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo: Ola Rindal (pp. 168-171) Photo: Agnese Spolverini (pp. 172-173) © Pierre Huyghe



Amelia Barikin
Pierre Huyghe Inside The Cover
CURA, N°39, Fall—Winter, 2022—2023, p.134-173.





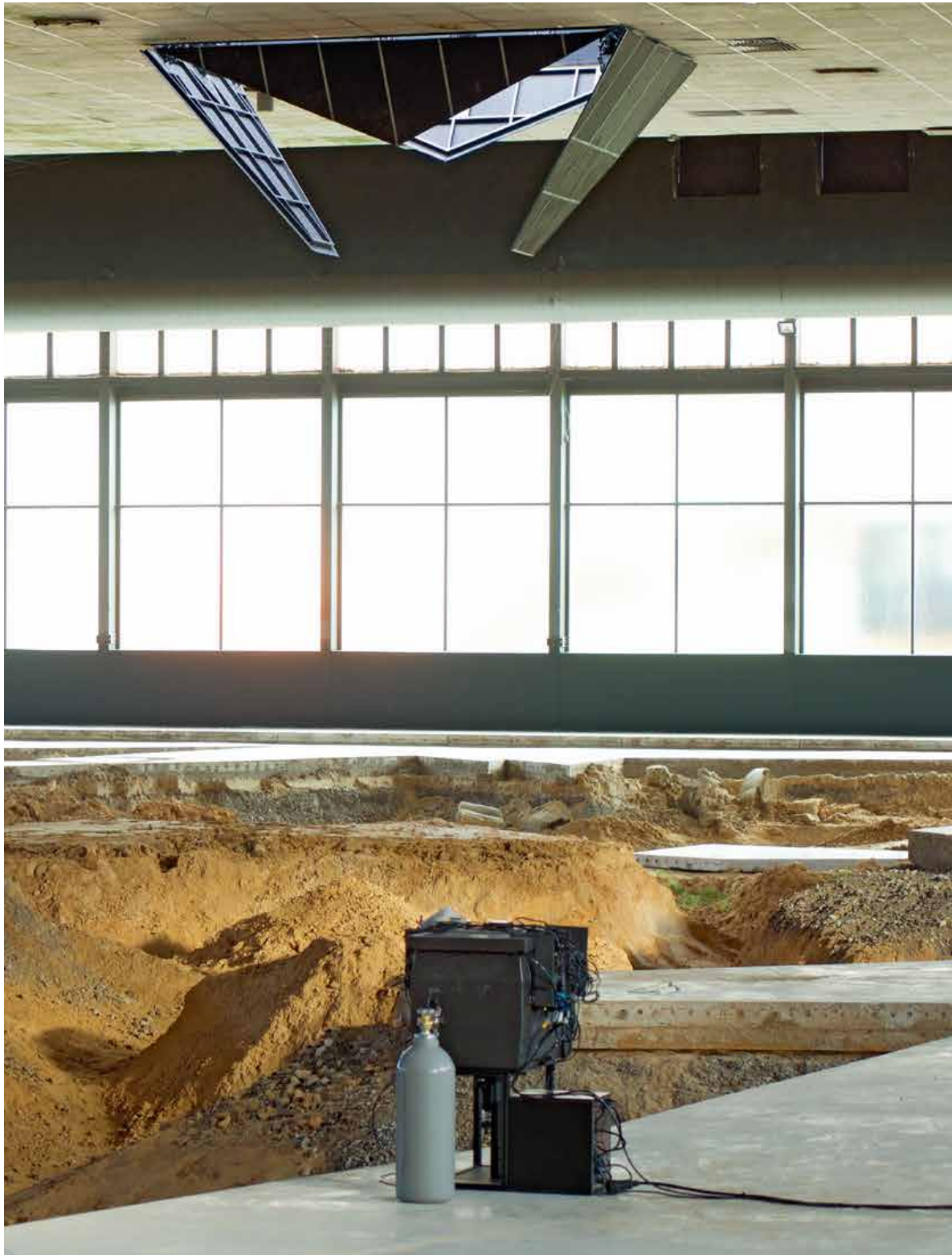


GALERIE
CHANTAL CROUSEL



Amelia Barikin
Pierre Huyghe Inside The Cover
CURA, N°39, Fall—Winter, 2022—2023, p.134-173.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL







ARTFORUM

POSSIBILITY OF AN ISLAND Ina Blom on Pierre Huyghe's *Variants*

IT IS NOT AN ESSENTIAL ISLAND, only an accidental one. When Pierre Huyghe found yet another occasion to intervene in a natural ecology, he conjured up an artwork that would not only be placed on an island; it would also in some senses be an island. Located at Kistefos Museum sculpture park, an hour's drive from Oslo, Huyghe's island differs from our habitual image of an autonomous landmass completely surrounded by water. It is a chaotic piece of woodland that juts out into a slow bend in the river and separates from the mainland only when the water is high; when the water is low, the land bridge to the surrounding forest is restored. As Gilles Deleuze pointed out, such temporary islands are born of disarticulation, erosion, and fracture. They remind us that the sea is on top of the earth and that it takes advantage of the slightest depression in the terrain. We cannot take our ground for granted. Meanwhile, islands in the middle of the sea, essential islands, have the opposite effect: As the earth's surface rises above sea level, its permanence asserts itself. This is perhaps the reason for the persistent cultural dream about such islands and popular question about what single significant thing—book, record, piece of memorabilia—each of us would bring to ground ourselves there. Who ever dreams about accidental islands? And what does it mean to turn one into a work of art?

At Kistefos, a river and waterfall cut a deep, forested wedge into the surrounding farmland. Outside a former wood-pulp factory, works by a long list of prominent contemporary artists adjust as best they can to a landscape that is hardly parklike in the traditional sense. "Untouched" might be a first and false impression of a terrain that has in fact been shaped by industry; "unmanicured" is more to the point. Yet none of the works engage the realities of the natural environment in ways that even come close to the disquieting intimacy achieved in Huyghe's *Variants*. At first, the topography seems

**The LED screen may look intensely alien in this context—
but it is in fact just the hard outer shell of a new living element
within the island's ecology.**



Pierre Huyghe, *Variants*, 2021—, still from the real-time simulation component of a mixed-media installation additionally comprising a scanned forest, generative mutations and sounds, intelligent camera, environmental sensors, animals, plants, microorganisms, and materialized mutations: synthetic and biological material aggregate.

unremarkable. A walkway made from a metal grid leads across the flood-prone region and ends as a path appears. There are wooded areas interspersed with fallen trees, rocky grounds alternating with watery patches, a range of unspectacular plants, some debris, birdsong: the usual. To really see a forest is always a challenge, and it takes a while before more unusual elements begin to emerge: pink resin balls attached to tree trunks here and there. A continuous low-pitched buzz emanating from a small quarry topped by two cutoff utility poles. A formless metal element sticking up from an anthill. A couple of rusty metal barrels. A natural wax-yellow beehive merged with artificial beehive shapes in hot pink. Near the water, a fake-looking stone; an old sun-bleached boat pillow and strange yellowish spongelike forms. And then, more dramatically, an almost fully decomposed reindeer carcass, its bones intermingled with mutated osteal sculptural forms; the species is foreign to these woodlands. And finally, at the dry high point of the island, a large rectangular LED screen that almost fills a small clearing; in front of it, a scattering of small stones suggests seating for hares or porcupines. On the screen, a digital version of the forest surges forth with the restless intensity of someone intent on seeing it again and again, from all possible angles.

To watch the screen is not so much to see the landscape itself as to see a process of seeing and imagination—or mental mapping—unfold in real time. Mental mapping is a form of simulation, the process of coding, storing, and recalling a spatial environment—and what is shown on-screen is the point of view of an intelligent camera as it moves within an evolving digital simulation based on an initial 3D scan of the entire island. The camera eye makes its own decisions about where to go, what to look at, and at what speed: What we (or the porcupines) see on-screen is simply its continuously shifting apperceptions. Such is the nature of mental mapping: It is partial, slippery, dreamlike. And the mapping is additionally complicated by the fact that the landscape itself keeps changing. Physical sensors installed around the island provide feeds of biochemical and climatic data that are subsequently handed to artificial-intelligence software that uses generative modeling to create mutations in the simulation. There is, in other words, active growth within the model, just as there is growth in the island forest—growth that accelerates or decelerates based on the data feeds from the forest. When the simulation imagines the dead reindeer, the creature has far more fur than does the carcass in the landscape I visited. It also conjures up a human body lying on the ground with one foot caught in some strange contraption. As far as I could see, there was no such body on the island—but there might of course have been one in the past.

The simulation, and the apperceptions it creates, takes place in a technical realm that is closely entwined with nature. The LED screen may look intensely alien in this



Pierre Huyghe, *Variants*, 2021–, real-time simulation, scanned forest, generative mutations and sounds, intelligent camera, environmental sensors, animals, plants, microorganisms, and materialized mutations: synthetic and biological material aggregate. Installation views, Kitesfos Museum sculpture park, Jevnaker, Norway, 2022. Photos: Ola Rindal.



context, an in-your-face disturbance of a sylvan scene—but it is in fact just the hard outer shell of a new living element within the island's ecology. To the organic processes of biological entities has been added the inorganic processing of information technologies—technologies that materially are closely related to minerals and metals that are already part of the island environment. At times, the volumetric mutations in the simulation also form the basis for the production of sculptural objects that are integrated in the actual forest landscape and altered in turn by its biochemical and climatic ecosystem.

This is not the type of ecology usually associated with the discipline of biology—but given the eroding distinction between biological and technical forms of life and liveness, perhaps it should be. Terrain and simulation, natural and technical forms of perception and sensation, slow and speedy mutations and growth patterns appear so entangled that you begin having second thoughts about the origins of most of the things you see. Near the path, I stumbled across the almost completely eviscerated remains of a fox: What about that dark, plastic-looking membrane where the belly used to be? All natural, it turns out. But those intermittent choppy sounds that can be heard in the area near the screen do not, as I first thought, come from some strange bird. Or they may—but only after its song has been picked up by microphones and returned to the forest in real time as AI-generated mutations sounding from speakers hidden in the trees. The three identical anthills placed in a row

like Smithsonesque Earthworks in a white cube are, unsurprisingly, duplicates generated by simulation and added to the site. But to suspect that, you have to have been formed by the environment of contemporary art; they look natural enough.

What is certain is that no single significant thing can sum up the desire to be at one with this island or to be this island. If this landscape produces dreams—and as an artwork, it is of course also a dream of sorts—those dreams emerge from a fractured, multiplying reality. To dream, in this context, is first of all to experience the unraveling of the idea of pure nature, along with the closely related fantasies of conservation or conquest. Huge areas of supposedly untouched Amazon rain forest archive millennia of human intervention; our inability to see these interventions in the way we see cities and monuments is also what enabled particularly violent colonization and exploitation. To perceive forests in all their fullness, one must adopt a perspective that is ontologically multiple, a concatenation of interlocking relations, perspectives, and temporalities. In other words, one must see as Huyghe's camera does in the evolving forest simulation.

But Huyghe's island dream also distills developments that haunt more urban imaginations: the omnipresence of sensor-based technologies that program and reprogram our environment and the increasing importance of technical forms of intelligence—both instances of mental and material terrains that when multiplied and scaled up introduce, with unprecedented speed, transformations

in the realms of human sensation and thought. We already know that no image, no network diagram, no sociological report can adequately convey these developments—and so we keep looking around for symptoms of change or responses that might give some inkling of where we are headed.

Huyghe's long series of works probing the intersections of animal, human, and technical forms of life might be one such response. But, ultimately, such pieces also conveys a specific perspective on what artworks are or should be: emergent terrains, new worlds in the making, instances of a drive to break off from that which already exists. When Deleuze wrote about islands, he was not, in the end, concerned with natural history. Islands were allegories for a general capacity for creation and invention, and the dreams that draw us to islands an example of that mobilization of thought and desire through which genuinely new things come into the world—like landmasses rising above the sea.

The actual geographic terrain on which *Variants* was developed may be an accidental island—but this does not prevent *Variants*, as a new environment and work of art, from being an essential, independent entity, an event in natural history as well as in the history of aesthetic expression. And this is even more the case as it produces less than idyllic ideas of what it means to be a place apart. □

INA BLOM IS A PROFESSOR IN THE DEPARTMENT OF PHILOSOPHY, CLASSICS, HISTORY OF ART, AND IDEAS AT THE UNIVERSITY OF OSLO AND A VISITING PROFESSOR AT THE UNIVERSITY OF CHICAGO. (SEE CONTRIBUTORS.)



PIERRE HUYGHE

la pensée comme métastase

Emanuele Coccia

After U Umwelt de Pierre Huyghe est présentée jusqu'au 31 octobre 2021 dans la Grande Halle de la fondation LUMA à Arles. Il était on ne peut plus naturel qu'Emanuele Coccia, auteur de *la Vie des plantes, une métaphysique du mélange* (2016), s'intéresse à l'artiste et analyse cette œuvre en l'inscrivant dans un parcours qui tend à la création de « sites d'existence consciente ».



■ L'espace est sombre. Sur cinq écrans, les formes semblent se poursuivre comme si elles voulaient s'effondrer l'une dans l'autre. Elles ressemblent aux images qui peuplent nos esprits juste avant de nous endormir, ou à des rêves accélérés. Elles donnent à voir le monde dans sa texture la plus disparate. Lorsqu'on s'attarde et observe ces écrans et leur danse de métamorphoses, on peut deviner les silhouettes de différentes entités biologiques, d'œuvres d'art, d'outils préhistoriques. Mais aucune d'elles ne semble vouloir représenter ces objets : chaque image est en fuite, comme si elle était occupée à transformer la chenille de celle qui la précède en papillon de celle qui la suivra. On n'est pas tant face à une série d'images que face à cinq grands laboratoires d'une imagination débridée, libérée de tout but, comme si elle avait décidé d'exister à l'état gazeux pour être ouverte au plus grand nombre de formes. Ces laboratoires dessinent cinq cosmologies qui, plutôt que de se présenter sous la forme ordonnée d'un traité, déploient les cinq vies parallèles du cosmos ou, pour mieux le dire, ses cinq courants de conscience simultanés. Ce n'est pas la mise en scène de cinq observateurs humains : c'est la conscience de la matière du monde elle-même, qui coule comme une rivière, ou un ruisseau, dans un flux qui semble ne plus pouvoir s'arrêter.

IMAGES MENTALES

Ces cinq écrans trônent dans un espace industriel du Parc des Ateliers de la fondation LUMA à Arles, espace qui a vu naître des locomotives pendant plus qu'un siècle. Là où on essayait de construire des machines pour libérer les corps des êtres humains de tout attachement à un lieu, Pierre Huyghe a installé des machines qui permettent à la pensée de se libérer de toute relation avec les sujets qui l'hébergeaient, en lui prêtant la vitesse de la

lumière. Il s'agit, en effet, d'images mentales ayant appartenu autrefois à un sujet humain auquel on avait demandé de se concentrer sur tel ou tel objet du monde. Un scanner d'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle a ausculté ces pensées et un réseau de neurones profond est en train de les reproduire. Dans leur usage traditionnel, ces dispositifs servent à ramener la matière de la pensée à la forme de subjectivité la plus précise et performante qui soit. Sous l'acronyme IA, un programme à la fois vaste et contradictoire a essayé de développer des formes supérieures de contrôle rationnel du réel. Il s'agissait d'imiter les processus de calcul et de raisonnement humains, de les affiner, de les radicaliser pour rendre des sujets non humains capables d'accomplir les tâches de gouvernance les plus complexes.

CONTAGION DE LA PENSÉE

La cybernétique, en effet, n'a jamais été seulement le projet d'extension de la pensée humaine aux machines ou aux artefacts – ce qui l'a toutefois rendue l'un des réservoirs les plus puissants d'une forme toute occidentale d'animisme radicalement moderne, contre tout ce qu'une certaine anthropologie continue à répéter, et, pour les mêmes raisons, l'a aussi transformée en un domaine souvent fréquenté par l'art. Le projet cybernétique partait en réalité du présupposé, plus que discutable, qu'animer un artefact signifiait lui prêter non pas *la* pensée, mais cet ensemble de capacités qui permettent à un sujet de supprimer tout hasard et toute contingence de sa vie – littéralement de la *gouverner*. C'est pour cela que ce qui prétendait être la science de la pensée a pu prendre comme nom le mot grec qui désigne le pilote des bateaux, et donc l'action de la pensée qui vise exclusivement à gouverner et à diriger.

Dans l'œuvre de Huyghe, au contraire, les machines imitent la pensée des humains mais pour mieux exposer la vie des images à la contingence et aux rencontres fortuites avec d'autres réalités. L'art s'empare de la technique pour libérer la pensée de toute forme de gouvernement et de subjectivité. Ainsi, grâce à ces dispositifs, la conscience humaine sort de la chambre imperméable et opaque du cerveau et se déploie en plein air, dans des



Cette page *this page*: After ALife Ahead. 2017.

Skulptur Projekte, Münster. Sol en béton de patinoire, sable, argile, eau phréatique, bactéries, algues, colonies d'abeilles, paon chimérique, aquarium, verre, textile
Conus, incubateur, cellules cancéreuses humaines, algorithme génétique, réalité augmentée, structure de plafond automatisée, pluie, ammoniac, jeu de logique.
(Pour tous les visuels *all pictures*: Court, l'artiste

© Pierre Huyghe; Sauf mention contraire *unless otherwise stated*: Court, galerie Chantal Crousel, Paris, Marian Goodman Gallery, New York, Hauser & Wirth, London, Los Angeles, Esther Schipper, Berlin)

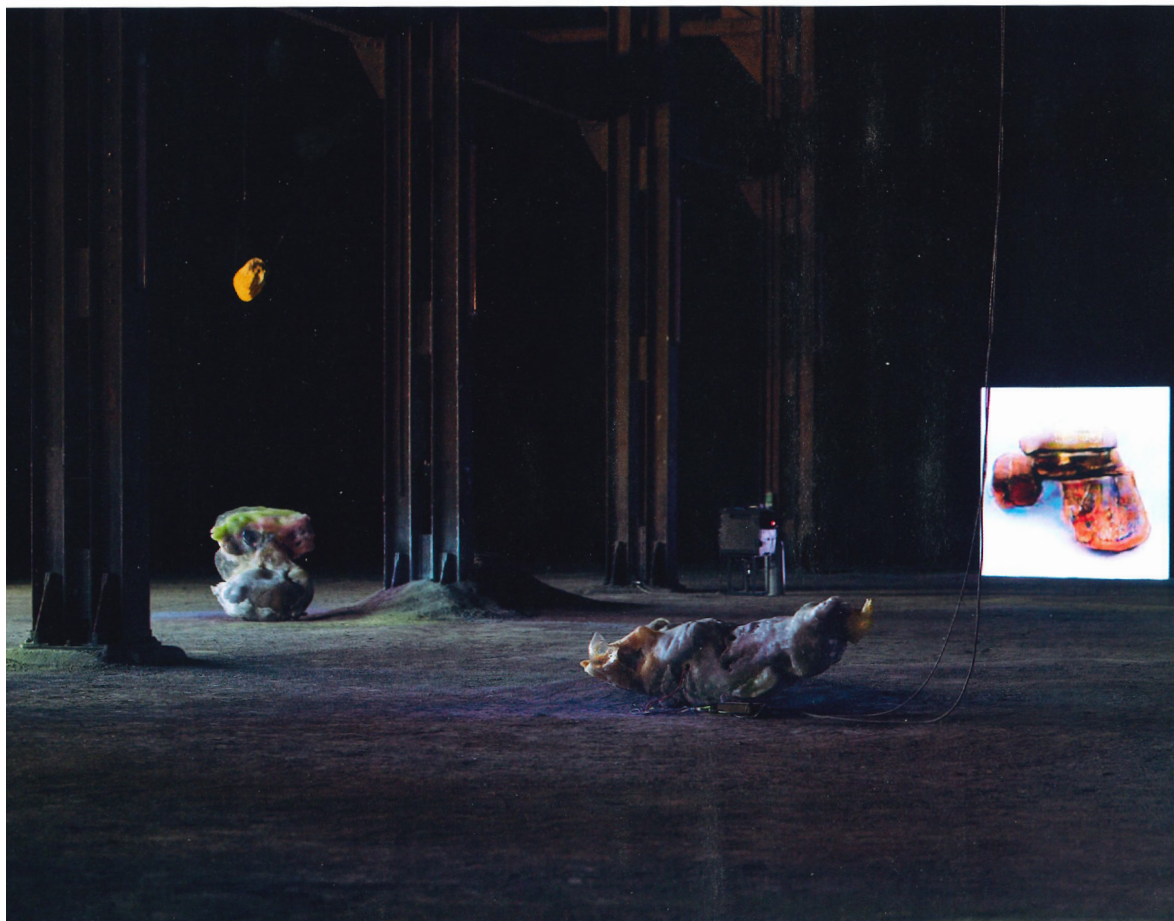
corps non anatomiques mais aussi non cybernétiques – impossible à prévoir, à diriger, à gouverner. La conscience cesse d'être humaine et commence à circuler de corps en corps, sans trop se soucier si le corps dans lequel elle transite est vivant ou non. Ainsi, la machine n'est-elle plus un doublon amélioré d'un sujet qui s'affirme contre les autres, mais un « volant d'inertie » qui permet d'exposer les formes de la pensée aux rencontres hasardeuses les plus différentes. La contagion de la pensée – qui se diffuse dans tout ce qu'elle rencontre – suit un double mouvement. Il s'agit d'un côté de rendre ces images sensibles à ce qui les entoure, de leur permettre de percevoir le monde ambiant. Les cinq courants de conscience qui travaillent simultanément et parallèlement ont donc été rendus sensibles aux visages de visiteurs, à la vie des fourmis qui se promènent à l'intérieur de cet espace, aux bactéries, aux variations atmo-

sphériques. Leur vie est aussi rythmée par un incubateur de cellules cancéreuses qui héberge des lignes cellulaires éternelles, du même type que celles présentes dans tout laboratoire de la planète et qui doivent leur nom à la femme afro-américaine Henriette Lack, d'où elles proviennent. Mais l'inverse aussi est vrai: le monde ambiant a été rendu capable de percevoir ces images mentales et de modifier sa vie en fonction de leur présence. C'est grâce à cette perception ambiante, d'ailleurs, que ces images mentales ont pu migrer dans un autre médium d'existence, à l'intérieur d'artefacts construits en matière biologique et synthétique qui réagissent aussi aux variations climatiques et environnementales. L'ensemble produit est ainsi constitué par la seule continuité perceptive de tous les éléments présents: l'espace lui-même devient le résultat de cette perception diffuse qui anime la moindre portion de matière. À l'inverse, im-

mergée dans ce milieu, la pensée cesse d'être la faculté de représentation du monde, pour devenir ce qui permet à toute forme d'être affectée et, donc, modifiée, transformée par toute autre forme. Si l'art doit animer la matière en lui prêtant de la pensée, ce n'est plus pour l'immuniser contre le changement et le hasard, mais pour intensifier la possibilité que tout, à l'intérieur d'un espace, soit affecté par tout et donc unifié par cette sensation qui traverse les corps sans se soucier de la différence de leur nature.

L'EXPOSITION COMME ATELIER

After UUmwelt est le couronnement d'un parcours qui, commencé par *The Host and the Cloud* en 2009-10, a été marqué par l'exposition *UUmwelt* présentée en 2018-19 à la Serpentine Gallery, où l'artiste avait utilisé pour la première fois le dispositif de « libération » des images mentales. En se détachant de l'idée



traditionnel d'un objet construit qui serait fabriqué par l'artiste et exposé, Huyghe a commencé à imaginer l'exposition elle-même comme un atelier qui fabriquerait l'œuvre à percevoir esthétiquement. Il s'agissait d'un double court-circuit : entre l'objet et l'exposition – c'est-à-dire entre la réalité perçue et le médium qui le rend percevable –, mais aussi entre l'exposition et le processus d'engendrement de l'œuvre – c'est-à-dire entre perception et création. *The Host and the Cloud* essayait d'accomplir ce double « saut mortel » grâce, d'une part, à un fin protocole d'actions, tiré principalement du roman *Locus Solus* (1914) de Raymond Roussel, confiées à des acteurs-performeurs et, d'autre part, à l'insertion d'animaux, biologiques et virtuels. Avec le temps, une double intuition s'est installée. D'un côté, Huyghe comprend que si l'exposition doit héberger des vivants pour arriver à coïncider avec le processus de création, comme dans *Umwelt* (2011) où des exemplaires de fourmis de l'espèce *Polyrhachis dives* sont libérés en galerie, c'est parce que l'exposition elle-même est une *entité vivante*. « L'exposition en tant qu'entité vivante, dit-il en conversant avec Hans-Ulrich Obrist, est quelque chose qui pourrait évoluer, être sensible, être malade [...]. Quelque chose de proche d'un animisme matérialiste (1). »

DOUBLE INTUITION

Sur un autre plan, il devient clair que si l'exposition est un être vivant, un spécimen de ce que nous appelons *vie*, alors la vie n'est pas une entité biologique mais *un fait originairement esthétique*. C'est à cause de la capacité de percevoir et d'être perçu qu'une portion de matière commence à vivre, indifféremment de sa nature, indifféremment du fait qu'elle soit un animal, une plante ou un artefact. Et si la perception, ou la conscience, est la propriété la plus universelle de la vie, c'est parce qu'elle permet à tout objet d'en rencontrer d'autres, et d'être influencé par eux sans détermination. C'est grâce à la perception, en effet, que quelque chose peut ouvrir sa vie à un nombre infini d'accidents. Et l'accident est ce qui permet à « quelque chose de fuir d'un système de rétroaction et déclencher un épicycle », une exception. La perception est, de ce point de vue, ce qui arrache la matière à un destin préétabli et l'ouvre à un jeu imprévisible, et l'exposition devient « un quasi-sujet, une entité aux modes d'existence inconnus, constituée de matière avec une conscience ».

À partir de cette double intuition, Huyghe avait élaboré ses deux projets successifs présentés

After *Umwelt*. 2021. Fondation LUMA, Arles. Réseau de neurones contradictoire génératif, écrans, son, capteurs, cellules cancéreuses humaines (HeLa), incubateur, odeurs, abeilles, fourmis, mycelium, terre, pigment. (*Umwelt*. 2018. Coll. LUMA/Maja Hoffmann). (Ph. Ola Rindal)

en Allemagne, *Untitled* (2012) à la Documenta de Cassel et *After ALife Ahead* (2017) au Skulptur Projekte Münster. Dans les deux cas, l'exposition impliquait un ensemble complexe d'êtres vivants (une tortue, des abeilles, des fourmis, des bactéries) et d'artefacts, provenant souvent d'autres œuvres d'art (une sculpture de Max Weber, un banc de Dominique Gonzalez-Foster) ou des hybrides (un reste des 7000 chênes plantés par Joseph Beuys, un chien avec une patte colorée en rose fluo). Et pourtant, ces « orchestres » semblaient toujours reposer sur une compréhension encore trop « naturaliste » de cette vie dont l'exposition est l'incarnation la plus intense.

SITES D'EXISTENCE CONSCIENTE

C'est pour cette raison qu'on a pu, à tort, rapprocher l'art de Huyghe de la vague d'art écologique qui traverse la planète. Huyghe lui-même a admis que ces projets représentaient un premier stade, et qu'il aurait fallu un pas de plus : « Donner à une entité des droits propres, une personnalité artificielle, non pas sous la forme d'une altérité anthropomorphique comme Prométhée, Frankenstein ou un androïde [...], mais plutôt comme un site d'existence consciente. » *After UUmwelt* fait de l'art la technique divinatoire de construction de ces sites d'existence consciente qui rassemble dans son sein les éléments les plus divers du réel pour les libérer. En tant que tel, une exposition est à la fois le contraire d'un écosystème et l'opposé du paysage.

Le terme écosystème, que nous considérons souvent comme non problématique, est en réalité le fruit d'une violente polémique qui explosa au début du 20^e siècle quand il s'est agi de comprendre la vie collective des êtres vivants qui partagent un même territoire. Le terme, introduit en 1935 par le botaniste britannique Arthur Tansley dans un article qui fit date (2), voulait signifier le fait qu'un ensemble d'êtres vivants suit une évolution prévisible et prédéterminée en fonction des interactions des sujets qui composent la communauté mais surtout de l'action de facteurs inorganiques, tel que l'humidité, le pH du sol, la lumière, etc. En effet, comme l'écrit Tansley, « dans un écosystème, les organismes et les facteurs inorganiques sont des composantes qui se trouvent en équilibre dynamique relativement stable ». Au fond, la notion d'écosystème sert à penser tout membre de la communauté comme exclu et protégé de tout accident et, donc, de toute contingence. Une exposition, en tant que site d'existence consciente, doit ouvrir à tout élément la voie aux accidents, en lui ouvrant la porte de la perception.

La tentative de penser l'environnement au-delà de l'idée même d'écosystème est d'ailleurs manifeste dans la déclinaison ultérieure du concept d'« Umwelt » dans les trois œuvres (*Umwelt*, *UUmwelt* et *After UUmwelt*). Dans la première, en libérant des êtres vivants

dans la galerie, il s'agissait de penser l'œuvre d'art comme l'environnement privilégié vivant – comme pour souligner que notre monde a une texture esthétique et non biologique –, dans la deuxième œuvre, il s'agissait de reconnaître à cet environnement une capacité de penser ; à Arles, l'environnement devient non seulement un sujet sensible mais aussi la force qui fait circuler la pensée comme une métastase qui ne cesse de s'incorporer et de s'incorporer fugitivement dans tous les corps présents.

C'est pour une raison similaire qu'entre les mains de Huyghe, l'exposition est la construction d'un anti-paysage. Tout paysage, en effet, n'est que la prise en otage d'un ensemble d'êtres vivants afin de rendre possible l'illusion d'une contemplation sensible de la totalité de la nature, censée être impossible dans la modernité en raison du développement de la science et de l'industrie. Les pins, les bouquetins, les chevreuils ne sont pas les membres d'un ensemble vital, ils sont les éléments d'un trompe-l'œil, d'un tableau vivant qui doit suggérer l'idée d'un non-humain qui vit en harmonie perpétuelle. En mélangeant des machines conscientes, des animaux et des artefacts, *After UUmwelt* ne veut pas suggérer l'immersion dans la nature. L'œuvre au Parc des Ateliers de la fondation LUMA semble, au contraire, démontrer que la vie n'a rien à faire avec ce que nous avons appelé nature. C'est pour cette raison que sa science coïncide avec l'art. ■

1 Pour toutes les citations, sauf mention contraire, *Pierre Huyghe at the Serpentine*, Natalia Grabowska, Melissa Larner et Rebecca Lewin (dir.), Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019. 2 Arthur G. Tansley, « The use and abuse of vegetational concepts and terms », *Ecology* 16, 1935.

Emanuele Coccia est philosophe. Il vient de publier Philosophie de la maison (Payot & Rivages). Il est également l'auteur de Métamorphoses (2020) et la Vie des plantes, une métaphysique du mélange (2016).

Pierre Huyghe

Né en born in 1962 à in Paris

Vit et travaille à *lives and works in New York*

Expositions personnelles récentes (sélection)

Recent solo shows:

2022 *Title TBC*, Kistefos Museum, Jevnaker (Norvège)

2021 *After UUmwelt*, Fondation LUMA, Arles

2018 *UUmwelt*, Serpentine Gallery, Londres

2015 *The Roof Garden*, Metropolitan Museum, New York

2012-14 Rétrospective Centre Pompidou, Paris, Ludwig

Museum, Cologne, Los Angeles County Museum of Art

Expositions collectives récentes (sélection)

Recent group shows:

2020 *Cindy Sherman*, Fondation Louis Vuitton, Paris;

Possédé-e-s, Mo.Co, Montpellier

2019 *Préhistoire, une énigme moderne*,

Centre Pompidou, Paris

2018 *Art in the Age of the Internet*, ICA Boston

2017 Skulptur Projekte Münster



Pierre Huyghe Thought as a Metastasis

Emanuele Coccia

Pierre Huyghe's *After UUmwelt* is presented until October 31st, 2021 in the Grande Halle of the LUMA Foundation in Arles. It was only natural that Emanuele Coccia, author of *The Life of Plants, a Metaphysics of Mixture* (2016), should take an interest in the artist and analyse this work, locating it on a path that tends towards the creation of "sites of conscious existence".

The space is dark. On five screens forms seem to follow one another as if wanting to collapse into one another. They resemble the images that populate our minds just before we fall asleep, or accelerated dreams. They show the world in its most disparate texture. When one lingers and observes these screens and their dance of metamorphoses, one can make out the silhouettes of various biological entities, works of art, prehistoric tools. But none of them seem to want to represent these objects: each image is on the run, as if it were busy transforming the caterpillar of the one preceding it into the butterfly of the one following it. More than a series of images, we are faced with five large laboratories of an unbridled imagination, free of any goal, as if it had decided to exist in a gaseous state in order to be open to the greatest number of forms. These

Human Mask. 2014. Film, couleur, son. 19 min.
(Court. Anna Lena Films, Paris)

laboratories draw five cosmologies which, rather than being presented in the ordered form of a treatise, unfold the five parallel lives of the cosmos or, to put it better, its five simultaneous streams of consciousness. These aren't the *mise-en-scènes*, the stagings of five human observers: it is the consciousness of the matter of the world itself, flowing like a river, or a stream, in a seemingly unstoppable flux.

MENTAL IMAGES

These five screens take pride of place in an industrial space in the Parc des Ateliers of the Luma Foundation in Arles, a space that saw the birth of locomotives for over a century. Where people used to try to build machines to free human bodies from any attachment to a place, Huyghe has installed machines that allow thought to free itself from any relationship with the subjects that house it, by lending it the speed of light. These are, in fact, mental images that once belonged to a human subject who had been asked to concentrate on one or another object in the world. A functional magnetic resonance imaging scanner has scanned these thoughts and a deep neural network is reproducing them.

In their traditional use, these devices serve to reduce the matter of thought to the most accurate and powerful form of subjectivity. Under the acronym AI, a vast and contradictory programme has attempted to develop

higher forms of rational control of reality. The aim was to imitate human computational and reasoning processes, to refine and radicalise them in order to make non-human subjects capable of performing the most complex tasks of governance. Cybernetics, in fact, was never just the project of extending human thought to machines or artefacts—which, however, made it one of the most powerful reservoirs of an all-Western form of radically modern animism, against all that a certain anthropology continues to repeat, and, for the same reasons, also transformed it into a field often frequented by art. The cybernetic project was actually based on the presupposition, more than questionable, that animating an artefact would mean lending it not *thought*, but that set of capacities that allow a subject to remove all chance and contingency from their life—literally to *govern* it. This is why what claimed to be the science of thought was able to take the name of the Greek word for ship's pilot, and thus of the action of thought that aims exclusively to govern and direct.

CONTAGION OF THOUGHT

In Huyghe's work on the other hand, machines imitate the thoughts of humans, but in order to better expose the life of images to contingency and chance encounters with other realities. Art seizes upon technology to free thought from all forms of government and subjectivity. Thus, thanks to these de-



De haut en bas from top:

Zoodram 4. 2011. Aquarium, organismes marins vivants, coque en résine d'après *Sleeping Muse* (1910) de Constantin Brâncuși. (Court. Ishikawa collection, Japon, Ph. Guillaume Ziccarelli).

Vue de l'exposition rétrospective au *retrospective exhibition view at the Los Angeles County Museum of Art*. 2014-15. (Ph. Ola Rindal)

question of making these images sensitive to what surrounds them, of enabling them to perceive the surrounding world. The five currents of consciousness that work simultaneously and in parallel have therefore been made sensitive to the faces of visitors, to the life of ants that wander around inside this space, to bacteria, to atmospheric variations. Their lives are also punctuated by a cancer cell incubator that houses eternal cell lines, the same type as those present in any laboratory on the planet, and named after the African-American woman Henriette Lack, from whom they originate. But the reverse is also true: the surrounding world has been made capable of perceiving these mental images and modifying its life according to their presence. It is thanks to this ambient perception, moreover, that these mental images have been able to migrate into another medium of existence, inside artefacts

vices, human consciousness leaves the impermeable, opaque chamber of the brain and unfolds in the open air, in non-anatomical but also non-cybernetic bodies—impossible to predict, to direct, to govern. Consciousness ceases to be human and begins to circulate from body to body, without much concern for whether the body in which it

transits is alive or not. Thus, the machine is no longer an improved duplicate of a subject asserting itself against others, but a “steering wheel” that allows the forms of thought to be exposed to the most different random encounters. The contagion of thought—which spreads to everything it encounters—follows a double movement. On the one hand, it is a



constructed of biological and synthetic material that also react to climatic and environmental variations.

The whole that is produced is thus constituted by the sole perceptive continuity of all the elements present: space itself becomes the result of this diffuse perception that animates the smallest portion of matter. Conversely, immersed in this environment, thought ceases to be the faculty of representation of the world, to become that which allows any form to be affected and, therefore, modified, transformed by any other form. If art is to animate matter by lending it thought, it is no longer to immunise it against change and chance, but to intensify the possibility that everything, within a space, is affected by everything, and thus unified by that sensation that runs through bodies without regard to the difference in their nature.

THE EXHIBITION AS A WORKSHOP

After UUmwelt is the culmination of a journey that began with *The Host and the Cloud* in 2009-10, and was marked by the 2018-19 exhibition *UUmwelt* at the Serpentine Gallery, where the artist first used the device of “liberating” mental images. Moving away from the traditional idea of a constructed object that would be made by the artist and exhibited, Huyghe began to imagine the exhibition itself as a workshop that would make the work to be perceived aesthetically. It was a double short-circuit: between the object and the exhibition—that is, between the perceived reality and the medium that makes it perceivable—but also between the exhibition and the process of generating the work—that is, between perception and creation. *The Host and the Cloud* attempted to accomplish this dual “mortal leap” through a fine protocol of actions, drawn mainly from Raymond Roussel’s novel *Locus Solus* (1914), entrusted to actor-performers, and through the insertion of animals, both biological and virtual. Over time, a double intuition developed. On the one hand, Huyghe understands that if the exhibition must house living beings in order to coincide with the creative process, as in *Umwelt* (2011), where specimens of ants of the species *Polyrhachis* are released into the gallery, it is because the exhibition itself is a living entity. “The exhibition as a living entity,” he says in conversation with Hans-Ulrich Obrist, “is something that could evolve, be sentient, be ill [...]. Something close to a materialist animism.” (1)

On another level it becomes clear that if the exhibition is a living being, a specimen of what we call *life*, then life is not a biological entity but an *originally aesthetic fact*. It is because of the capacity to perceive and be perceived that a portion of matter begins to

live, regardless of its nature, regardless of whether it is an animal, a plant or an artefact. And if perception, or consciousness, is the most universal property of life, it is because it allows any object to encounter others, and to be influenced by them without determination. It is through perception, in fact, that something can open its life to an infinite number of accidents. And the accident is what allows “something to escape from a feedback system and trigger an epicycle,” an exception. Perception is, from this point of view, what tears matter away from a pre-established destiny and opens it up to an unpredictable game, and the exhibition becomes “a quasi-subject, an entity with unknown modes of existence, made up of matter with a consciousness.”

From this dual intuition, Huyghe had developed his two successive projects presented in Germany, *Untitled* (2012) at Documenta in Cassel and *After Alife Ahead* (2017) at Skulptur Projekte Münster. In both cases, the exhibition involved a complex array of living beings (a turtle, bees, ants, bacteria) and artefacts, often from other artworks (a sculpture by Max Weber, a bench by Dominique Gonzalez-Foster) or hybrids (a remnant of the 7,000 oak trees planted by Joseph Beuys, a dog with a neon-pink leg). And yet these “orchestras” still seemed to be based on a still too “naturalistic” understanding of that life of which the exhibition is the most intense embodiment.

SITES OF CONSCIOUS EXISTENCE

For this reason, Huyghe’s art has been mistakenly linked to the wave of ecological art that is sweeping the planet. Huyghe himself admitted that these projects were a first step, and that a further step was needed: “to give an entity its own rights, an artificial personality, not in the form of an anthropomorphic otherness like Prometheus, Frankenstein or an android [...], but rather as a site of conscious existence.” *After UUmwelt* makes art the divinatory technique for constructing these sites of conscious existence, which gather within it the most diverse elements of reality in order to liberate them. As such, an exhibition is both the opposite of an ecosystem and the opposite of a landscape. The term ecosystem, which we often consider unproblematic, is in fact the result of a violent polemic that exploded at the beginning of the 20th century with the intention of understanding the collective life of living beings that share the same territory. The term, introduced in 1935 by the British botanist Arthur Tansley in a landmark article, (2) was intended to signify the fact that a group of living beings follows a predictable and predetermined evolution as a function of the interactions of the individuals that make up

the community, but above all of the action of inorganic factors, such as humidity, soil pH, light, etc. Indeed, as Tansley writes, “In an ecosystem, organisms and inorganic factors are components that are in a relatively stable dynamic equilibrium.” Basically, the notion of an ecosystem serves to think of any member of the community as excluded and protected from any accident and, therefore, from any contingency. An exhibition, as a site of conscious existence, must open the way to accidents for any element, by opening the door to perception.

ANTI-LANDSCAPE

The attempt to think of the environment beyond the idea of the ecosystem itself is evident in the subsequent development of the concept of ‘Umwelt’ in the three works (*Umwelt*, *UUmwelt* and *After UUmwelt*). In the first, by releasing living beings into the gallery, the idea was to think of the artwork as the privileged living environment—as if to emphasise that our world has an aesthetic and not a biological texture—, in the second work, the idea was to recognise that this environment has a capacity to think; in Arles, the environment becomes not only a sensitive subject, but also the force that circulates thought like a metastasis that never ceases to incorporate and exporate itself fleetingly into all the bodies present.

It is for a similar reason that in Huyghe’s hands the exhibition is the construction of an anti-landscape. Every landscape is in fact merely the hostage-taking of a set of living beings in order to make possible the illusion of a sensitive contemplation of the totality of nature, supposed to be impossible in modernity due to the development of science and industry. The pines, the ibexes, the deer are not members of a vital whole, they are elements of a *trompe-l’oeil*, of a *tableau vivant* that should suggest the idea of a non-human living in perpetual harmony. By mixing conscious machines, animals and artefacts, *After UUmwelt* doesn’t want to suggest immersion in nature. On the contrary, the work in the LUMA Foundation’s Parc des Ateliers seems to demonstrate that life has nothing to do with what we have called nature. That is why its science coincides with art. ■

Translation: Chloé Baker

1 For all quotations, Natalia Grabowska, Melissa Larner and Rebecca Lewin (eds.), *Pierre Huyghe at the Serpentine*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019. 2 Arthur G. Tansley, ‘The use and abuse of vegetational concepts and terms’, *Ecology*, 16, 1935.

Emanuele Coccia is a philosopher. He has just published Philosophie de la maison (Payot & Rivages). He is also the author of Metamorphoses (2020) and The Life of Plants, a Metaphysics of Mixture (2016).

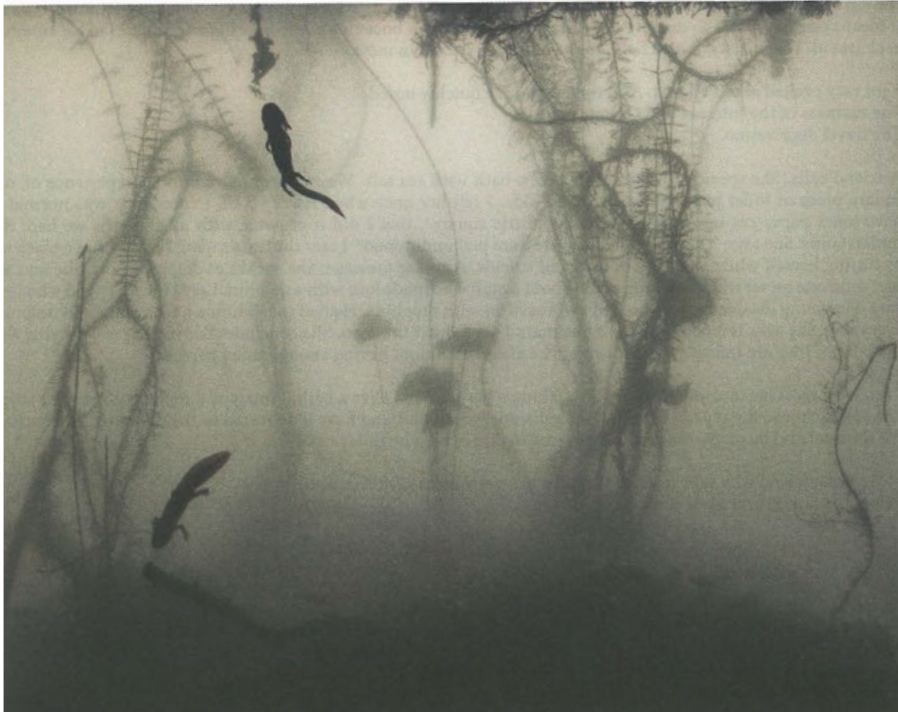
MATTO

THE EXHIBITION IS NOT A HYSTERIC OBJECT PIERRE HUYGHE

Paris 6pm - Santiago 12am

We would like to speak with you about the translation of non-visual into visual. A thought becoming visual. A sensation being visualised. A data becoming a sensation. The absence of a person or an object that has been made visual, and thus present. As for example the weather in *Nymphéas Transplant* (2014)¹; your work including representation of a weather data record from 1910s; or the woman's voice that was given to and then forever associated with a Disney character in *Blanche-Neige Lucie* (1997)². Or the melted ice as all that remained from a ship sculpted in ice in *L'expédition scintillante* (2002).

I don't know how to answer precisely, but I am interested in the transitory state, in the in-between, something that is not and something that appears, between absence and presence, the vibration not the permanent state or the binary thinking that I find to be reductionist. As you said it goes with translation. I'm looking at leaks, porous objects and quasi subjects, spectrality. We tend to consider inexistant what is absent to our ability to sense it, or what is due to our lack of attention. *Umwelt*, for example, is a co-production of imagination between a human mind and an artificial intelligence. The "mental images" are visualized using neural networks, but it remains an interpretation as it goes through technological procedures and data. For other works the translation is more a material or biological transformation.



Pierre Huyghe, *Nymphéas Transplant* (2014), 142x211x79 cm, Aquarium, live fresh water organisms, light box, switchable glass, concrete. Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, London. Photo Alex DeLlano.

Pierre Huyghe, *Untitled Liegender Frauenakt*, 2012.
Concrete cast on steel armature with beehive, live bee colony, plastic, and wax.
Courtesy of the artist.



You have worked regularly with Dominique Gonzalez-Foerster, who spoke of the defining power of the architectural space where we grew up and its impact on our mental organization as adults. Also our tendency to relate to similar structures. She speaks of “the theatre of the memory”. You work with space, creating space. Would this question be applicable to your work? What is your “theatre of the memory”?

It does, in a different way than Dominique as my relation to space is probably less memorial. I grew up in a serial house in the suburbs of Paris; the type of house that is the same as your neighbors. Somehow, you never get lost and only see the variations, the “tropicalization” to reference Dominique’s idea. That house was at the edge of the countryside. I would spend a whole day alone in the forest, loose myself in plants, ground, worms, go to the city by subways and hang in foggy parking lots at night under artificial lights. My theater is the in-between, the *terrain vague*, the type of abandoned empty lot. There I attended early hip-hop and punk scene parties. I relate to these intermediary spaces. As Dominique said, these spaces influence and structure how you relate to things later. They are present in *Untitled* or *After A Life Ahead*, but the mental organization related to space is also associated to time-based situations, rituals and mediations you have experienced in your past.

It is interesting that there is a relation between this and the first question answer. There is a commonality of the in-between, the friction between two which are almost contradictory.

It’s a constant shift between the two. In-between is at the same time neither / or and a composite. It’s an infinite milieu.

You always work with “living elements” in your exhibitions. Be it a virus, an animal, the visitor. They have very different perceptions of the reality, of what they see and experience.

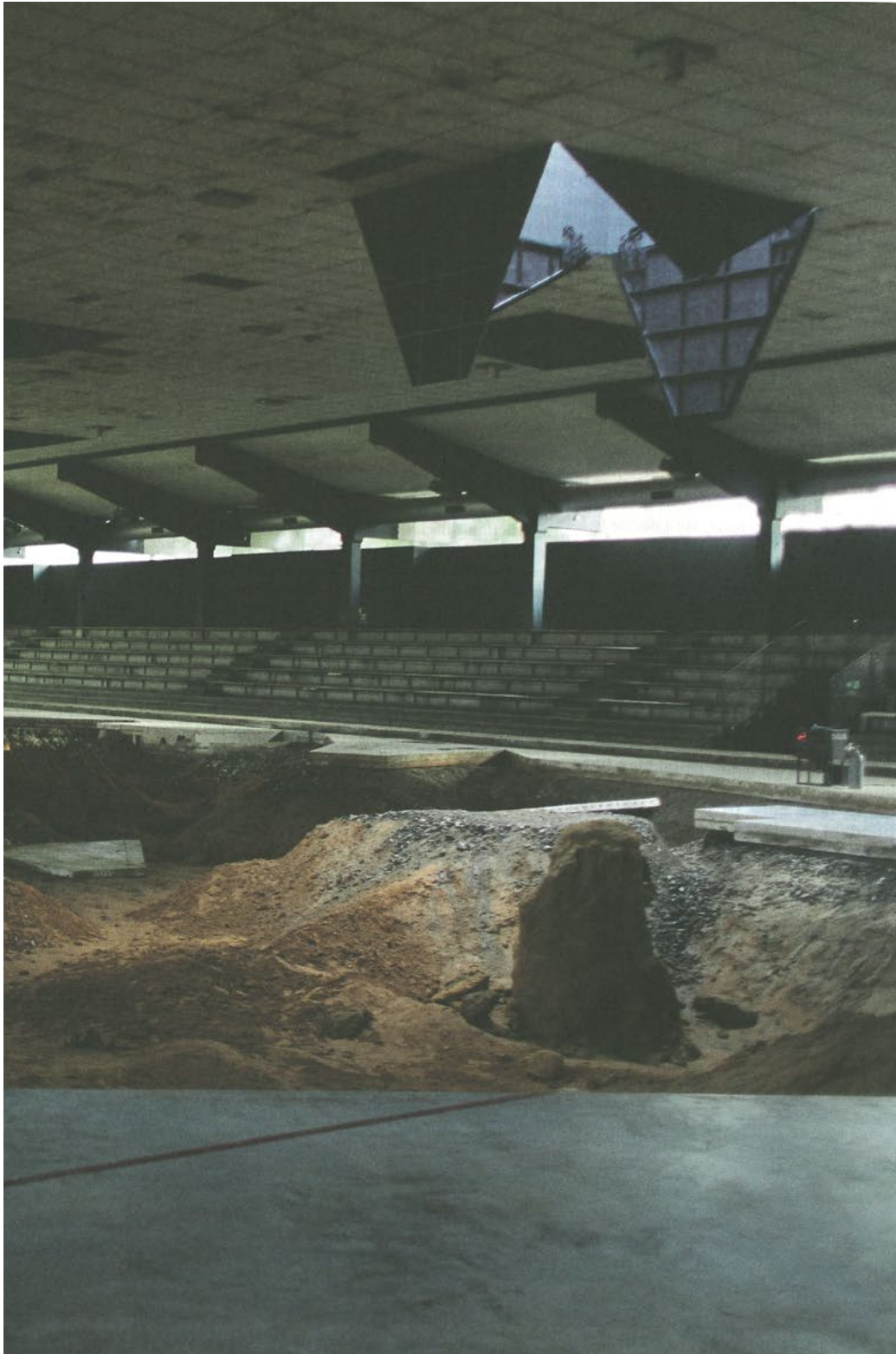
They are *umwelt*, the specific reality of the world given by their particular sense of the environment, so that three different entities, for example, could share the same place but do not share the same reality of it; a flu virus, a spider and a human. It’s a theory by Von Uexküll that Deleuze took and Agamben developed in *The Open*. To overlap these *umwelts* exposed us to alterity, to difference. The work is made with a particular type of world experience, different cognitions, or has specific accesses for specific entities. The living elements are also the self-organization, reproduction, unpredictability, operations that became a part of my exhibitions. Things changing has been an interest for a long time. I tried for a while to program non-cyclic loops to choreograph events in the exhibition, but technology in early 2000 barely allowed something to be different each time, it was repetitive. I was trying to escape fixity or in exhibition to make things unstable, transitory, by using time, like sequences of films, lights, or electro-mechanical systems that somehow could activate the space, so it would be inhabited.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



The exhibition is not a hysteric object — Pierre Huyghe
MATTO, N°5, 2021.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



The exhibition is not a hysteric object — Pierre Huyghe
MATTO, N°5, 2021.

Then I got interested in what generates things without knowing the outcome, something alive, not related to human, so the production of a work would be made by non-human entities with their own umwelt and mode of appearance, it would self-present. The outcome would not simply change but modify over time, and I would be able to capture the whole life of a thing rather than a moment or a representation of it. With machine learning, it's not repetitive anymore, something new and unpredictable is added each time. When machines perceive and react, then what it means to be living takes on another aspect, with the animals they both have umwelt.

Have you never been reluctant to work with these elements that are uncontrollable? In some way it's the very opposite to the artist striving to create a work that would represent his potential to the maximum perfection.

Maybe the perfection is in contingency, in confusing the process of making rather than pre-designing end point, in collective intelligence. I talked about losing control, but I decide to lose control, usually on the making and on some structural or esthetic intention, I still set up some conditions for things to occur. It's a displacement that allowed others to get in, non-human subjects but no master. How forms appear, their formations and their incompleteness, interest me. I doubt the monument and prefer ritual. A ritual modifies, not the pyramid, but as myths they are endlessly re-interpreted, circulating like a virus, they remained, and have a plasticity.

But it's almost as if the ritual was like an animal, right? You need to feed it. You need to take care of it. The rituals are dependant on people to believe in them and keep them alive.

The domesticated ones only.

I would like to speak with you about the themes of reality and fiction. When the reality exceeds the best fiction. The moment we live in right now. The power of a story creating a reality. How does the human process what is reality and what is fiction? There is often the in-between. Where does this sit in relation to your work? As an artist, you find yourself in that in-between often, living the reality, but at the same time creating the fiction. There is something that coincides inside, you carry the two. You can also transform opportunities which could seem completely fictional and surreal, you can make them real.

There's always an ambiguous game between the two. It's difficult to talk about this, as the definition of reality and fiction differ with each person, today even more. I understand fiction not as fantasy but as a vehicle to access inaccessible regions, thought as impossible. The given reality can be understood as one possibility of reality, and fictions as all the other realities. I use fiction in a speculative way, as "what could be", to open the reality to a difference, a surplus. There are many definitions of what reality is, Philip K. Dick said "reality is what doesn't go away when you stop believing in it", meaning everything else is believe based and Tristan Garcia "reality is what is indifferent to us". This indifference to us, seems essential, for a thing, or an exhibition, somehow a believe system, to produce its own reality. During the pandemic the given world has shifted so abruptly to another possibility of itself, that some people have had a moment of reality / fiction confusion. Suddenly it has appeared that vulnerability and uncertainty are the new common, as if uncertainty was not always in the nature of everything.

Pierre Huyghe, *Unified (Human Mask)*, 2014, Film, color, sound, 19 minutes. Courtesy of the artist.



Previous double page: Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017. Ice rink concrete floor, sand, clay, pneumatic water, bacteria, algae, beer colonies, chimera peacock, aquarium, black switchable glass, Corus textile, incubator, human cancer cells, genetic algorithm, Augmented Reality, automated ceiling structure, rain, ammoniac, logic game
Courtesy of the artist; Marian Goodman Gallery, New York; Esther Schipper, Berlin; Hauser & Wirth, London; Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo: Ola Rindal.

What are your thoughts on the way gallery represents your work? On a website of a gallery, there was an image of your spatial work followed by a list of materials used: "Augmented reality, human cancer cells, aquarium, sand, clay, ice rink concrete floor, incubator, rain, logic game ...". In some way this almost becomes conceptual in itself I feel. It evokes sensations that have something to do with your work, but maybe at the same time not. It's also something that immediately makes this documentation image of a work into something easily understandable, a sort of shortcut, a set of keywords, a reduction, something more commercial and approachable.

Actually, that specific work, *After ALife Ahead*, was not done for profit. But I agree, ingredients do not taste like a dish and the image it might produce in the mind is not the work. There's always a reduction of what an artist has done into an easier mediated form, the trivial domestication of the work is almost inevitable. I only focus on the works phenomenological aspect, sometime its viral aspect. *After ALife Ahead* (2017) was a biological and technological environment in a hypothetical time ahead. It's an environment in which I tried to undifferentiate biotic and abiotic agents, life and non-life. You could navigate that haunted place, there were traces of technics, echoes of human presence or residual subjects in the form of cancer cells, and series of chemical reactions, biological processes and automated operations. For example, augmented reality shapes were affecting physical elements and material, as cancer cells, metastases in a body. All were reacting, developing, they were entangled and at time interdependent. What remains of this work are images. One is definitely a shortcut of what it was. I have film not yet edited.

How do you reflect on your work of the past years now, after leaving New York where you lived for a decade? Have you had any reflections since you moved to Chile.

I primarily moved to a pandemic time as everyone else and didn't have the chance to start that reflection. It's in my nature to always doubt about what I do. Some works have more resilience and maintain a certain weirdness; they refuse to be fully processed or to reveal themselves, they are a sphinx, chimera, an enigma. Others gave everything and fainted away.

It's almost similar to human relationships. Those we understood completely, we lose interest in.

Yes, it needs a zone of unknown, a reinvention of possibility or that the level of complexity in it keeps growing as you encounter it...or more attention.

Did you ever think to stop making work, to stop having the entity of an artist. Because of this constant questioning yourself, feeling unsure? Making work is constantly taking from the depth of yourself, it is an endless processing.

Sometimes it's a tiring friend. But stopping art to become a musician or a scientist will not change the problem and I would probably get bored lying on a beach, so I can only try to transform it.

In an interview from 2004 you said: "Representation or images are now more important than the real events. Representation is dictating the event". How do you feel about this now? Do you think it has intensified?

It's has. There was a growing deregulation of the classic linearity event, representation and commentary. Before, someone would paint an event and the society would comment on its representation. Now the relations between reality and image are ambiguous. The image triggers an event or is the event.

When you create structures for your exhibitions, frameworks for something to happen, do you assume what will happen? What the reactions will be? Do you imagine what might happen? Do you imagine what you would like to happen?

Once the exhibition appears, I don't know what will happen. I can imagine few possibilities of its evolution and for some parts I could anticipate certain types of behaviors within it, but not the reactions, if you are thinking of the public.

Your exhibitions are not the occasion to show a final piece.

No, I see exhibition as a living entity that produces reality. That was the whole idea of *The Association of Freed Times* (1995), to take the exhibition as a starting point rather than the end of a process. For example, *Temporary School, House or Home* or even the *No Ghost just a Shell* project. The format of exhibition could take different types of appearance, have different modalities of existence. The exhibition can generate possibilities and not only ones we can experience. And the exhibition can also be reinterpreted and mutate.

Can they exist without public?

As I was preparing *Untitled* for Documenta, I went through books on parks and gardens and realized none were interesting for what I was preparing. The nature of these places was overdesigned by and for an idea of the public. It's not the public in itself but the institution anticipating the encounter between the public and the work and constructing an epistemic separation. The addressability and the expectations bend the encounter, as do the duration, reliability, security, moralistic issues... all constraints an exhibition deals with.

I do not plan the exhibition, for or with the public. The exhibition is not a hysteric object that says: "look at me", its existence is not subjected to the gaze, it does not need to appear "for". It appears if it wishes, according to its mood or accidentally. To make the exhibition different, it needed to be indifferent to the public, which doesn't mean without public, but that the nature of the encounter and separation, the relation subject/object needed to be re-invented. It also requests someone being a raw witness. Aside this, to come back to *Untilled*, the non-human living organisms exhibit themselves for no one, they self-present... self-exhibit.

Once the exhibition is finished, what happens to the living ecosystems, to the living elements?

The living elements go back to where it previously came from, which is not ideal. With certain types of living organisms or digital simulation it can go into a dormant state. The memory of what occurred before remains as they reappear. The ideal would be a permanent situation in places that offer a certain attention. This is the key.

What are you working on at this moment?

I'm working on an island, that is a place and an entity at the same time, a being-place. It's a physical habitat and a digital environment shaped by biological and algorithmic agents. It learns, modifies and generates something anew. I imagine the actual island being contaminated by another possibility of itself. A scenario explores what the habitat and its ecosystem could have become under different conditions of reality. For this, the entire island is digitalized, it's an echo of the physical one. Then a set of rules generate mutations that develop in the simulated environment, unbound from the reality biological and physical limitations. Some of the mutations are output from this digital milieu, printed in biomaterial and appear in the physical island where they will either decompose, grow and alter the biotope, deforming its image.

How do you manage all these multidisciplinary fields? Do you manage everything alone? Or is it a work of a team?

It's the work of a team. My studio is the place to gather, think, research, organize and everything else goes to specialists in love with what they do.

Is there someone that you exchange ideas with, someone you have conversations with on regular basis? It is often very helpful to be able to bounce your ideas and thoughts of someone, to develop them while speaking aloud but you need to have the correct person in front of you.

Yes, conversations are essential. I regularly talk with friends, mainly artists from *Okayama Art Summit* and few others, like curator Anne Stenne and a molecular embryologist, Ali Brivanlou. We have conversations about chimera, cell geometry, assembly, artificial brains, human feathers, speculative biology. It's precious to have someone to bounce back with, I agree, it would be frightening to be trapped in your own mind. Otherwise the escape is through reading.

What are you reading right now?

Right now, *the Atlas of Anomalous AI* by Ben Vickers, *General Ecology*, *L'écho du réel*, Catherine Malabou, Paul B. Preciado, Reza Negarestani, a book on the weird, and often I end up at 4am on my phone reading blogs, listening to podcasts. It's like food.

It makes me think of Neïl Beloufa saying: "To wake up in the morning and to be free to think what I will do with my day, is a luxury".

Yes, it is. Not everyone has that opportunity and I try to maintain it as much as I can.

It's not only an opportunity, there must be a part of you in this too, it's an active effort to maintain this.

Yes, definitely. It takes energy and awareness to maintain that state of freedom and playfulness.

Nymphéas Transplant (2014) are living pond ecosystems, light box and switchable smart glass, containing fresh water, plants (including water lilies), fish, amphibians, crustaceans and insects. The water has a slight greenish color. The work is based on Claude Monet's water lilies in Giverny and the real data of weather changes in Giverny from 1914 to 1918, the time of World War I. The switchable glass blinks randomly and the lightbox provides light and heat according to the weather report. The idea of an overcast, a storm or a sunny day is visualized.

Blanche-Neige Lucie is a documentary chronicle about Lucie Dolène, the French interpreter of Disney's Snow White. She gave her voice to this imaginary character and in this documentary, she speaks out about her work and defends herself against the use that has been made of her voice.



GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Pierre Huyghe, *Of Ideal* 2019-ongoing. Deep image reconstructions, real-time generated reconstructions, face recognition, screens, sensors, sound.
Exhibition view IF THE SNAKE, Okayama Art Summit, 2019. Courtesy of the artist, Ishikawa collection. Copyright: Kamitani Lab / Kyoto. Photo: Ola Rindal.



The exhibition is not a hysteric object — Pierre Huyghe
MATTO, N°5, 2021.

AOC

Pierre Huyghe : « J'espère que l'œuvre se situe en amont du langage »

Aujourd'hui exposé au sein du Parc des Ateliers de la Fondation Luma avec l'exposition *After U Umwelt*, Pierre Huyghe a construit une œuvre radicalement ouverte, qui traverse les méandres de notre monde contemporain, sa poésie et sa complexité. S'il est souvent présenté comme un artiste « de l'humain et du non-humain », force est de constater qu'il explore, depuis toujours, les questions de l'hybridation qu'il a pu, auparavant, placer au cœur de son propos avec les termes de *variation* ou de *bifurcation*.

Depuis l'analyse de la construction des narratologies (*Blanche Neige*, 1998), la mélancolie patente de *Streamside Day* (2005) et l'énigme comportementaliste de *Human Mask* (2014), l'art de Pierre Huyghe en général diffuse une forme d'insatisfaction à l'égard de ce désir de croire en un présent continu, politiquement institué. Ainsi, la recherche d'une œuvre « sans réel début ni fin » nous invite à perdre le fil du temps pour mieux en saisir sa polysémie.

After UUmwelt nous propose, aujourd'hui, de nous placer en face d'un surplus d'image, de voir un excédent qui n'est pas forcément « en trop » et qui en dit beaucoup sur notre temps. Il s'agit également de mettre le spectateur devant une œuvre en constante évolution et qui n'est jamais, à sa manière, la même. Revenir avec Pierre Huyghe sur une trentaine d'années de création est également une opportunité de regarder comment s'écrit le vocabulaire d'un artiste, les différences et parfois les répétitions qui composent la force d'une recherche au temps présent. Alors, dans cet itinéraire d'un auteur doué, vient aussi s'écrire une volonté de faire bégayer le récit pour mieux l'empêcher de se répéter.

On retrouve dans le circuit de référence de vos œuvres quelques travaux méconnus ou inattendus, comme ceux de l'intelligence artificielle, de la pensée architecturale moderniste, de la recherche en neurosciences ou encore sur Bruno Bettelheim et son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*. Que nous raconte ce faisceau étonnant de votre approche de la création contemporaine et des arts visuels ?

Ces références appartiennent à une époque et à un moment où je me suis intéressé aux structures narratives. Vous évoquez Bettelheim, il y avait aussi Vladimir Propp avec *Travelling With Narratives* et *On the Origine of Stories, Evolution, Cognition and Fiction* de Brian Boyd qui dévoile le lien entre développement cognitif et structures narratives, ou comment les histoires influencent notre comportement.

Récemment, j'ai suivi l'arrivée des intelligences artificielles, qui en soi ne m'intéresse pas, mais la capacité d'apprentissage de la machine fait sens par rapport à ce que je travaille, le récursif plus que le répétitif. Ça amène à *After UUmwelt* (ndlr : projet présenté à la Fondation Luma, *Umwelt* signifie « environnement » en allemand).

Il me semble que l'œuvre *The Host and the Cloud* (2011) est une charnière dans votre parcours et j'aime le commentaire qu'en propose Emmanuelle Lequeux, « une créature fictive saisie en plein discours indirect libre, une révolution du mode romanesque du courant de conscience... ». Pouvez-vous me dire le rôle qu'a joué cette pièce dans la suite de votre œuvre, notamment dans la perception temporelle de l'exposition, du musée mais aussi dans la perception intrinsèque de l'œuvre ?

Effectivement, ça a été un moment important. *The Host and the Cloud* est un rituel qui se déroulait au sein du Musée, fermé, des Arts et Traditions Populaires à Paris. Pendant un an, j'ai mené une expérience *live* dans ce musée, avec un groupe de personnes exposées à différentes influences culturelles qui, d'abord séparées, se reconfiguraient sans fin. En circulant librement dans le bâtiment, les personnes faisaient face accidentellement à différentes situations qu'elles pouvaient répéter, réinterpréter, d'autres les observant pouvaient ensuite rejouer leurs répétitions et ainsi de suite, produisant d'infinies bifurcations, variations.

Il y avait au départ une règle très simple comme dans un algorithme et cela s'est déployé dans le temps de manière imprédictible. Par la suite, j'ai fait entrer des témoins qui ne pouvaient faire l'expérience *live* que d'une fraction infime de ce qui se déroulait, il y avait donc une perte systématique de l'expérience dans son ensemble. Cela a aussi été pour moi l'opportunité de trouver une méthode, la dimension imprédictible inhérente à l'œuvre, la façon qu'elle a de s'auto-générer, d'être indifférente au regard, de se modifier.

Pourquoi fallait-il que cela se passe dans un musée ?

Avec *The Host and the Cloud* je voulais réaliser une navigation dans le temps et au sein du Musée des Arts et Traditions Populaires. J'ai identifié certains événements mineurs ou historiques des dernières années, des moments que j'ai séparés, comme si on avait décousu ce qui tisse un sujet avec son milieu, les liens de certains moments de l'histoire récente. Il s'agissait par-là, d'une certaine manière de « découdre » les liens narratifs. En cela, la coquille vide de ce musée était utile, elle pouvait être remplie, occupée de façon différente.

Dans le catalogue de l'exposition de 2013 au Centre Georges Pompidou, vous consacrez les premières pages aux *Actions* des années 1980 et à *À part* (86/87), des œuvres qui sont intimement liées à votre passage à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Ensad) et aux résidences artistiques qui ont suivi et qui ont quasiment disparues par la suite. Pourquoi les avoir fait ressortir ici, dans ce catalogue ?

Le Centre Pompidou m'avait invité pour une rétrospective en 2013. Plutôt que d'échapper à ce format conventionnel d'exposition au sein d'une structure qui ne le permet pas vraiment, je l'ai conservé mais joué avec des hybridations de mon travail et avec des passés : comme avec l'exposition précédente qui était celle de Mike Kelley, en ré-utilisant la même scénographie de l'espace ou encore en déplaçant une sculpture publique abandonnée de Parvane Curie qui était dans la cour de mon lycée. Il m'a paru également intéressant de faire ressortir des œuvres comme *À part* ou *Actions*, car elles montrent des trajectoires qui sont en partie pertinentes aujourd'hui : le travail en collaboration avec d'autres artistes, l'hybridation de certaines productions. Les *Actions* (1985) étaient à leur manière des protocoles, elles apparaissaient et disparaissaient, étaient fugitives et cela reste présent dans ce que je fais.

Le milieu des années 1990 est marqué dans votre œuvre par une ouverture vers une pratique du « reenactement » et de la réinterprétation avec les œuvres *Remake* (1994), *Conical Intersect* (1996) ou encore *Dubbing* (1996) parmi d'autres. Ces œuvres semblent faire état d'une relation entre l'histoire de l'art, la mémoire d'un récit et la question de l'Auteur. Comment s'est construit dans votre parcours la relation entre ces différents points ?

Il y avait des idées, des images qui étaient fixées et je souhaitais les réactiver, en faire quelque chose qui puisse toujours se prolonger, se continuer, en faisant bégayer l'histoire, l'empêcher d'être stable par des répétitions, des *remakes*, des *reenactements*, jusqu'à de possible bifurcations. Cela pour faire apparaître des variations, des écarts. Ce que je fais aujourd'hui prolonge la question de la variation, en trouvant des récursivités, des contingences et non plus une répétition, c'est une façon de générer des possibles, une recherche d'infinis dans des structures finies.

Il y aussi la question du lieu.

Particulièrement pour *Light Conical Intersect* au sein de la rue Beaubourg. Pour *Light Conical Intersect* le lieu était important mais c'est avant tout une question temporelle, le travail de Gordon Matta-Clark est comme répété par sa représentation, Matta-Clark avait découpé un trou, une perspective dans un building, quelqu'un en avait fait un film qui documentait l'évènement. J'ai projeté ce film à l'endroit même où Matta-Clark a réalisé l'œuvre, la nuit, sur le bâtiment ayant remplacé l'ancien, cela faisait une percée lumineuse avec le trou fantôme de *Conical Intersect*. Il y a confusion dans la linéarité temporelle, l'image est plus que la capture de l'évènement, elle le fait réapparaître phénoménologiquement.

En 2011, à l'occasion de l'exposition *Influenced* à la galerie Esther Shipper, vous avez réalisé l'œuvre éponyme qui consistait en la présence d'un homme atteint du virus de la grippe dans l'espace d'exposition. Cette œuvre nous paraît forcément déconcertante aujourd'hui. Quel regard l'artiste du vivant que vous êtes porte-il sur la catastrophe sanitaire en cours ?

Je travaille avec la contamination, la propagation des choses, ce qui est perméable, poreux. Pour *Influenced*, il y avait une rencontre non consciente avec un événement, un temps d'incubation et sa réapparition sous forme de symptôme. J'utilise les processus biologiques de la maladie comme une méthode d'exposition et un lien avec d'autres œuvres. Dans cette exposition, quelqu'un annonçait le nom des visiteurs à l'entrée de la galerie, l'exposition semblait vide, puis on pouvait découvrir qu'il y avait des insectes, des fourmis descendant depuis un trou dans le mur, des araignées à l'angle du plafond. Il y avait différents « Umwelten » qui ne se rencontraient pas. Il y avait un même monde mais chacun faisait l'expérience de ce monde de manière différente.

À propos du virus, on parle d'incertitude, de vulnérabilité, qu'il faudrait soudainement intégrer comme si elles n'avaient pas existé auparavant. Il y a une naïveté quant à notre capacité de nous séparer, alors qu'il n'y a que continuité et porosités entre humain et non-humain. Tant qu'il y aura séparation, il y aura incompréhension.

L'histoire d'un sentiment (1997) est le titre d'une de vos œuvres réalisées avec Philippe Parreno, c'est-à-dire le récit d'un personnage dont l'histoire est en train d'être écrite, de s'écrire. On retrouve dans cette démarche le personnage d'Annlee, que vous avez commandé puis mis en récit avec plusieurs autres artistes. Que signifie pour vous, à cette époque, cette démarche, le regard que vous portez sur la narration ?

Le projet *No Ghost Just A Shell* s'articulait autour d'un signe vide, Annlee, qui est d'abord une image, une image faible, et chacun des artistes invités parlait à travers ce signe, il s'agissait de faire émerger une imagination collective et de donner existence à ce signe en le chargeant d'un ensemble d'histoires, de procédures. Même s'il a une existence polyphonique, le personnage, le signe, l'ensemble de récits ne le complètent jamais. Il reste toujours énigmatique, en construction, constamment inachevé.

Oui, on retrouve ici cette idée d'une œuvre en perpétuelle construction, omniprésente dans vos travaux. Cette œuvre toute en variation et qui n'aurait ni véritable début, ni fin.

Oui. Nous avons décidé avec Philippe Parreno de donner le *copyright* au signe lui-même. C'était une première parce que, poétiquement, un signe pouvait s'appartenir. Il détenait son propre *copyright*.

À partir de là, on ne pouvait plus le représenter. En 2016, Tino Seghal, lors de son exposition *Carte blanche* au Palais de Tokyo, de manière intelligente, ne le représentait pas, mais faisait incarner ce signe par une jeune fille qui interprète Annlee, parlant des deux auteurs, disant qu'ils n'ont plus le temps de s'occuper d'elle.

Plus tard, en 2019, vous êtes directeur artistique de l'Okayama Art Summit avec un projet intitulé *If The Snake* qui met en lumière les collaborations entre un ensemble d'intelligences, d'entités biotiques ou abiotiques, hors d'une production de l'homme. Ainsi, une nouvelle fois, avec *If The Snake*, vous semblez contredire le rituel de l'exposition mais aussi ce qui serait un fil rouge de votre démarche artistique : la temporalité de l'exposition.

If The Snake a commencé par une fiction spéculative, qui pourrait être l'existence d'une exposition comme organisme vivant, une *entité milieu*, pas des choses dans un espace ni même une *chose-espace*, pas même une entité s'auto-généralant ou générant une relation à son milieu mais une *entité milieu* se modifiant. Dans cette entité, différents aspects naviguent et sont en coopération, chaque aspect est une pratique singulière, qui émane d'un·e artiste invité·e à cette exposition. C'est un ensemble de méthodologies hétérogènes et j'ai essayé de voir s'il pouvait y avoir des perméabilités entre ces pratiques et des situations dans le temps, voir comment les œuvres pouvaient s'affecter, générer des possibles ou se modifier de façon interne.

Par exemple, Matthew Barney, que j'avais invité, jouant le jeu, m'a invité à produire une extension de mon travail par rapport à ce que lui avait présenté. Les acteurs de Tino Sehgal circulaient autour du serpent robotique et de la piscine couleur peau de Pamela Rosenkranz dans laquelle se reflétait une simulation de John Gerrard, Annlee parlait face à BOB de Ian Cheng. On passait du monde de Fabien Giraud et Raphaël Siboni qui avait envahi une école abandonnée à celui de Tarek Atoui, interrompu par la mort de moustiques électrofilés par une machine de Fernando Ortega. *L'entité exposition* produit des continuités, tisse une forme de rituel à l'échelle d'une ville. Ceci étant dit, l'ensemble des contraintes liées à un événement type triennale nous rattrape, durées de présentation, visiteurs plutôt que *témoins* (que je voudrais avoir). Le monstre est vite dompté. Il faut inventer son propre milieu.

En visitant l'exposition *Umwelt* à Arles, on peut trouver ce qui s'appelle parfois des « affinités électives », c'est-à-dire la rencontre de deux corps ou plutôt, comme le dirait les alchimistes médiévaux, une vertu selon laquelle deux substances « se recherchent, s'unissent et se retrouvent ». J'ai trouvé dans cette exposition un écho à ce « concept » biologique qui serait actualisé en 2021. Est-ce qu'il s'agit ici d'une relecture du *Manifeste du Cyborg* (1984) de Donna Haraway ou la matérialisation d'une crainte, d'un cauchemar d'une symbiose entre la nature et le rebut ?

After UUmwelt à la Fondation Luma est la seconde itération de *UUmwelt* présentée à la Serpentine en 2018. Ce sont des idées qui s'imagent. Il s'agit d'une co-production d'imagination entre humain et machine. Une intelligence artificielle reconstruit les images mentales qu'une personne imagine. À partir d'une IRM du cerveau, un signal est récupéré puis confronté à un réseau antagoniste génératif (GAN), lequel tente de deviner les images.

Dans *After UUmwelt*, ce même algorithme continue à générer des images, cette fois en capturant le visage des visiteurs à l'aide d'une reconnaissance faciale, il incorpore l'environnement immédiat des écrans et génère un excès d'image. Un incubateur contenant des cellules cancéreuses, dont le développement varie en fonction de facteurs extérieurs, déclenche l'apparition de ce surplus d'images. De fait, ces images, en incorporant le milieu, vont s'incorporer dans le milieu, dans un double mouvement. Il y a poussée vers l'extra-diégétique.

Et les sculptures qui sont présentées devant en émanent ?

Ce sont plutôt des *artefacts* du champ imaginaire. Elles sont directement issues des images mentales, le même modèle d'apprentissage profond produit de manière volumétrique les données qui apparaissent et qui s'incorporent dans le milieu. Un échange mental se manifeste, devient tangible, et apparaît sous forme d'agrégat et de matériaux. Pour revenir à Donna Haraway, il y a quelque chose de *queer* avec ce travail.

Le *queer* est hybridation, il trouble
les catégorisations.

**Est-ce que cela se révèle dans cette
mise en tension entre individuation et
indifférenciation que l'on retrouve
dans votre travail ?**

Avec *The Host and the Cloud* (2009) ou
Untilled à la Documenta 13 (2012), il
s'agissait en partie de dissoudre des
dualismes, de trouver d'éventuelles
continuités. Cela peut résonner avec la
dimension politique du *Manifeste du
Cyborg* de Donna Haraway qui ouvre sur
la question du monstre organique et
mécanique, lequel permet d'échapper
aux assignations de genre et de penser
autrement ces catégorisations. Mais il y
a une tension qui apparaît entre
individuation et indifférenciation,
parfois un paradoxe, et c'est ce dilemme
qui m'intéresse.

**Vous ouvrez l'exposition *Umwelt* à
Londres avec cette phrase : « Je ne veux
pas exposer quelque chose à quelqu'un,
mais plutôt l'inverse : exposer
quelqu'un à quelque chose. » De fait, la
mise en espace au sein de la Grande
Halle semble mettre en action ces
quelques mots et poser
symboliquement une sculpture,
pardon, un artefact d'imaginaire, en
spectateur de la pensée en mouvement.
Est-ce cela « exposer quelqu'un à
quelque chose » ?**

Non ce n'est pas ça. Je pense que la distinction sujet-objet est obsolète. Dans les protocoles d'exposition conventionnel et d'hystérisation de l'objet, il y a dans un même mouvement d'ouverture, une séparation, elle assigne le sujet et l'objet à une définition. Ce que j'ai voulu dire par cette phrase, c'est qu'il n'y a plus d'un côté un objet et de l'autre un sujet qui serait lui-même définit par son rapport à l'objet. Dans la dissolution de ce dualisme, l'objet n'a pas besoin d'être hystérique, il n'a pas besoin d'être regardé pour exister. Et le sujet n'est pas lui-même obligé d'être spectateur, peut-être qu'il y est un témoin sauvage et actif.

De fait, dans cette redéfinition des rôles du spectateur, des objets mais aussi des « témoins » vous réinventer le rapport de la rencontre, à l'instant de l'exposition. Vous semblez y réinventer le temps de la visite, mais aussi du statut du spectateur. J'y vois un parallèle avec Marcel Broodthaers et son *Musée d'art Moderne – Département des Aigles* mais aussi dans la lecture que ce dernier propose de Stéphane Mallarmé et de son *Livre* où il fait état de son rêve d'inclure « toute l'histoire dans une histoire ». Est-ce que je me trompe ?

Lorsque Mallarmé dans le *Livre* parle d'inclure toute l'histoire dans une histoire, il veut introduire toute la littérature dans un procédé d'écriture. Ce qui m'y intéresse c'est qu'il pose la question des infinis dans un fini. Je m'intéresse à des structures qui ont plusieurs modalités d'infinis, particulièrement à la simulation, et j'ai du mal avec l'idée d'un objet ou un événement qui aurait une fin.

Ce sont effectivement ces enjeux que l'on retrouve au cœur des artefacts d'imaginaires qui sont présentés à Arles.

Peut-être. Ils ont une dynamique, ce sont des agrégats de matières biologiques et synthétiques qui continuent à se modifier durant le temps de l'exposition et ont une existence en dehors de celle-ci. De façon générale, cela ne veut pas dire qu'on élimine celui qui fait l'expérience, mais on le transforme, en changeant les conditions de la rencontre, en décentralisant les protagonistes. Pour exister, la chose doit être indifférente au regard et développer une capacité de sentience, devenir sensible, être affectée par son milieu, c'est ce vers quoi je tends.

Si on retrouve une part d'échange dans vos œuvres, notamment marquées par le collectif et parfois la co-création, force est de constater que la parole en est relativement absente. Quel rapport entretenez-vous avec le langage ?

Je pense que mon rapport avec le langage ne s'inscrit pas dans l'œuvre. J'espère que l'œuvre se situe en amont du langage, en amont d'un enfermement dans le langage. J'espère qu'elle est pré-langage. Cela ne veut pas dire que le langage n'a pas de place dans mon travail, au contraire. Je conçois mon travail avec le langage, la lecture, l'écriture, la formulation des idées me permet de passer à une forme d'acte. Mais ce n'est pas toujours déterminé par le langage.

Les Cahiers

Maria Stavrinaki

Entretien avec Pierre Huyghe

Maria Stavrinaki : De quelle préhistoire votre travail est-il le plus proche? D'une préhistoire fossile, d'une préhistoire symbolique, ou bien des deux à la fois?

Pierre Huyghe : Ces deux préhistoires sont concomitantes. Ce qui m'a intéressé récemment, c'était de les voir dans un continuum plutôt que comme deux choses distinctes. Par exemple, dans *After ALife Ahead*, à Munster, j'ai travaillé dans une patinoire artificielle, qui avait été construite par hasard à l'endroit même où s'était s'arrêtée la dernière glaciation. Sous le sol, découpé et en partie excavé, se trouvaient différentes strates de sédimentation, sables, glaise... En parallèle, je me suis intéressé aux Vénus, et j'ai repris ces premières formes évocatrices de figures humaines. Elles sont en continuité avec le sol, faites des matières trouvées sur place.

M. S. : À quelle nécessité précise répond l'introduction de la géologie dans votre œuvre ou, ce qui revient presque au même, l'intégration de votre œuvre dans les strates géologiques?

P. H. : Il s'agissait de trouver un « dehors » à l'histoire humaine. L'histoire humaine aurait très bien pu ne pas avoir existé. Et parce que la matière – selon un agencement accidentel complexe et un temps si grand qu'il n'est même plus une mesure pour nous –

produit du vivant et de la conscience, des formes de culture.

M. S. : C'était aussi l'avis de Paul Klee vers 1924, lorsqu'il disait que les peintres de son temps devaient s'intéresser à la paléontologie ou à la microscopie, pour se rendre compte de la contingence de la nature¹. Et les grottes? Êtes-vous descendu dans des grottes ornées? Vous intéressent-elles dans votre pratique d'artiste?

P. H. : Enfant, je suis allé dans les grottes du Sud de la France, ornées ou pas. Ce qui m'impressionnait était moins les dessins que la grotte elle-même : entrer sous terre et penser qu'il y avait là des humains, sans les éléments qui nous entourent aujourd'hui, je pense que cela a été pour le moins tout aussi fort que les dessins. C'est après, bien plus tard, que vient le pourquoi ou le vertige de l'écart temporel. Enfant, c'est difficile, mais avec l'âge, avec l'expérience du temps écoulé, on peut mentalement multiplier ce temps et presque ressentir cette durée entre aujourd'hui et il y a vingt mille ans, ce n'est plus un temps infini, il est encore dans l'expérience humaine. On ne parle pas de millions ou de milliards d'années, où le temps n'existe plus pour nous. L'art pariétal est peut-être une question de mesure,

Maria Stavrinaki

il autorise une mesure, rassurante. Naïvement, l'art pariétal a été associé à une enfance, à un commencement, mais ce n'est ni l'un ni l'autre. C'est l'illusion, notre illusion, d'entrer dans l'histoire du monde, c'est hier. Avant cela, on revient à la préhistoire minérale, hors de notre expérience.

M. S. : Vous voulez dire ce «dehors» qui nous aide à éprouver notre être fini, mais concrètement?

P. H. : Oui, c'est cela.

M. S. : Si l'on pense maintenant plus particulièrement à votre travail, qui, dans son évolution, est d'une grande cohérence, on peut y voir au moins un tournant : la figure humaine disparaît de plus en plus et votre art, qui dès l'origine ne se souciait pas du spectateur, exclut désormais tout bonnement l'homme comme élément de composition.

P. H. : J'ai éprouvé la nécessité d'une «indifférence»; je pense que le vivant se développe en étant indifférent à notre regard. La différence entre le témoin et le spectateur se joue sur l'indifférence. C'est une façon de s'éloigner de l'anthropocentrisme et de trouver des épicycles.

M. S. : Laissez-moi poser la question autrement : vous participez d'un tournant épistémologique, artistique et politique, qui relativise l'agent humain, tout en le rendant responsable, dans ses appartenances de classe et de race, de ce qui nous arrive aujourd'hui («l'anthropocène»). Quand vous interveniez à l'Opéra de Sydney en 2008 [*A Forest of Lines*], étiez-vous conscient d'opérer ce tournant et de participer ainsi à l'instauration d'une pensée, qui a fini par devenir aujourd'hui la mieux partagée – non sans problème – dans les milieux académiques et ceux de l'art contemporain?

P. H. : Non, pas du tout. C'est plus tard que j'ai pris conscience du courant du réalisme spéculatif et de l'arrivée des débats autour de l'anthropocène. Je me tiens naturellement à distance des différentes fictions proposées du monde, même de celles critiques à leur égard.

M. S. : Et la préhistoire, elle appartient à ce tournant intellectuel, n'est-ce pas? Quand est-elle intervenue? Plus récemment?

P. H. : Oui, c'est quelque chose qui revient depuis une dizaine d'années pour un ensemble de raisons :

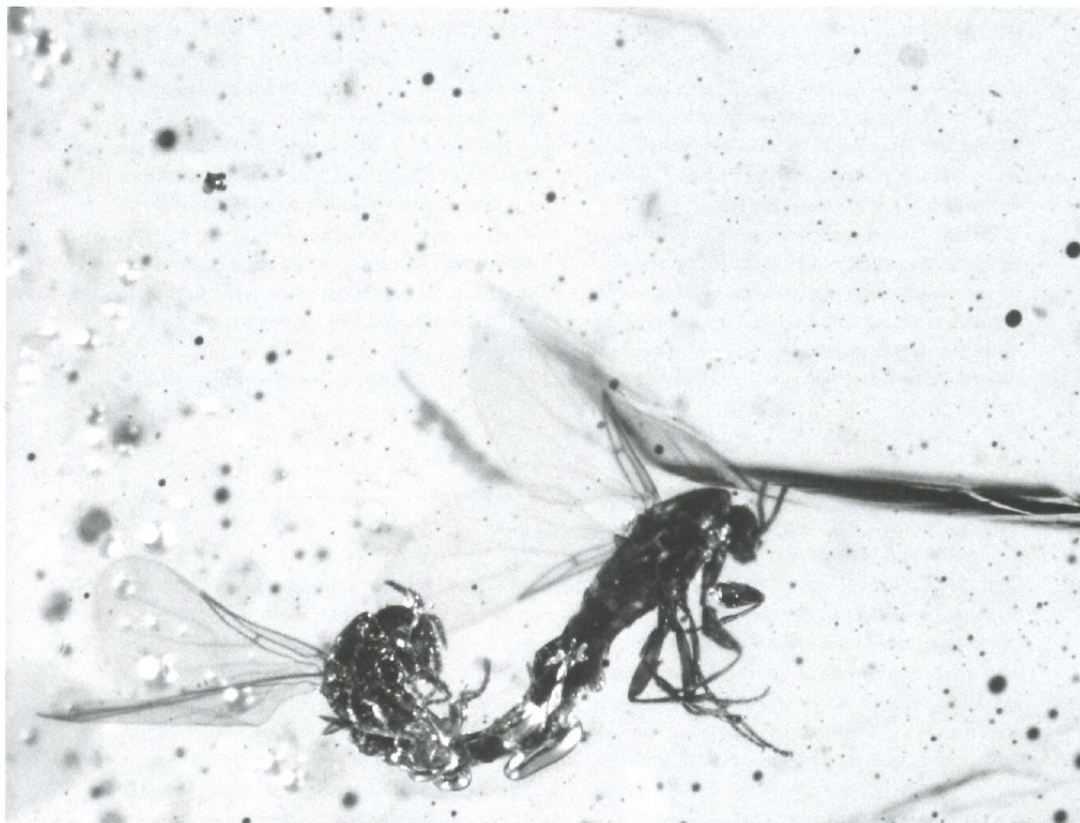
pour se situer hors histoire, hors monde, au-delà de la connaissance, pour rendre explicites les limites ou couper les sutures construites, et imaginer d'autres mondes possibles.

M. S. : Pensez-vous avoir réellement échappé au modèle démiurgique? Je pense à votre recours à toutes sortes de supports, de dispositifs technologiques, de registres. Même si vous ne vous adressez pas au spectateur, vous captez son attention et même sa distraction par tous les bouts et, potentiellement, par tous les sens. Même si vous laissez une place au hasard, la tendance à l'exhaustivité ne vient-elle pas réduire sa place?

P. H. : Oui, je ne pourrais pas dire non, mais : il y a des mais. Ce sont des jeux dans des échelles d'intentionnalité. Il y a en effet des moments plus ou moins intentionnels ou sous contrôle, mais, dans la formation des choses esthétiques, je donne une orientation. La question est de disparaître. J'essaie de trouver des moyens qui répondent à l'émergence plutôt qu'à l'invention. Il est possible de produire des conditions d'auto-émergence. Est-ce que cette question dépasse l'éthique? Car quand on joue avec des éléments du vivant... Dans ce que je fais, la biologie est plutôt un moyen qu'un but, le vivant offre la contingence. Celui qui amorce un processus est dépassé dès qu'il y a différentes intelligences en jeu, animales, artificielles ou humaines. C'est une façon de décentraliser. Je crains ce qui est fermé, compacté, catégorisé. Je trouve des moyens pour ne pas avoir à faire certains choix, pour être dépassé, pour multiplier les démiurges et les possibles, tout en sachant que je ne peux pas me retirer du monde.

M. S. : Dans les situations que vous élaboriez, où une multitude de micro-événements se déroulent sans être nécessairement perçus, vous mettez l'accent sur l'horizontalité des interactions entre les différents agents. C'est un autre trait de notre culture intellectuelle d'aujourd'hui, cette préférence accordée à l'horizontalité. Et cependant, on ne saurait éviter la verticalité de la généalogie, une pensée somme toute plus historique, qui nous oblige à sortir du présent. Avec qui dialoguent vos œuvres?

P. H. : Je me soucie moins de ce qui est égal ou différent dans les choses que de leur liberté. Smithson



Diptera, insecte le plus ancien au monde, crétacé inférieur (-125 millions d'années), ambre jaune du Liban, photo © Marc Deville / Gamma Rapho

m'a marqué, Duchamp aussi, évidemment, comme beaucoup d'autres. Mais généralement, ce qui m'intéresse ce sont les sciences, la science-fiction et les formes de rituels non occidentaux, dont je fais l'expérience dans les musées ou les livres que je lis.

M. S. : Pourquoi? En raison de l'anonymat et parce qu'il ne s'agit pas d'objets esthétiques?

P. H. : Oui, c'est cela. Il est complexe de recomposer les enjeux et tempos de ces rituels disparus, on ne peut qu'en partie les réinterpréter. On peut dériver à partir d'une parure de plumes, par exemple. Ce sont des objets déclencheurs.

M. S. : Mais ce que vous dites relierait en fin de compte les objets ethnologiques aux objets pré-historiques, n'est-ce pas? Ce sont deux catégories d'œuvres ouvertes.

P. H. : Même s'ils sont différemment arrachés à leur contexte spatio-temporel, ce ne sont pas des objets compacts. Privés en partie de leur sens, ils autorisent leur redéploiement sous un autre mode, ce sont des objets spéculatifs. En tout cas, c'est dans les possibles qui entourent ces objets et dans les sciences que je trouve de la matière, plutôt que dans l'histoire de l'art du XX^e siècle.

Maria Stavrinaki

M. S. : Vous avez parlé des témoins, qui ne sont pas des spectateurs : quand on est témoin, peut-on être acteur ? Quelle est l'action historique de l'homme dans un univers qui a si peu d'égards pour lui ? Smithsonian, que vous citez, pensait qu'il n'y avait rien à faire, que l'action qui s'inscrit dans l'histoire n'avait en fin de compte aucun sens comparée à l'échelle géologique et à ce qu'elle implique.

P. H. : Il ne faut pas associer le témoin à quelqu'un de passif. Le témoin est celui qui est au sein d'un monde indifférent, indiscernable, contingent, qui n'a pas besoin de lui. L'histoire est une construction, tout comme l'acteur est modelé par l'histoire. Dans la notion d'acteur de l'histoire, il y a quelque chose

de sous-jacent, c'est la question de la puissance. Il y a une tension entre ce rapport à la puissance, la nécessité de liberté et les systèmes complexes dans lesquels nous vivons. À cela s'ajoute l'instable notion de temps. Cette tension m'intéresse, sans que j'aie le souci de sa résolution. Parler du rôle de l'acteur historique devient compliqué. Notre histoire est une fiction nécessaire, mais une fiction tout de même. Je vois la nécessité de l'histoire, mais en même temps j'en ai un certain mépris, en raison des enjeux qui précèdent sa construction. Je la considère seulement comme une des possibilités du monde.

Par Skype, lundi 21 janvier 2019

Note

1. Paul Klee, « De l'art moderne » (1924), dans *id.*, *Théorie de l'art moderne*, trad. de l'allemand par P.-H. Gonthier, Paris, Denoël, 1985, p. 29.

Pierre Huyghe, né en 1962 à Paris, vit et travaille à New York. Parmi les récentes œuvres et expositions qu'il a conçues ou auxquelles il a participé : « UUmwelt » (Serpentine Galleries, Londres, 2018-2019), *After A Life Ahead* au Skulptur Projekte Münster (2017) ; « Orphan Patterns » (Sprengel Museum, Hanovre, 2016) ; « The Roof Garden Commission: Pierre Huyghe » au Metropolitan Museum of Art, New York, en 2015. Le Centre Pompidou lui a consacré une exposition rétrospective en 2014. Il a reçu de nombreux prix, dont, dernièrement, le Nasher Prize for Sculpture 2017, et a été nommé directeur artistique de la prochaine édition de l'Okayama Art Summit, qui aura lieu à l'automne 2019.

Maria Stavrinaki

Entretien avec Pierre Huyghe

Les Cahiers du Musée national d'art moderne, N°147, Spring, 2019, p.94-96.

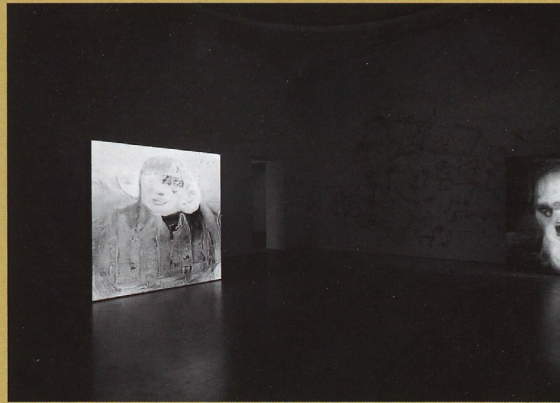
Alors que les récentes productions de Pierre Huyghe instaurent une relation à l'immensité des lieux de leur manifestation, nous pénétrons ici dans l'ancre de la Serpentine rythmé par les effets épileptiques qui émanent des surfaces de massifs écrans LED et par les trajectoires de quantité de mouches introduites dans le lieu. S'y enchevêtrent de furtives tentatives de figuration, tandis que se dispersent au sol, au gré de nos passages, des résidus poussiéreux de ponçages réitérés par l'artiste. Si ces derniers confortent quelque peu l'horizon d'attente que génère un œuvre qui a ainsi maintes fois entamé l'écrin officiel de l'exposition, leur résilience se mêle à l'*imago* qui irradie de cet archipel d'écrans desquels aucune image cohérente ne semble émerger. Ces imposants effets de surface trouvent leur source dans les recherches récentes de Yukiyasu Kamitani qui, au sein de l'université de Kyoto, a développé une intelligence artificielle mue par l'ambition toujours inassouvie de donner une réalité à nos pensées. Plus concrètement, les participants à l'expérience scientifique sont soumis à un examen qui permet de suivre en temps réel leur activité neuronale lorsqu'ils voient ou pensent à un certain nombre d'images. Ce dispositif est répété afin d'aboutir le plus fidèlement à une corrélation entre des ondes cérébrales et les éléments d'une banque iconographique prédéterminée. L'expérimentation a été ainsi renouvelée à travers un sujet et à partir d'un ensemble de données que l'artiste a fourni au laboratoire, correspondant à trois types « d'intelligences » ou d'agentivités actives dans son travail : l'homme, l'animal et la machine. L'action computationnelle est ensuite exposée ici au champ d'interférences qui se crée notamment dans les variations de luminosité, de température et en présence des insectes ou des visiteurs, jusqu'à l'affolement d'un rythme qui est parfois saisi en un arrêt. Cette visualisation à la concordance sommaire — et de surcroît altérée — intensifie la faillibilité d'une mécanique de rétroaction entre le signal source et sa traduction. L'artificialité de cette intelligence rejoint alors celle que Huyghe instaure à travers ses artefacts qui sont autant de processus pathogènes ou de foyers d'émergence problématiques.

En réinvestissant le dispositif scientifique dans le sien (et inversement), l'artiste nous expose finalement moins à la possibilité des faits — qui se cantonnent à celle de l'intelligence artificielle relevant aujourd'hui principalement du calcul intensif des technologies computationnelles — qu'à la potentialité qu'ouvre, dans son aporie, le désir d'absolue facticité créative. Dans les deux cas, l'artefact qui la soutient relève de cette même matrice d'une optimisation congénitalement déficiente. Il est traversé par ce fameux principe d'« ordre par le bruit » de Heinz von Foerster, dans lequel les mouvements dialectiques d'anticipation intentionnelle et d'émancipation involontaire s'affectent, se rythment et s'hallucinent comme les faces d'une même réalité qui *in*-advient, qui se manifeste alors comme un vertige ou un basculement toujours imminent à travers lequel Roger Caillois déclèrera la force d'une technique capable de « détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse »¹. Entre l'extase et le retrait, l'adhésion et la séparation, dans ce qui peine à faire image de et pour notre esprit, refoulent les accidents des peintures de Francis Bacon ou la moiteur abjecte des vidéos d'Ed Atkins. Car se répètent ces mêmes jeux instables et divergents que Marielle Macé évoque au sujet du vertige de Caillois, leur reconnaissant qu'ils « ne visent pas à éteindre le désordre par la vertu de l'ordre, mais à créer une forme qui en règle la lutte, et qui en fasse éprouver l'éternel et vivant duel »². Cette forme éprouvée de la perversion est aussi saisie dans le bégaiement du titre, « UUmwelt » — comprendre UnUmwelt — ou dans cette dissociation touchant à l'intégrité des « bulles de savon » qui constituent, sous ce concept d'Umwelt, les milieux de Jakob von Uexküll. Dans la

Pierre Huyghe UUmwelt

par/by Florence Meyssonnier

Serpentine Gallery, Londres, 03.10.2018 – 10.02.2019



Pierre Huyghe, vue de l'exposition « Uumwelt », Serpentine Gallery, Londres.
Photo: Ola Rindal. Courtesy Pierre Huyghe; Serpentine Galleries.

condition foncièrement virale des zones intensifiées par Huyghe se paye « le prix de l'absence d'enveloppe » nous dirait Peter Sloterdijk. Il s'agit alors d'assumer la positivité d'un « être-sans » qui désavoue la valeur de l'exposition ou de l'explicitation, pour nous risquer à la vulnérabilité de l'*exposure*³ ou à la dialectique implicite et irrationnelle qui, à la fois, scelle l'union et provoque la disjonction. Gilles Deleuze voyait dans le *topos* de l'espace cérébral ces milieux relatifs complexifiant les mécaniques de séparation dans « la coprésence d'un dedans plus profond que tout milieu intérieur, et d'un dehors plus lointain de tout milieu extérieur »⁴. L'art et la science requalifient aujourd'hui, dans des rapports dialectiques toujours plus nébuleux, une plasticité ontologique⁵. Elle dépasse l'immanence matérielle et la transcendance spéculative d'un réel pour lui conférer l'ininterprétable ambiguïté de l'hôte (figure clé du travail de Huyghe) qui donne autant « à » qu'il prend « de ». Les constellations biotiques et abiotiques, humaines et non-humaines, tangibles et virtuelles, s'éprouvent ici dans un embrassement clair-obscur qui les distingue et qui les lie comme improprement réelles.

1 Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes; le masque et le vertige* (1958), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1991, p. 68.
2 Marielle Macé, « Caillois, technique du vertige », *Littérature* 2013/2, n°170, p. 8-20.
3 Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Bibliothèque Rivages, p.71
4 Anglicisme qu'Yves Citton emploie au sujet la Sphérologie du philosophe allemand, « Faire voir les sphères d'un imaginaire invisibles », *Local contemporain*, n° 3, 2006, p. 64-68
5 Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 275.
6 En témoigne l'approche de divers philosophes qui révisent la dialectique hégélienne, et en particulier Catherine Malabou dont les recherches ont aussi largement contribué à éclairer cette condition d'existence dans celle de la plasticité cérébrale.

While Pierre Huyghe's recent works introduced a relationship to the immensity of the venues in which they were presented, here we make our way into the Serpentine Gallery's antrum, punctuated by the epileptic effects emanating from the surfaces of massive LED screens, and by the trajectories of a mass of flies let into the place. In it are entangled stealthy attempts at figuration, while, on the floor, at the mercy of our passing steps, are scattered the dusty leftovers of the artist's repeated sanding operations. If these latter somewhat confirm the horizon of expectation engendered by an œuvre which has thus, on many an occasion, made a dent in the exhibition's official box-like space, their resilience mingles with the *imago* which radiates out of this archipelago of screens from which no coherent image seems to emerge. These impressive surface effects find their source in Yukiyasu Kamitani's recent research, at Kyoto University, where he has developed an artificial intelligence informed by the invariably unquenched ambition to lend a reality to our thoughts. Put in more tangible terms, those taking part in the scientific experiment are subjected to an examination which makes it possible to follow, in real time, their neuronal activity when they see or think about a certain number of images. This system is repeated in order to culminate as faithfully as possible in a correlation between brain waves and the elements of a predetermined picture bank. The experiment was thus renewed through a subject and based on a set of data which the artist gave to the laboratory, corresponding to three types of "intelligences" or active agencies in his work: man, animal and machine. The computational action is then exposed here to the field of interferences that is created in particular in the variations of luminosity and temperature, and in the presence of insects or visitors, until a point of panicked rhythm is reached, which is sometimes captured at a standstill. This visualization with its cursory similarity—which is, in addition altered—intensifies the fallibility of a mechanics of retroaction between the source signal and its translation. The artificiality of this intelligence thus links up with the one that Huyghe sets up by way of his artefacts, which are so many pathogenic processes, or problematic centres of emergence.

By re-using the scientific arrangement in his own system (and vice versa), the artist exposes us, in the end of the day, less to the possibility of the facts—which are confined to that of artificial intelligence mainly stemming nowadays from the intensive calculus of computational technologies—than to the potentiality which, in its internal contradictions, opens up the desire for absolute creative artificiality. In both

instances, the artefact supporting it stems from this same matrix of a congenitally defective optimization. It is traversed by that famous principle of "order from noise" posited by Heinz von Foerster, wherein the dialectical movements of intentional anticipation and involuntary emancipation affect one another, pace one another, and work a mutual hallucination, like the sides of one and the same reality which in-occurs, and which then manifests itself like a dizziness or an ever-imminent toppling through which Roger Caillois would decelerate the force of a technique capable of "destroying for a split second the stability of perception and inflicting on the local consciousness a sort of voluptuous panic".¹ Between ecstasy and withdrawal, adhesion and separation, in what struggles to create imagery of and for our mind, there flow back the accidents of Francis Bacon's paintings, or the awful stickiness of Ed Atkins's videos. For there is a repetition of these same unstable and divergent games which Marielle Macé refers to with regard to Caillois's dizziness, acknowledging that they "do not aim to do away with disorder by virtue of order, but to create a form which adjusts its struggle, and which makes it experience the eternal and living duel".² This proven form of perversion is also captured in the stammering uncertainty of the title, "Umwelt"—read: UnUmwelt—or in this dissociation affecting the integrity of the "soap bubbles"³ which, in this concept of Umwelt, form Jakob von Uexküll's environments. In the basically viral condition of the zones intensified by Huyghe, one pays "the price of the absence of envelope", as Peter Sloterdijk would put it. So what is involved is assuming the positive nature of a "being-without" disavowing the value of the exhibition or of explanation, making us run the risk of the vulnerability of exposure⁴ of the implicit and irrational dialectic which simultaneously seals union and gives rise to disjunction. Gilles Deleuze saw in the topos of the cerebral space those relative environments complicating the mechanics of separation in the "joint presence of a within more profound than any inner environment, and a without more distant than any outer environment".⁵ Nowadays, in ever more nebulous dialectical relations, art and science are redefining an ontological plasticity.⁶ It goes beyond the material immanence and the speculative transcendence of a reality, and lends it the uninterpretable ambiguity of the host (a key figure in Huyghe's work), giving as much "to" as taking "from". Biotic and abiotic, human and non-human, tangible and virtual constellations can be experienced here in a chiaroscuro embrace which makes them distinct and which also links them together as improperly real.

¹ Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes: le masque et le vertige* [1958], Paris, Gallimard, 1991, p. 68

² Marielle Macé, "Caillois, technique du vertige", *Littérature* 2013/2, n°170, p. 8-20.

³ Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Paris, Bibliothèque Rivages, p.71.

⁴ An Anglicism that Yves Citton uses about the German philosopher's Spherology, "Faire voir les sphères d'un imaginaire invisible", *Local, contemporain*, n° 3, 2006, p. 64-68.

⁵ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2, Paris, Les éditions de Minuit*, coll. "Critique", 1985, p. 275.

⁶ Illustrated by the approach of various philosophers re-visiting Hegelian dialectics, and in particular Catherine Malabou, whose research has also considerably helped to shed light in this condition of existence within that of cerebral plasticity.



Pierre Huyghe, "Umwelt",
installation view, Serpentine
Gallery, London.
Photo: Ola Rindal.
Courtesy Pierre Huyghe;
Serpentine Galleries.

Numéro

Chocs esthétiques à la Fondation Louis Vuitton

Avec sa nouvelle exposition "Au diapason du monde", la Fondation Louis Vuitton met à l'honneur 28 artistes et quelques chefs-d'œuvre pour un feu d'artifice de chocs esthétiques faisant appel à tous les sens.



Pierre Huyghe, Untitled (Human Mask), 2014.

L'enjeu était de taille pour sa directrice artistique Suzanne Pagé : proposer une "simple" exposition des œuvres de la Fondation Louis Vuitton capable de rivaliser avec les deux blockbusters internationaux organisés auparavant – [Chtchoukine et le MoMA](#) – conçus à partir des plus belles collections étrangères. Sa réponse est efficace : faire jouer la corde sensible.

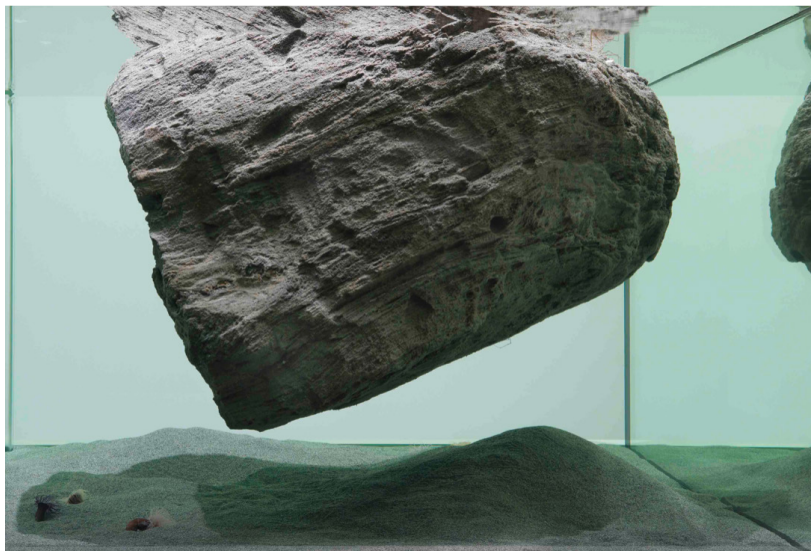
La présentation d'œuvres de la méga-star Takashi Murakami sur un étage entier fera vibrer à coup sûr le cœur du grand public qui vénère, pas toujours pour de bonnes raisons, son style pop et kawaii – on y reviendra. Mais la proposition la Fondation ne se réduit pas à cette ficelle. Les cordes que tirent Suzanne Pagé et ses équipes sont un peu plus subtiles. À travers trois expositions (hors Murakami), "Au diapason du monde" nous rend sensible les relations entre l'Homme et l'univers du vivant et convoquent par la même occasion quelques grands chefs-d'œuvre récents.

Dès les premières salles, c'est le portrait de l'artiste en démiurge, créateur de paysages cosmiques manipulant le vivant, qui s'esquisse. Aux prises avec deux dynamiques contradictoires, il poursuit une recherche de perfection tout en succombant à la fascination du chaos. L'aquarium *Cambrian Explosion 10* (2014) de Pierre Huyghe forme un écosystème marin habité de crabes et de limules surplombé d'une roche volcanique faisant référence à l'apparition des grandes espèces animales il y a 540 millions d'années. La sculpture se fait vivante, univers sous verre en constante évolution, co-construction entre différents agents (la qualité de l'eau, la lumière, le minéral, l'animal...) qui échappe à son créateur.

Cette magie alchimique est à l'œuvre de bien d'autres manières. Sigmar Polke, dans son atelier-laboratoire, fait fusionner les matières, vernis et métaux, pour créer des jaillissements abstraits sur ses toiles (*Nachtkappe I*, 1986) qui, encore aujourd'hui, continuent d'évoluer avec le temps... Chez Matthew Barney, c'est le choc entre un bronze en fusion et une matière humide faite d'argile et d'eau, qui génère une explosion tellurique de formes abstraites (*Water Cast 6*, 2015). Entre attraction et répulsion face aux manifestations furieuses de la nature, le sublime, ce sentiment de sidération face à ce qui est plus grand que l'Homme, n'est jamais loin.

Autre force à l'œuvre chez les dieux de l'art contemporain, la recherche très complémentaire au chaos de la perfection, à la manière de James Lee Byars. Si son anneau rayonnant *The Halo* (1994) représente l'éternité, *Is* (1989), sa sphère parfaite en marbre symbolise une quête d'absolu et de perfection plastique.

Mais l'Homme n'est pas pour autant dans une position de surplomb face à l'Univers. Les œuvres présentées en prennent acte : l'Homme n'est plus la mesure de toute chose, mais à sa *juste* place : une créature au même rang que les autres au sein d'écosystèmes interdépendants. Mondes animal, végétal, minéral et humain entrent alors en empathie. Récit de voyage filmé au Brésil, la vidéo en 3D *The Flavor Genome* (2016) de Anicka Yi s'intéresse à "une fleur mythique qui permettrait de produire l'empathie permettant de percevoir ce que ressent par exemple un dauphin rose ou un adolescent en colère." L'artiste s'y fait exhausteur de sensations. On y sent chaque odeur de plante. On ressent chaque toucher de bois.



"Cambrian explosion", Pierre Huyghe (2014)

Cette empathie un peu new age – et cette mystique – connaît son acmé avec la vidéo, en 3D elle- aussi, de Cyprien Gaillard : énorme chef-d'œuvre du Français, *Nightlife* (2015) nous transporte de Los Angeles à Berlin en passant par Cleveland. En Californie, des genévriers et des plantes non-indigènes dansent furieusement au rythme d'un sample de "Black Man's World" d'Alton Ellis. C'est une transe du monde végétal, une sensibilité primitive au cœur de la ville de béton et de grillages, un monde joyeux, unifié par la musique. Les plantes apparaissent alors en êtres conscients, chamans d'une vie végétale palpitante. Puis le Français nous emmène dans les airs, pour approcher au plus près d'un feu d'artifice. Chaque explosion, vue d'aussi près, rappelle les branches et les fleurs en mouvement de Los Angeles tout autant que des phénomènes géologiques ou des précipités physiques. Tout est dans tout, le monde ne fait plus qu'un.

On n'oubliera pas pour autant la portée politique de l'œuvre : appel halluciné à l'insoumission. La révolte de la nature non-indigène de Los Angeles évoque bien sûr les révoltes afro-américaines. Et le stade au-dessus duquel est lancé le feu d'artifice n'est rien d'autre que celui construit par Hitler pour les Jeux Olympiques de 1936... où Jesse Owens remporta sa célèbre victoire le poing levé contre le nazisme. Le "I am a loser" répété par Alton Ellis se transformant en "I am a winner" alors que la vidéo se clôture sur l'arbre offert par les nazis à l'athlète et planté dans son école à Cleveland...

Dernière partie de l'exposition, "L'Homme qui chavire" s'intéresse enfin aux mutations du corps humain, un corps dans tous ses états. Avec 7 sculptures d'Alberto Giacometti, c'est sa fragilité et sa solitude essentielle qui sont évoquées. "J'ai toujours eu le sentiment de la fragilité des êtres vivants, écrivait l'artiste, comme s'il fallait une énergie formidable pour qu'ils puissent tenir debout." Son *Homme qui chavire* (1950) qui a donné son titre à cette séquence est bien sûr exposé. Chez Dominique Gonzalez-Foerster, la présence du corps se fait fantomatique : un hologramme voit l'artiste prendre les traits de Fitzcarraldo, héros qui – dans le film éponyme de Werner Herzog – rêve de construire un immense opéra en Amazonie. Cloné chez Maurizio Cattelan dont on retrouve la tête démultipliée (mais toujours différente), le corps est hybride chez Pierre Huygue qui suit dans son film *Untitled (Human Mask)* de 2014 une créature aussi animale qu'humaine errer dans un Japon post-apocalyptique.

L'apocalypse, il en est justement question au dernier étage avec Takashi Murakami, dont la Fondation a l'intelligence de présenter le travail le moins "mignon", rappelant utilement que le roi de la collaboration (récemment aux côtés de Virgil Abloh) est aussi un artiste capable d'embrasser le chaos du monde. Ses personnages malicieux sont en fait des bêtes féroces, et ses paysages colorés des catastrophes passées ou à venir : tsunami, holocauste nucléaire... Le monde qu'il nous présente nous dévore et nous surveille, les dents de ses créatures sont acérées et leurs yeux prêts à scruter nos pensées les plus profondes. Au diapason du monde actuel.

Lisible sans être simpliste, "Au diaspon du monde" défend en vérité un art juste, autant au diapason du monde que du public, un art de l'expérience esthétique populaire au sens le plus noble. Les idées sont complexes, les énoncés simples (on nous aura épargné les cartels imbitables, d'autres devraient s'en inspirer...), les œuvres parlent d'elles-mêmes (merci à la qualité de l'accrochage). Un acte de foi en l'art, cette religion des chocs esthétiques.

Le Monde

Pierre Huyghe produit un effet monstre à Münster

Le plasticien français poursuit, en Allemagne, au Skulptur Projekte, son projet commencé à la Documenta 2012.



Elle traverse des ares de luzerne, des hectares de cités nouvelles et de hangars indéterminés... La ligne 13 du bus de Münster vaut tous les vaporettos. Car c'est sans doute là, dans la petite cité du Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, en Allemagne, que se niche l'œuvre d'art la plus envoûtante de l'année, plutôt qu'à la Biennale de Venise.

Comme tous les dix ans, les étoiles s'alignent cet été dans le ciel de l'art contemporain pour créer la constellation Venezia/Documenta de Kassel/Skulptur Projekte de Münster. La première a lieu tous les deux ans, la seconde tous les cinq, la troisième tous les dix. 2017, année favorable aux bilans et prospectives en termes d'esthétique ? On serait bien tenté de mettre le projet de Münster, dévolu depuis sa création, en 1977, à la promotion de la sculpture dans l'espace public, en tête. Ne serait-ce que grâce à l'installation de Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, qui se déploie au quasi-terminus de la ligne 13, donc.

Arrêt Technopark. Derrière un lieu de restauration Burger King, un bâtiment noir et gris, ruine moderne promise à la démolition. Le fameux plasticien français, qui a eu les honneurs des plus grands musées, du Centre Pompidou au Metropolitan de New York, y a trouvé un havre idéal pour perpétuer son projet amorcé il y a cinq ans à la Documenta 2012. Dans un recoin caché du jardin de Kassel, il avait mis en scène un écosystème perturbant et perturbé. Un corps de femme sculpté se faisait ruche, un chien blanc errait avec sa patte rose, des débris s'amoncelaient, le tout au cœur d'un marais à la terre retournée. La balade bizarre était restée dans les mémoires, et Huyghe rêvait depuis de dénicher un site où approfondir l'expérience d'une telle œuvre destinée à vivre sa vie, sans l'homme. Il l'a trouvé dans l'ancienne patinoire de Münster, qu'il a littéralement ravagée.

Paysage de cataclysme

Plus une trace de glace dans cette sorte de navire amiral de science-fiction seventies. Le sol est défoncé, sur plusieurs mètres. A la surface ne restent que quelques lambeaux de béton. Ils composent des jetées avec vue sur un paysage de cataclysme, version déglinguée des panoramas du romantique allemand Caspar David Friedrich, qui inspire souvent l'artiste. De la boue, de larges flaques avec leurs algues glauques, un peu de mousse, quelques mauvaises herbes. Le visiteur est invité à descendre dans la fosse, pour errer entre les micro-collines de ce Zabriskie Point postindustriel.

Il y croise quelques abeilles, pour lesquelles l'artiste a confectionné deux ruches de glaise, habitat primitif surgissant du néant. Il tombe aussi, au centre de l'excavation, sur un aquarium énigmatique. Huyghe en a déjà composé plusieurs, tous noirs, tous cryptiques. Celui-ci héberge un *Conus textile*, mollusque connu sous le surnom de toison d'or, dont le venin est mortel pour l'homme. Difficile de l'apercevoir derrière les vitres qui virent du translucide à l'opaque. Mais sa présence est ici essentielle : le motif très sophistiqué de sa coquille, constitué de dizaines de triangles, a en effet inspiré la partition informatique qui rythme toute l'exposition. Que les auvents du plafond, en triangle eux aussi, s'ouvrent et se ferment pour créer des puits de lumière, c'est le *Conus* qui en décide. Des sons, aussi, qui parfois tournent dans l'espace.

Difficile de rivaliser avec une telle expérience pour la trentaine de plasticiens invités

Au-delà d'une évocation des ravages de l'ère anthropocène, Huyghe engendre ici un biotope complexe. Les ruches sont dotées de capteurs, et les données envoyées à une machine, au bord de la patinoire, avec sa bouteille à oxygène : un incubateur, où évoluent des cellules cancéreuses. Qu'elles croissent ou régressent, elles auront, elles aussi, un impact sur la vie sourde de ce microcosme

haletant, entre vie et mort.

Difficile de rivaliser avec une telle expérience pour la trentaine de plasticiens invités à travers la ville, de cimetières abandonnés en jardins ouvriers. Mais beaucoup parviennent néanmoins à transformer la verte et élégante Münster en terre d'absolue étrangeté. Même la sinistre boîte de nuit, au pied de la cathédrale, l'Elephant Lounge, plafond bas, barre de pole dance et relents de bière, gagne en poésie grâce au film de Wagner/de Burca. Dédiées aux amateurs de variétés allemandes, ses mélopées ultra-sirupeuses enchantent bizarrement le lieu.

Sculptures de lumière

Mika Rottenberg exploite, elle, une désuète boutique de babioles made in China pour imaginer, à travers une vidéo, un fascinant monde souterrain, qui relierait Mexique et Asie en une utopie tragi-comique du consumérisme mondialisé. Pionnière punk de l'art post-Internet, Hito Steyerl électrise magnifiquement le hall glaçant, métal et verre, de la caisse d'épargne LBS avec ses sculptures de lumière. Le titre du projet, *HellYeahWeFuckDie*, résume à lui seul le propos (grossièrement traduit : « putain l'enfer, ouais, on va crever »). Aussi optimiste, Aram Bartholl a dispersé sur trois sites des âtres archaïques qui, avec un mécanisme sommaire, permettent de recharger des téléphones grâce à l'énergie générée par le feu.

Oscar Tuazon a installé, lui aussi, un foyer, au fin fond des faubourgs. Là, il faut prendre le bus 6, puis s'aventurer au milieu d'un terrain vague et des mini-décharges. Derrière des bosquets, près du canal, entre une usine à gaz et des entrepôts, se dresse un hémicycle de béton tagué. En son cœur, un âtre destiné à des barbecues sauvages. Malgré la désolation du site (ou à cause d'elle ?), il est devenu lieu de rendez-vous pour la jeunesse de Münster, qui vient s'y réchauffer les paumes et l'âme.

Car, on l'a compris, le Skulptur Projekte n'est pas caractérisé par un espoir flagrant en un monde meilleur. Ayse Erkmen vient heureusement nous mettre un peu de baume au cœur grâce à un dispositif tout bête installé sur le canal du port, intitulé *On Water*, qui permet aux badauds de marcher sur l'eau, littéralement. Façon de rappeler, avec trois fois rien, que l'homme est capable aussi de miracles.

PALAIS

La Plasticité du vivant

par Claire Moulène

« C'est à l'imagination intime des forces végétantes et matérielles que nous voudrions surtout prêter notre attention ¹ », écrit Gaston Bachelard dans *L'Eau et les Rêves* (1942). Un livre qui témoigne de l'extraordinaire faculté du philosophe à lire et percevoir les formes primitives du vivant et leur étonnante plasticité. Philosophe des sciences et poète, rationaliste et surréaliste, Bachelard est un bon compagnon pour qui souhaite explorer le terrain accidenté des relations entre art et science.

Comme lui, les artistes de l'exposition « Le Rêve des formes » s'aventurent là où se rencontrent et se fertilisent ces deux disciplines qui après avoir longtemps frayé le même chemin ont commencé à prendre leurs distances au XVII^e siècle, jusqu'au divorce déclaré des XIX^e et XX^e siècles qui voient les sciences se développer dans une indifférence à peu près totale à l'égard du mouvement artistique, et réciproquement.

Le début du XXI^e siècle semble, lui, correspondre à une prise de conscience des risques que nous fait encourir cette désunion entre les arts et les sciences. Depuis une petite décennie, le basculement dans l'Anthropocène, nouvelle ère géologique marquée irrémédiablement par l'Homme, conduit penseurs et artistes à prendre garde aux effets collatéraux d'une course en avant technoscientifique, à mettre un terme à la fracture Nature/Culture et à nous considérer, nous humains, comme une espèce parmi les autres au cœur des mondes végétal, animal et même minéral.

Il faut entendre, encore, le philosophe et commissaire d'exposition Paul B. Preciado lorsqu'il écrit dans l'un de ses éditos pour *Libération* : « Nous traversons un moment de crise épistémologique. [...] N'importe quelle machine que nous manipulons quotidiennement possède une capacité dix mille fois supérieure à l'intelligence humaine individuelle : elle compile, gère et analyse les données. Nous avons séquencé notre propre ADN. Nous pouvons intervenir dans la structure génétique de l'être vivant. Nous modifions intentionnellement nos cycles hormonaux et sommes capables d'intervenir dans les processus de reproduction. Nous utilisons des technologies nucléaires dont les résidus radioactifs subsisteront dans la terre bien après l'extinction de notre propre espèce. [...] Nous avons laissé libre court aux machines, et pendant ce temps, nous voulons que les technologies de production, de subjectivité et de gouvernement demeurent inamovibles. La gravité du moment historique que nous vivons pourrait se comparer, sur le plan évolutif, à la période durant laquelle,

étant encore seulement des animaux, nous inventions le langage comme technologie sociale². »

C'est sur ces deux pistes déjà largement balisées dans le champ de l'art contemporain, mais rarement mises en parallèle, d'une part, la redécouverte du vivant dans toute sa diversité, à travers l'exploration de formes dynamiques, mimétiques ou naturalistes, d'autre part, l'exploration de formes mutantes ou algorithmiques, inspirées par les mathématiques, l'informatique et l'intelligence artificielle, que l'exposition « Le Rêve des formes » s'est engagée avec une trentaine d'artistes et scientifiques. Ces deux pistes nous ont à leur tour conduits à explorer des formats d'exposition qui empruntent aux codes de la science : le laboratoire et le vivarium.

Le travail mené par Pierre Huyghe depuis quelques années, de la documenta de Cassel en 2012 jusqu'à ses expérimentations récentes sur des cellules cancéreuses au Palais de Tokyo en 2016, a largement inspiré le premier chapitre de l'exposition par sa façon de concevoir l'exposition comme un écosystème avec son rythme et sa respiration, rendant le montage artificiel du « temps d'exposition » aussi suspect que son cadre spatial habituel, le musée. « Ce qui m'intéresse, c'est d'intensifier la présence de ce qui est », avait déclaré l'artiste, scénarisant un bout de jardin sauvage au sein de la documenta et offrant, dans ce tableau vivant la possibilité aux œuvres de vivre leur vie, de se contaminer et de se polliniser, de flirter avec les diverses temporalités des mondes animal et végétal.

Le souvenir du « Jardin Théâtre Bestiarium³ », une exposition mythique du critique et galeriste Rüdiger Schöttle, jouée en 2008 au Fresnoy sous l'égide de Guy Tortosa, nous a également beaucoup inspirés. Elle présentait « un paysage d'images et d'objets dialoguant dans l'obscurité sur une table-scène d'environ cent vingt mètres carrés recouverte de paillettes blanches qui évoquaient la neige et la matière des écrans de cinéma. À ce "plateau" que traversaient deux allées perpendiculaires s'ajoutait une tribune conçue pour que le public (le Bestiaire) soit partie prenante de l'exposition⁴ ».

De la même façon, « Le Rêve des formes » se conçoit comme un territoire ouvert, dont le premier chapitre vise à mettre en rela-



Pierre Huyghe
Untitled (2011-2012)
Entités vivantes et choses inanimées, faites et non faites /
Alive entities and inanimate things, made and not made
Dimensions variables / Dimensions variable
Vue d'exposition / Exhibition view, DOCUMENTA 13 (Cassel / Kassel),
09.06 - 16.09 2012 Courtesy de l'artiste / of the artist & Marian Goodman
Gallery (New York, Paris), Esther Schipper (Berlin)

tion des formes et des espèces et à tendre vers une cohabitation pacifiée des espèces et des œuvres.

La deuxième section de l'exposition regroupe quant à elle des œuvres et des formes qui empruntent au vocabulaire mathématique ou étudient ce qui se passe à l'intersection, au propre comme au figuré, de différents plans. Elle ouvre d'ailleurs sur un point de bascule, la confrontation de deux pans historiques, symbolisée dans le film 1997 de Fabien Giraud et Raphaël Siboni par la défaite du champion d'échecs Garry Kasparov contre le superordinateur IBM Deep Blue.

Durant les treize premières minutes du film, un bras robotique scanne minutieusement une réplique du plateau télévisé où s'est tenue la partie, en 1997 à New York. Dans un deuxième temps, la caméra montée sur le bras robotique effectue exactement les mêmes mouvements, mais sa focale beaucoup plus précise rend l'image illisible et floue pour l'œil humain. À la fin du film, nous avons basculé dans une nouvelle ère qui signe l'avènement d'un monde sans l'homme.

Dans le premier comme dans le second chapitre, c'est une expérience de décollage que nous proposons. Un panorama non-exhaustif, qui n'a pas vocation à embrasser l'immensité de ce territoire tressé et fécond des relations entre art et science, mais de proposer un échantillonnage de quelques-unes des questions soulevées récemment par l'entrée dans cette nouvelle ère appelée Anthropocène. (Ultime ?) chapitre qui connecte, sur fond de ce que l'historien de l'art Thomas Schlessler, dans le sillage de certains penseurs du réalisme spéculatif, a appelé « l'univers sans l'homme⁵ », une pensée de la perméabilité et de la déhiérarchisation entre espèces humaines et non humaines, d'un côté, et l'éclosion de mouvements trans- et posthumanistes,

de l'autre, qui introduit petit à petit la machine et l'intelligence artificielle au sein de ce vaste réseau.

Le buisson du vivant, formes mimétiques et dynamiques

Entre la fin du XIX^e siècle et les années 1930, les arts plastiques développent un intérêt croissant pour la recherche biologique et des publications majeures telles que *Kunstformen der Natur* (1899-1904) d'Ernst Haeckel. Dans ce merveilleux ouvrage, on croise entre autres des micro-organismes monocellulaires venus des fonds sous-marins des méduses, des coraux ou du plancton que le zoologiste et chercheur a soigneusement dessinés à la main. À la même période paraissent d'autres ouvrages comme *World of Forms Derived from Nature* (1904) de Martin Gerlach et *Art Forms in Nature* (1928) de Karl Blossfeldt dont les planches servent d'ailleurs de point de départ à l'artiste grec Spiros Hadjidjanos qui présente dans l'exposition une version augmentée, grâce aux nouvelles techniques d'impression, de cet herbier photographique.

Entrés de plain-pied, ou en pleine conscience, dans l'Anthropocène, les artistes (et penseurs) d'aujourd'hui renouent avec cette curiosité pour les formes artistiques du vivant. Le premier chapitre



Vue d'exposition / Exhibition view.
« Jardin Théâtre Bestium », 17.02 - 04.05 2008,
Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains (Tourcoing)
Photo : Olivier Anselot

Fabien Giraud & Raphaël Siboni
Vue du tournage de / View of the shooting of
1997 - The Grote Forcé (2014)
The Unmanned, saison 1, épisode 2 / season 1 episode 2
Vidéo HD / HD video, 26 min
Courtesy des artistes / of the artists





Actinina. - Siccocometes.

Ernst Heinrich Phillip August Haeckel
Planche de / Plate from *Kunstformen der Natur*
(Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig & Vienne / Vienna, 1899-1904)
MBLWHOI Library (Woods Hole, MA)

du « Rêve des formes » propose ainsi un paysage dense et proliférant, peuplé, mais entièrement vide de toute présence humaine. Le nouvel horizon de ces artistes n'est plus tant la recherche d'une alternative technologique à la disparition programmée de l'espèce humaine, qu'une « promenade dans des mondes inconnus », pour reprendre l'expression de Jacob von Uexküll dans son ouvrage culte *Mondes animaux et monde humain* (1934). Ils réfléchissent à ce que signifie d'être né sous une forme plutôt qu'une autre. À la coprésence, dans un même espace, de ces modes de vie, de ces allures de vie, qu'endossent et tracent les espèces humaines et non humaines. « Toute vie s'engage dans des formes, toutes sortes de formes, l'on ne peut préjuger de leur sens, et il faut donc s'y rendre vraiment attentif, sans savoir d'emblée ce qui s'y joue ni ce qu'elles voudront dire⁶ », écrit Marielle Macé, auteur de *Styles. Critique de nos formes de vie*, que nous avons eu la chance de rencontrer pour ce numéro de *Palais*.

Dans un premier espace ouvert, construit par plans successifs mais sans césure, cohabitent ainsi les espèces animales, végétales ou non identifiées de Dora Budor, Katja Novitskova, Anicka Yi, Mimosa Echard, Michel Blazy et des formes auto-organisées, entretenues par leur propre dynamique de Hicham Berrada, Gaëtan Robillard ou Francis Alÿs.

Le caryotype mis au point par Annick Lesne et Julien Mozziconacci, chercheurs en biologie moléculaire et spécialistes de l'organisation et des mécanismes de régulation des systèmes

vivants, rejoue en quelque sorte, mais avec les outils d'aujourd'hui et leur extraordinaire capacité à élargir le champ du visible, la fascination pour les formes artistiques du vivant évoquée plus tôt. Présentées dans la toute première salle de l'exposition sur des caissons lumineux, ces reconstructions numériques du génome humain, à partir de mesures *in vivo*, constituent en quelque sorte le contrepoint humain aux batraciens grouillants de l'artiste Dora Budor. Ces grenouilles prises au piège dans des bains saumâtres sont encapsulées au-dessus de la tête des visiteurs. Rétroéclairées, comme le sont les images de chromosomes, ces œuvres fournissent la seule source lumineuse de cette entrée en matière primitiviste. Et ça n'est pas un hasard si Dora Budor s'est inspirée d'une scène mythique du cinéma hollywoodien – la pluie de grenouilles qui clôturait le film choral *Magnolia* (1999) de Paul Thomas Anderson – scène qui elle-même emprunte à la mythologie biblique et à ce phénomène météorologique qui longtemps hanta l'imaginaire collectif : la pluie de poissons ou de grenouilles.

Sciences et croyances (ou science-fiction, avatar moderne de ce vieux couple) ont évidemment beaucoup à voir ensemble. C'est ce que nous raconte le duo Giraud et Siboni dans un nouvel épisode de leur série *The Unmanned* produit pour l'exposition. 1759, présenté en regard de l'épisode 1997 décrit plus haut, raconte l'apparition dans le ciel terrestre d'une comète – validant ainsi le calcul de l'astronome et mathématicien Edmond Halley prédisant le retour de cette dernière. Jusqu'à cette date, l'apparition d'une comète était annonciatrice d'événements funestes. Elle était l'expression temporaire et localisée du sens divin liant les mouvements de l'univers au destin de l'Homme. « Avec le calcul de sa trajectoire et la prédiction rationnelle de son retour, la comète devient un pur corps physique, un mouvement délié de toute nécessité : elle n'est plus le signe de rien », analysent les deux artistes qui opèrent au sein de ce film un double bouclage temporel. En situant, d'une part, la première partie du film quatre siècles plus tôt pour évoquer le tragique épisode médiéval de la peste noire dont on disait à l'époque qu'elle naissait dans la chevelure de la comète. En le présentant, de l'autre, dans une symétrie parfaite avec 1997 qui conclut, deux siècles plus tard, à la défaite de l'homme face à l'automatisation du monde. Comme si les calculs des astronomes pour formuler la « prédiction mathématisée » de cette comète en 1759 préfiguraient la naissance d'un monde dominé par l'intelligence artificielle qui aurait éclaté en 1997. Les deux épisodes reproduisent par ailleurs strictement les mêmes mouvements de caméra.

En amont de ces films jumeaux, qui constituent le pivot de l'exposition, le visiteur aura croisé l'un des spécimens d'Anicka Yi, mi-machine, mi-animal, dont la peau de cire artificielle dissimule – mal – l'appareillage technologique qui la sous-tend. Nourrie de la pensée non-anthropocentrée et non-hiérarchique de l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro, Anicka Yi fait de l'hybridation (entre les espèces, entre l'organique et le synthétique, entre l'art et la science) un mot d'ordre dans ses sculptures, ses films et ses expérimentations. Nous la retrouvons dans les pages de ce numéro de *Palais* où elle s'entretient avec les chercheurs en biologie qu'elle a sollicités dans le cadre de sa récente exposition au Solomon R. Guggenheim Museum (New York). Un peu plus loin, dans l'un des recoins de cette portion d'exposition paysagée, sur un mur brut que nous avons appelé « l'herbier », elle est venue épingle une nouvelle espèce végétale de son cru. « La vie végétale est la vie en tant qu'exposition intégrale, en continuité absolue et

en communion globale avec l'environnement », écrit Emanuele Coccia dans *La Vie des plantes*, « elle est la forme la plus intense, la plus radicale et la plus paradigmatique de l'être-au-monde⁷ ». Les plantes d'Adrien Missika, en l'occurrence des feuilles de palmier n'ont, elles, pas été dissociées de leur milieu d'origine. Directement scannées sur place au gré de ses voyages grâce à un scanner portable, elles inventent la notion d'herbier non déraciné. À proximité, on croisera encore les planches botaniques en 3D de Spiros Hadjidanos et les natures mortes de Damien Cadio qui, de ses années de formation en biologie, a visiblement gardé le sens du détail et de la dissection.

« Ponge a des pages splendides et moqueuses sur la végétation et sur l'entêtement qui l'habite. La végétation chez lui est moins conçue comme un règne que comme un processus, un processus buté et inlassable: c'est l'entêtement de l'arbre à produire sa feuille, celle-ci et pas une autre. [...] Mais lorsqu'il est question d'un animal, humain ou non humain, le style n'est plus si borné, c'est un espace d'infléchissements⁸ », écrit encore Marielle Macé à propos de l'auteur du *Parti pris des choses*, dont le double registre poétique et scientifique, entre la leçon de choses et la fable, a beaucoup à nous enseigner.

Les tableaux de Mimosa Echard, inventaires à la Prévert de dizaines de rebus végétaux (lichen, pollen, fleurs de lotus ou d'orchidée, champignons) et artificiels (faux ongles, compléments alimentaires, poudre de pilule contraceptive, Coca Cola), constituent de savantes alchimies, d'un point de vue plastique autant que conceptuel. Qui cherchent, comme le dit l'artiste elle-même, à trouver un équilibre « entre le poison et son antidote, le naturel et l'artificiel ».

De son côté, Michel Blazy a conçu de petites douilles dispersées dans l'espace qui distillent chaque jour leur potion magique créant des taches colorées et des trouées matiéristes dont l'auréole grandit au gré des écarts de température et de l'avancement du temps de l'exposition. Elles évoquent les hallucinations visuelles de Bachelard face aux merveilles de la nature: « Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces. Elles ont un poids, elles ont un cœur⁹. » Et Bachelard

d'évoquer une « densité, une lenteur, une germination¹⁰ » propres au monde de la nature. Avec Michel Blazy, l'exposition en soi devient une forme mutante, qui se transfigure de jour en jour.

Avec Gaëtan Robillard, Francis Aljys ou Hicham Berrada, l'exposition s'intéresse à ce qu'on pourrait appeler des « formes dynamiques », des formes régies par leur propre logique. C'est le cas de l'œuvre de Gaëtan Robillard, à la recherche de la formule mathématique des vagues; de la tempête de sable filmée caméra à l'épaule par Francis Aljys ou encore du nouveau film d'Hicham Berrada réalisé avec le concours du chercheur en morphogénèse Sylvain Courrech du Pont, membre du Laboratoire matière et systèmes complexes de Paris 7. Spécialisé dans la fabrication artificielle de dunes, inventeur d'une machine qui ressemble à un grand aquarium où l'eau, huit cents fois plus dense que l'air, permet de fabriquer des dunes immergées huit cents fois plus petites que celles qui se forment dans les déserts, Sylvain Courrech du Pont a collaboré à la réalisation du film présenté en toile de fond de cette partie de l'exposition: une captation en accéléré d'un processus d'ensablement. Pour se faire, Hicham Berrada, avec le concours de l'architecte Simon de Dreuille, a réalisé une impression 3D d'une salle du Palais de Tokyo; cette maquette a ensuite été soumise à la machine munie d'un dispositif qui permet de filmer les opérations en cours. Projeté comme un trompe l'œil, à l'échelle de l'espace d'exposition, le film donne à voir la fabrication sans truage de ce paysage désertique de dunes.

Les corps machiniques, formes algorithmiques et mutantes

« Repousser les limites du vivant est devenu un enjeu majeur de nos sociétés¹¹ », écrivent Roberto Barbanti et Lorraine Werner en préambule de l'ouvrage collectif *Les Limites du vivant*.

C'est dans cette perspective et dans la déchirure de cette nouvelle brèche que s'engouffre le second chapitre du « Rêve des formes ». Quand les artistes de la première section veillaient à étendre la surface de cohabitation des espèces et le périmètre de leurs milieux respectifs (en référence au fameux *Umwelt* de Jakob von Uexküll, inventeur de la biosémiotique dans les années 1930), il s'agit ici de s'intéresser aux outils, machines et calculs qui favo-

risent une forme d'automatisation du monde. Permettant à ces machines, créées par l'homme, mais qui petit à petit échappent à son contrôle, d'accéder à cet écosystème déjà extrêmement complexe.

Il s'agit alors, en science comme en art, d'actualiser et de déployer les virtualités des organismes biologiques à travers un encodage du vivant (ce que déploie notamment le bio art, ce courant d'art qui a émergé au début des années 1980 en pratiquant volontiers l'hybridation et la manipulation du vivant) ou l'emballlement de formes algorithmiques qui finissent en roue libre. En art, deux courants, ins-



Roman Ondak
Loop (2009)
Installation pour le pavillon de la République tchèque
et de la République slovaque, 53^e biennale de Venise /
Installation in the pavilion of the Czech
and Slovak republics, 53rd Venice biennial
Courtesy of l'artiste / of the artist & gb agency (Paris)

pirés du transhumanisme et du techno-animisme, se disputent cette question des formes et outils en voie d'autonomisation. Mark Leckey est l'un des porte-parole de ce deuxième courant avec de nombreux artistes qui estiment désormais que l'homme n'est plus le seul être pensant, mais que les objets connectés qui l'entourent sont eux aussi les acteurs d'un environnement intelligent. Lors de ses rétrospectives au WIELS (Bruxelles) et au MoMA PS1 (New York), Mark Leckey tenta une nouvelle fois d'entrer en contact avec les objets de son quotidien, dont un frigo noir devenu le ventriloque extrêmement attachant d'un monologue intérieur.

D'autres artistes comme Giraud et Siboni – encore eux – se sont penchés, souvent avec une grande réserve, sur le mouvement transhumaniste. Dans 2045, l'un des premiers épisodes de la série *The Unmanned*, ils dressaient ainsi le portrait d'un théoricien-gourou qui dirige un pôle de recherches, financé par le géant américain Google, dédié à ce courant qui défend l'idée selon laquelle la technologie transcendera les limites biologiques de l'être humain. Ray Kurzweil, c'est son nom, travaille sur ce qu'il appelle le point de singularité, où machines et autres micro-processeurs deviendront si puissants qu'ils pourront s'autonomiser et s'autogénérer. « Entre le premier galet éclaté et le premier biface, il s'est passé quelques centaines de milliers d'années. Puis l'on voit au fil des siècles que la technique s'accélère », commente Fabien Giraud qui, avec son complice Raphaël Siboni, explore la puissance et les limites de la technologie. « Selon Kurzweil, cette courbe exponentielle monterait en flèche à partir de 2045. L'homme, alors, ne serait plus acteur, il deviendrait de la matière à ré-agencer. Les machines encoderaient l'humain, ce qui reviendrait à le chosifier. »



Mark Leckey
GreenScreenRefrigeratorAction (2011)
Performance, 12.05.2011, Serpentine Gallery (Londres / London)
Photo: © 2011 Mark Blower

Dans le second chapitre du « Rêve des formes », les sculptures de Juliette Bonneviot mettent en scène et en question des molécules de synthèse utilisées en chimie organique. Dans la série intitulée *Xenoestrogens*, Juliette Bonneviot a utilisé comme matériau de base une molécule de synthèse utilisée par l'industrie comme plastifiant ainsi que dans les traitements prescrits aux femmes stériles. Cette molécule « xeno-hormonale » se comporte comme une hormone féminine au contact du corps humain. Les pièces de Juliette Bonneviot, elles, sont infiniment déformables en fonction du lieu d'exposition qui les accueille.

Cette plasticité du corps est aussi au cœur des dernières sculptures de Jean-Luc Moulène dont nous présentons dans l'exposition deux dessins mathématiques (un nœud et une nuée) et une sculpture à l'enveloppe charnelle, dont les multiples sutures évoquent davantage le corps démembré. Jean-Luc Moulène dit de ces nœuds qu'ils sont des figures « qui vont à l'encontre de toutes nos habitudes de pensée binaire, car il n'y a ni dedans ni dehors. Il n'y a pas de territoire : il y a plusieurs surfaces, mais pas de territoire¹² ». De la même manière que ses images s'attardent sur ce qui se passe « entre », ses sculptures révèlent également, souvent

Fabien Giraud & Raphaël Siboni
2045 – The Death of Ray Kurzweil (2014)
The Unmanned, saison 1 épisode 1 / season 1 épisode 1
Video HD / HD video, 26 min
Courtesy des artistes / of the artists



par la négative, ce qui fait lien ou liant. C'est la question de « l'espace commun », résumait Sophie Duplaix dans le catalogue qui accompagnait sa rétrospective au Centre Pompidou (Paris) : « Un ensemble de pièces sont imaginées dans le but de mettre en évidence certaines intuitions autour de nouvelles notions présentes dans l'œuvre, ou de leur reformulation : la latéralité, l'intersection, la coupe¹³. » Aux coupes franches effectuées dans la matière (si l'on pense par exemple à *Donkey* (2016), crâne d'âne pris dans le béton et fracturé très nettement) répondent aujourd'hui les coupes effectuées grâce à l'outil informatique et la conception 3D, comme c'est le cas avec *Jeanne* (2016) présenté dans l'exposition et dont les parties sont assemblées sous l'effet d'aimants encastrés dans ces formes en mousse dure enduite. Ici, la couleur et la personnification du titre renvoient indéniablement à la figure humaine. Dans l'œuvre mobile de Bruno Gironcoli, autre maître en matière d'hybridation, c'est aux dimensions de la pièce et à l'interaction avec le corps du visiteur, que l'on doit l'effet d'anthropomorphisation du culbuto à taille humaine que nous avons choisi de présenter.

Chez Julian Charrière, SMITH et Antonin-Tri Hoang, dont les œuvres sont présentées à la fin du parcours, la fiction et la réalité tendent enfin à se rejoindre.

Julian Charrière a voyagé jusqu'au site de Polygon de Semipalatinsk, au Kazakhstan, pour la série photographique *Polygon*, inspirée également par la nouvelle de J. G. Ballard, « The Terminal Beach ». Sur ce site anciennement dédié aux essais nucléaires soviétiques, plus de quatre cents bombes ont explosé entre 1949 et 1989. L'artiste est allé photographier les architectures en béton armé construites pour étudier les effets du souffle nucléaire, monuments involontaires de la zone atomique. Ces photographies ont ensuite été soumises au moment de leur développement aux rayonnements du sable prélevé sur place.

SMITH et Antonin-Tri Hoang ont de leur côté imaginé un conte lunaire autour du troisième élément radioactif qui aurait été découvert par accident par Marie Curie : le sursium. De cette substance mystérieuse, ils tentent ici de déchiffrer l'alphabet secret. Les portraits photographiques de SMITH et la bandeson d'Antonin-Tri Hoang qui les accompagne, témoignent d'une génération à venir ; humains du futur soumis à la radiation et dont l'altération physiologique constitue le premier signe distinctif. Imprimées avec des encres phosphorescentes sur du papier thermosensible, ces photographies, réalisées à la chambre, ne sont plus indexées sur une temporalité humaine, mais le temps beaucoup plus long du géologique ou du cosmique.

C'est dans la réverbération de ce mouvement de balancier, dans la métronomie des allers et retours entre l'attention que les artistes et scientifiques portent à nouveau aux formes multiples du vivant et le désir d'anticipation d'un écosystème élargi à d'autres espèces technologiques ou synthétiques que l'exposition « Le Rêve des formes » a installé son rythme et son souffle. Si bien que l'exposition elle-même est une forme en cours de mutation. Quelques-unes des œuvres qui y sont présentées posent d'ailleurs la question du temps long : le film de dunes d'Hicham Berrada continue de s'augmenter au fil des semaines, procédant au recouvrement progressif d'un paysage au départ totalement vierge. Les substances colorées sélectionnées par Michel Blazy délimiteront également le périmètre de leur territoire, sans qu'il soit possible de prévoir

exactement les réactions chimiques que leur rencontre produira. Quant aux portraits de SMITH, seules représentations humaines de l'exposition, ils évolueront eux aussi au gré des écarts de températures, de l'allongement et du rétrécissement des jours au cours de cet été 2017.

La désignation de cette nouvelle ère géologique, écologique mais aussi théorique, que constitue l'Anthropocène, qui nous demande de revoir nos modes de perception du monde, de pensée et de faire, a défini il y a quelques années un nouveau territoire à explorer pour les artistes contemporains. Certains se sont tournés, comme les penseurs de l'écologie les invitaient à le faire, vers la diversité délaissée ou dominée du monde vivant, d'autres dont ceux que l'on range sous la bannière des « digital natives » ; ont à leur tour estimé, que face à ce monde sans recours possible à la touche *reset*¹⁴, il valait mieux élargir le spectre du vivant aux objets connectés et considérer que nous ne sommes plus les seuls êtres pensants, mais que les machines participent ou participeront bientôt, elles aussi, à la construction d'un commun. Si beaucoup d'expositions et plus encore de nombreux ouvrages ont récemment balisé l'une ou l'autre de ces directions, « Le Rêve des formes » cherche cette fois à les placer sur des plans équivalents et coulissants, laissant le choix entre ces deux scénarios du futur.

¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves* (José Corti, Paris, 1942), p. 3.

² Paul B. Preciado, « Le derrière de l'histoire », *Libération*, 27 février 2017.

³ Elle fut produite pour la première fois en 1988 au P.S. 1 Contemporary Art Center (New York), sous l'égide de Chris Dercon, avant d'entamer, dans les années 2000, une tournée passant par Séville, Poitiers, Oiron et Le Fresnoy, où ce « paysage nocturne, ce territoire urbain, ce jardin à la fois antique, renaissant et baroque, [...] était aussi une scène de théâtre, un livre monumental et un écran horizontal à la surface duquel des sculptures et des maquettes d'architectures avaient poussé », pour résumer la formule d'Alain Fleischer. Dans ce paysage, les treize artistes invités bénéficiaient d'une grande latitude pour composer ce qui au final s'apparentait davantage à une œuvre collective qu'à une exposition. « Pas d'œuvres au mur, pas de sculptures bien délimitées au sol, mais une grande table. [...] Les tables sont recouvertes d'une poudre blanche (du sucre, en fait) sur laquelle sont projetées verticalement des images de l'histoire de l'art (Rüdiger Schöttle), alors qu'un autre jeu de diapositives, sur le thème du jardin classique, est projeté plus classiquement au fond de la salle (Ludger Gerdes). À droite, des gradins permettent de jouer du spectacle, de devenir spectateur des autres spectateurs, comme des bancs publics dans un jardin, sculpture à la fois pratiquée et regardée (Marin Kasimir). »

⁴ Entretien avec Guy Tortosa, par Bénédicte Ramade, 2008.

⁵ Dans l'ouvrage éponyme, Thomas Schlessler affirme que chez Quentin Meillassoux, auteur d'*Après la finitude*, surgit « la pensée devenue possible d'un monde se passant de la pensée, essentiellement inafecté par le fait d'être pensé ou non ». Et d'ajouter, rappelant au passage la paternité du titre de son livre-somme : « Revenant ainsi philosophiquement à la hantise de Baudelaire, qui avait vu poindre, avec un génie extraordinaire, époustouffant, ce cauchemar à ses yeux d'un "univers sans l'homme" en commentant les peintres dits "positivistes" du XIX^e siècle. On comprend, en lisant Meillassoux, ce que l'auteur du *Salon de 1859* reprochait aux barbizoniens, à Théodore Rousseau, à Gustave Courbet : au fond, Baudelaire accusait ces artistes de faire comme si le monde ne s'offrirait pas, ne se livrait pas à la subjectivité, à la conscience, à l'imagination et cela lui était intolérable. » Thomas Schlessler, *L'Univers sans l'homme* (Hazan, Paris, 2016), p. 234.

⁶ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie* (NRF Essais, Gallimard, Paris, 2016), p. 13.

⁷ Emanuela Coccia, *La Vie des plantes* (Rivages, Paris, 2016), p. 17-18.

⁸ Marielle Macé, *Styles*, op. cit., p. 68-69.

⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 2.

¹¹ Roberto Barbanti et Lorraine Verner (dir.), *Les Limites du vivant* (Éditions Dehors, Bellevaux, 2016), p. 11.

¹² Jean-Luc Moulène, catalogue d'exposition (Centre Pompidou et Dilecta, Paris, 2016), p. 87.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ L'emploi de ce terme est un clin d'œil à l'exposition « GLOBALE: Reset Modernity! » organisée par Bruno Latour au ZKM (Karlsruhe) en 2016.

The Plasticity of Life

by Claire Moulène

"It is to the intimate imagination of this vegetating and material powers that I would like to pay most attention,"¹ wrote Gaston Bachelard in *Water and Dreams* (1942), a book that bears witness to the philosopher's extraordinary ability to read and perceive the primitive forms of life and their astonishing plasticity. Philosopher of science and poet, rationalist and surrealist, Bachelard is a good companion for anyone who wants to explore the craggy terrain of the relationships between art and science.

Like him, the artists in the exhibition "Le Rêve des formes" [The Dream of Forms] have ventured into the area where these two disciplines meet and fertilise each other. After having taken the same path for a long time, they started to draw apart in the 17th century, until their divorce was declared in the 19th and 20th centuries, when the sciences developed with an almost total indifference towards artistic movements, and vice versa.

As for the early 21st century, it seems to be witnessing a new awareness of the risks that this division between the arts and sciences presents for us. For nearly a decade, the shift into the Anthropocene, a new geological era irremediably stamped by Mankind, has led some thinkers and artists to pay attention to the collateral effects of a mad techno-scientific rush, to put an end to the Nature/Culture fracture, and to consider us humans as one species among others, amid the vegetable, animal and even mineral kingdoms.

We can also hear the voice of the philosopher and curator Paul B. Preciado, when he wrote in one of his editorials for *Libération*: "We are going through a time of epistemological crisis. [...] Any one of the machines we use on a daily basis possesses a capacity which is 10,000 times greater than an individual human intelligence: it compiles, manages and analyses data. We have sequenced our own DNA. We can intervene in the genetic structure of a living being. We intentionally modify our hormonal cycles and are capable of intervening

in the reproductive processes. We use nuclear technologies whose radioactive waste will still be on the earth long after the extinction of our own species. [...] We have given free rein to machines and, in the meantime, we want the technologies of production, subjectivity and government to remain unmovable. The gravity of the historical moment that we are experiencing could be compared, in evolutionary terms, to the period, while we were still just animals, when we invented language as a social technology."²

It is along two routes, which have already been broadly marked out in the world of contemporary art, but which have rarely been lain side by side, that the exhibition "Le Rêve des formes" has been conceived with around thirty artists and scientists: on the one hand, the rediscovery of the world of the living in all of its diversity, through an exploration of dynamic, mimetic or naturalistic forms; on the other, an exploration of mutant or algorithmic forms, inspired by mathematics, computing and artificial intelligence. These two routes in turn have led us to explore exhibition formats that borrow from the codes of science: the laboratory and the vivarium.

The work that Pierre Huyghe has been doing for some years now, from documenta in Kassel in 2012 to his recent experiments on cancerous cells at the Palais de Tokyo in 2016, essentially inspired the exhibition's first chapter, in its way of conceiving the exhibition as an ecosystem with its own rhythm and respiration, making the artificial assemblage of an "exhibition time" as suspect as its usual spatial setting, the museum. "What interests me is intensifying the presence of what is," declared the artist, staging a wild patch of garden as part of documenta and, in this living tableau, giving the possibility for works to lead their own lives, to contaminate each other, pollinize each other, and flirt with the various timescales of the animal and vegetable kingdoms.

The memory of "Theatergarten Bestiarium,"³ a legendary exhibition by the critic and gallerist Rüdiger Schöttle, which was revived in 2008 at Le Fresnoy under the aegis of Guy Tortosa, also greatly inspired us. It presented "a landscape of images and objects conversing in the darkness of a stage-table of about 120 square metres, covered with white spangles, evoking snow and the material of cinema screens. To this 'set,' crossed over by two perpendicular alleys, was

Pierre Huyghe
Untitled (2011-2012)
Entités vivantes et choses inanimées, faites et non faites /
Alive entities and inanimate things, made and not made
Dimensions variables / Dimensions variable
Vue d'exposition / Exhibition view
DOCUMENTA 13 (Kassel / Kassel), 09.06 - 16.09 2012
Courtesy de l'artiste / of the artist
& Marian Goodman Gallery (New York, Paris), Esther Schipper (Berlin)



added a stand conceived so that the public (the Bestiarium) could take part in the show."⁴

In the same way, "Le Rêve des formes" has been conceived as an open territory, whose first chapter aims at putting into relation forms and species, and at tending towards a pacified cohabitation of species and artworks.

The second section of the exhibition brings together works and forms that borrow from the vocabulary of mathematics, or examine what happens at the intersection, in both literal and figurative terms, of different plans. It in fact opens on a tipping point: the confrontation of two historical moments, symbolised in Fabien Giraud's and Raphaël Siboni's film 1997 by the defeat of the chess champion Garry Kasparov by the supercomputer IBM Deep Blue. During the first thirteen minutes of the film, a robotic arm methodically scans a replica of the television set where the match was held, in 1997 in New York. Subsequently, the camera on the robotic arm carries out precisely the same movements, but its far closer visual focus makes the image incomprehensible and hazy for the human eye. At the end of the film, we have moved into a new era, the sign of the arrival of a world without mankind.

In the first, as in the second chapter, what we are offering is an eye-opening experience. A non-exhaustive panorama, which does not pretend to take in the immensity of the interwoven, fecund territory of the relationships between art and science, but instead to provide a sampling of some of the questions recently raised by the entry into this new era, called the Anthropocene. Based on what the art historian Thomas Schlessler, following on from certain thinkers in Speculative Realism, has called "the universe without mankind,"⁵ the (ultimate?) chapter connects thoughts about the permeability and de-hierarchizing of human and non-human species, on the one hand, and the blossoming of trans- and post-humanist movements, on the other, and thus gradually introduces machines and artificial intelligence into this vast network.

The thicket of living, mimetic and dynamic forms

Between the end of the 19th century and the 1930s, the visual arts developed a growing interest in biological research, and in such major publications as Ernst Haeckel's *Kunstformen der Natur* (1899-1904). In this marvellous work, we encounter, among other things, unicellular micro-organisms from the ocean's depths, jellyfish, corals and plankton, which this zoologist and researcher carefully drew by hand. At the same time, other works appeared, such as Martin Gerlach's *World of Forms Derived from Nature* (1904) and *Art Forms in Nature* (1928) by Karl Blossfeldt, whose plates have been used as a departure point by the Greek artist Spiros Hadjidjanos, who presents an enhanced version of this photographic herbal in the exhibition, thanks to new printing technology.



Vue d'exposition / Exhibition view,
"Jardin Théâtre Bestiarium", 17.02 - 04.05 2008,
Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains (Tourcoing)
Photo: Olivier Anselot



Ernst Heinrich Phillip August Haeckel
Planche de / Plate from *Kunstformen der Natur*
(Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig & Vienne / Vienna 1899-1904)
MBLWHOI Library (Woods Hole, MA)



Ernst Heinrich Phillip August Haeckel
 Planché de / Plate from *Kunstformen der Natur*
 (Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig & Vienne / Vienna, 1899-1904)
 MBLWHOI Library (Woods Hole, MA)

By entering into, or else being aware of, the Anthropocene era, artists (and thinkers) are today picking up once more on this curiosity about the artistic forms of life. So it is that the first chapter of “Le Rêve des formes” offers a dense proliferating landscape, which is inhabited, but which is also entirely free from any human presence. The new horizon of these artists is not so much the quest for a technological alternative to the inevitable disappearance of the human species, but rather a “stroll through unknown worlds,” to quote the words of Jacob von Uexküll in his cult book *Worlds of Animals and Humans* (1934). They think about what it means to be born in one form rather than another, and about the co-presence, in a single space, of these ways of life, and appearances of life, that human and non-human species have adopted and trace out. “All life is engaged in forms, all kinds of forms, we must have no preconceptions about their meanings, and so we have to pay very close attention to them, without at first knowing what is being played out, or what they mean,”⁶ writes Marielle Macé, the author of *Styles. Critique de nos formes de vies* [Styles. Critique of our Forms of Life], whom we were fortunate enough to meet in the context of this issue of *Palais*.

In an initial, open space, made up of successive, uninterrupted plans, the animal, vegetable or unidentified species of Dora Budor, Katja Novitskova, Anicka Yi, Mimosa Echard, Michel Blazy cohabit with the self-organised forms, maintained by their own dynamic, of Hicham Berrada, Gaëtan Robillard or Francis Alÿs.

In a sense, the karyotype produced by Annick Lesne and Julien Mozziconacci, molecular biology researchers and specialists in the organisation of mechanisms governing living systems, plays again on this fascination for the artistic forms of life, as mentioned above, but with the tools of today and their extraordinary capacity to broaden the field of the visible. Presented in the exhibition’s very first room, on lightboxes, these digital reconstructions of the human genome, based on *in vivo* measurements, work as a kind of human counterpoint to the swarming amphibians of the artist Dora Budor. These frogs, trapped in brackish water, are encased above the visitors’ heads. These pieces are backlit, as are the images of chromosomes, and provide the only light source to this primitivistic entrance. And it is no coincidence that Dora Budor took her inspiration from a legendary Hollywood movie scene—the downpour of frogs that concludes the ensemble drama *Magnolia* (1999) by Paul Thomas Anderson—which itself borrows from biblical mythology and that meteorological phenomenon which long haunted the collective imagination: a shower of fish or frogs.

Sciences and beliefs (or science-fiction, the modern version of this old couple) obviously have a lot to do with each other. This is the view of the duo Giraud and Siboni in a new episode of their series, *The Unmanned*, which has been produced for the exhibition. 1759, presented opposite the episode 1997, as described above, narrates the appearance of a comet in the sky—thus validating the astronomer and mathematician Edmond Halley’s calculations predicting its return. Up until then, the appearance of a comet was thought to be an ill omen. It was a fleeting and localised expression of a divine signification connecting the motions of the universe with the destiny of humanity. “Thanks to this calculation of its trajectory and the rational prediction of its return, a comet became a simple physical body, a movement released from any necessity: it is no longer the sign of anything.” Thus runs the analysis of the artists who, in this film, effect a twofold temporal loopback. This is done by placing, on the one hand, the first part of their film four centuries earlier, to evoke the tragic medieval episode of the Black Death, which was said at the time to have been caused by the tail of a comet; and then, on the other, by creating a perfect symmetry with 1997, which ends, two centuries later, with the defeat of mankind by the world’s automatization. It is as if the astronomers’ calculations to formalize the “mathematical prediction” of this comet in 1759 prefigured the birth of a world dominated by artificial intelligence, which might be said to have been born in 1997. What is more, the two episodes use exactly the same camera movements.

Prior to these twin films, which are the pivot of the exhibition, the visitors will already have encountered one of Anicka Yi’s half-machine, half-animal specimens, whose wax skin (barely) conceals the technological apparatus that underpins it. Based on the non-anthropocentric and non-hierarchical thought of the Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, Anicka Yi turns hybridisation (between species, between the organic and the synthetic, or art and science) into the guiding light of her sculptures, films and experiments. She can be found in the pages of this issue of *Palais* in conversation with the biology researchers she applied to, in the context of preparing her recent show at the Solomon R. Guggenheim Museum (New York). A little further on, in one of the crannies of this section of a landscaped exhibition, she has pinned on a plain wall, which we have called “the herbal,” a new vegetable species of her own invention. “Vegetable life means living in full disclosure, in an absolute continuity and global communion with the environ-

ment,” writes Emanuele Coccia in *La Vie des plantes* [The Life of Plants]. “It is the most intense, most radical and most paradigmatic form of being-in-the-world.”⁷ As for Adrien Missika’s plants, in this particular case, palm leaves, they have not been disassociated from their original milieu. Directly scanned *in situ* during his travels, by using a portable scanner, they invent the notion of a non-deracinated herbal. Nearby, we will encounter the 3D botanical plates of Spiros Hadjidanos and the still lifes of Damien Cadio, who has quite clearly kept a sense of detail and dissection from his years of training as a biologist.

“Francis Ponge wrote some splendid, mocking pages about vegetation and its innate stubbornness. For him, vegetation is less seen as kingdom than as a process, an obstinate, unceasing process: it is the stubbornness of a tree in producing a leaf, a particular leaf and no other [...] but when it comes to animals, be they human or not, the style is far less blinkered, there is some room for movement,”⁸ writes Marielle Macé about the author of *Le Parti pris des choses* [The Voice of Things], whose twofold poetic and scientific register, between a lesson about things and a fable, has much to teach us.

Mimosa Echard’s pictures, inventories in the style of the poet Jacques Prévert, of dozens of rebuses that can be vegetable (lichen, pollen, lotus or orchid flowers, fungi) or artificial (false nails, dietary complements, powdered contraceptive pills, Coca Cola), work as intelligent alchemies, in both visual and conceptual terms. They seek, in the artist’s own words, to find a balance “between poison and its antidote, the natural and the artificial.”

Meanwhile, Michel Blazy has produced little cartridges, scattered around the space, which every day distil their magical potion, thus creating coloured stains and material trails whose haloes expand due to changes in the temperature and the passing of time during the exhibition. They bring to mind the visual hallucinations of Bachelard, before the marvels of nature: “When forms, more perishable forms and vain images—perpetual change of surface—are put aside, these images of matter are dreamt substantially and intimately. They have weight; they constitute a heart.”⁹ Bachelard then adds that they are “dense, slow, and fertile”¹⁰ pertaining to the natural world. With Michel Blazy, the very exhibition becomes a mutant form, being transfigured from day to day.

With Gaëtan Robillard, Francis Alÿs or Hicham Berrada, the exhibition turns its attention to what might be called “dynamic forms,” which are governed by their own rationales. Such is the case with the work of Gaëtan Robillard, with a quest for the mathematical formula of waves; or the sand storm filmed using an over-the-shoulder camera by Francis Alÿs; or else Hicham Berrada’s new film, produced in collaboration with the morphogenesis researcher Sylvain Courrech du Pont, a member of the Matter and Complex Systems Laboratory of the University Paris 7. A specialist in the artificial production of dunes, and inventor of a machine which looks like a large aquarium in which the water, eight hundred times denser than air, allows for the production of immersed dunes which are eight hundred times smaller than those that are formed in deserts, Sylvain Courrech du Pont collaborated in the making of the film which acts as a backdrop to this part of the exhibition: a fast-motion shooting of the process of silting. To achieve this, Hicham Berrada, with the help of the architect Simon de Dreuille, has produced a 3D print of a room in the Palais de Tokyo; this model has then been submitted to the machine equipped with a device allowing it to film the ongoing operations. Projected as a *trompe l’œil*, at the scale of the exhibition space, the film shows the production without special effects of this desert-like landscape of dunes.

Machine bodies, algorithmic and mutant forms

“Pushing back the limits of the living has become a major issue for our societies”¹¹ write Roberto Barbanti and Lorraine Werner in their introduction to the collective book *Les Limites du vivant* [The Limits of the Living].

It is into this perspective, and the rupture of this new breach, that the second chapter of “Le Rêve des formes” then plunges. While the artists in the first section aimed at covering the cohabitation surface between species and the perimeters of their respective milieus (alluding to the famous *Umwelt* of Jakob von Uexküll, the inventor of biosemantics in the 1930s), here the point is to pay attention to the tools, machines and calculations that favour a form of world automatization, allowing the machines, created by mankind but which gradually elude our control, to access this already extremely complex ecosystem.



GALERIE
CHANTAL CROUSEL

The point then becomes, in science as in art, to update and deploy biological organisms' virtual natures through an encoding of life (as used especially in bioart, the artistic current that emerged in the early 1980s, with its wilful use of hybridisation and manipulations of living matter) or the onward charge of algorithmic forms that end up running wild. In art, two currents, inspired from transhumanism and techno-animism, are disputing this question of forms and tools on the road to autonomization. Mark Leckey is one of the spokespeople of the latter current, which includes many artists who consider that

humans are no longer the only beings who think, because the connected objects that surround them are also players in a smart environment. During his retrospectives at WIELS (Brussels) and the MoMA PS1 (New York), Mark Leckey tried to enter into contact with the objects of his everyday life, including a black fridge, which had become the extremely likeable ventriloquist of an interior monologue.

Other artists, such as Giraud and Siboni—once again—have examined, often with considerable reservations, the transhumanist movement. For example, in 2045, one of the first episodes of the series *The Unmanned*, they drew up a portrait of a guru-theorist who directs a research centre, bankrolled by the American giant Google, devoted to this current that defends the idea that technology will transcend the biological limitations of human beings. Ray Kurzweil, as he is called, works on what he terms points of singularity, at which machines and other microprocessors will become so powerful that they will be able to become autonomous and self-generating. "Between the first chopper, and the first biface, several thousand years went by. Then, as the centuries pass, we see how technology accelerates," observes Fabien Giraud who, with Raphaël

Siboni, explores technology's power and limitations. "According to Kurzweil, this exponential curve will skyrocket in 2045. Mankind will then be nothing more than a player, we will become matter to be re-worked. Machines will then encode humanity, which comes down to reifying it."

In the second chapter of "Le Rêve des formes," Juliette Bonneviot's sculptures stage and probe the synthetic molecules used in organic chemistry. In her series, entitled *Xenostrogens*, the basic material Juliette Bonneviot has adopted is a synthetic molecule used in industry as plasticizer, as well as treatments prescribed for sterile women. This "xeno-hormonal" molecule behaves like a female hormone on contact with the human body. As for Juliette Bonneviot's works, they are infinitely deformable according to the exhibition space that hosts them.

This plasticity of the body also lies at the heart of Jean-Luc Moulène's latest sculptures, including two mathematical drawings presented in the exhibition (a knot and a swarm) and a sculpture with a fleshy envelop, whose many sutures are more reminiscent of

Mark Leckey
GreenScreenRefrigeratorAction (2011)
Performance, 12.05.2011, Serpentine Gallery (Londres / London)
Photo: © 2011 Mark Bower



Fabien Giraud & Raphaël Siboni
2045 - The Death of Ray Kurzweil (2014)
The Unmanned, saison 1 épisode 1 / season 1 episode 1
Vidéo HD / HD video, 26 min
Courtesy des artistes / of the artists

a dismembered body. Jean-Luc Moulène says about these knots that they are figures “which run up against all our binary thought habits, because there is neither an inside nor an outside. There are no territories: there are several surfaces but no territory.”¹² In the same way that his images linger over what occurs “between,” his sculptures also expose, often negatively, what makes for a link or bond. “It’s a question of common space,” as Sophie Duplaix summed it up, in the catalogue accompanying his retrospective at the Centre Pompidou (Paris). “A set of pieces is conceived with a view to exposing certain intuitions concerning new notions within the work, or else their reformulation: laterality, intersection, section.”¹³ Today, to the clear severing of matter (for example *Donkey* (2016), a donkey’s skull set in concrete and quite clearly fractured) the cuts made using digital tools and 3D conceptions are a response, as is the case with *Jeanne* (2016), which is included in the exhibition and whose parts were assembled using magnets sunk into forms made of hard, coated foam. Here, the colour and personification of the title undeniably refer to a human figure. In the mobile work of Bruno Gironcoli, another master when it comes to hybridisation, it is to the dimensions of the piece, and its interaction with the visitors’ bodies, that we owe this effect of anthropomorphisation, coming from the human-sized wobbly-man we have decided to exhibit.

With Julian Charrière, SMITH and Antonin-Tri Hoang, whose works are presented at the end of the visit, fiction and reality finally tend to draw together.

Julian Charrière travelled as far as the site of the Semipalatinsk Test Site (also known as the “Polygon”), in Kazakhstan, for the photo series *Polygon*, which was also inspired by J. G. Ballard’s short story, “The Terminal Beach.” On this site, previously devoted to Soviet nuclear tests, over four hundred bombs were detonated between 1949 and 1989. The artist went to photograph the reinforced-concrete architectures built so as to study the effects of a nuclear blast, as unwitting monuments of an atomic zone. While being developed, these photographs were then submitted to the radiation coming from sand collected at the site.

As for SMITH and Antonin-Tri Hoang, they have devised a lunar tale about the third radioactive element that Marie Curie supposedly discovered by accident: Saturnium. They then try to decipher the secret alphabet of this mysterious substance. SMITH’s photographic portraits, and Antonin-Tri Hoang’s soundtrack which accompanies them, pay witness to a coming generation; future humans, submitted to radiation and whose physiological changes are their main distinguishing mark. Printed using phosphorescent inks on thermosensitive paper, these darkroom photographs are no longer indexed on a human timescale, but a far longer geological, or cosmic time.

So it is that the exhibition “Le Rêve des formes” has set its rhythm and breathing in the reverberation of this swinging motion, this metronomy going back and forth between the attention that artists and scientists pay to the multiple forms of life, and the desire to anticipate a broader ecosystem, now containing other technological or synthetic species. This means that the very exhibition itself is a mutating form. Some of the pieces displayed in it actually raise the question of longer time periods: Hicham Berrada’s film of dunes goes on rising as the weeks pass by, leading to the progressive covering of an initially virgin landscape. The coloured substances chosen by Michel Blazy will also delineate the perimeters of their territory, without it being possible to predict precisely what the chemical reac-

tions when they meet will lead to. As for SMITH’s portraits, the sole depictions of humans on display, they too will evolve from the shifts in the temperature, and the lengthening and shortening of days during the summer of 2017.

The identification of this new Anthropocene era, which is geological, ecological, but also theoretical, requires us to rethink our modes of perceiving the world, of thought and of action. For some years now, it has defined a new territory of exploration for contemporary artists. Some of them have turned their attention, just as ecological thinkers asked them to do, towards the abandoned or dominated diversity of the living world. Others, including those we can place under the banner of “digital natives,” consider that, when confronted with this world where no use of a reset¹⁴ button is possible, it is better to broaden the spectrum of the living to connected objects and esteem that we are no longer the sole thinking beings, but that machines too participate, or will soon participate, in the construction of a shared world. While many exhibitions, and even more books, have recently marked out one or other of these directions, “Le Rêve des formes” attempts to place them both on equivalent, sliding levels, thus leaving open the choice between these two scenarios for the future.

Translated by Ian Monk

¹ Gaston Bachelard, *Water and Dreams*, translated by Edith R. Farrell (Dallas, TX: The Pegasus Foundation, 1983), 1.

² Paul B. Preciado, “Le Derrière de l’histoire,” *Libération*, 27 February 2017.

³ It was produced for the first time in 1988 at the P.S. 1 Contemporary Art Center (New York), under the aegis of Chris Dercon, and then, during the 2000s, went on tour to Seville, Poitiers, Oiron, and Le Fresnoy, where this “nocturnal landscape, this urban territory, this garden which is at once antique, renaissance and baroque, [...] was also a theatre stage, a monumental book and a horizontal screen, on whose surface sculptures and architectural models had grown,” to sum up Alain Fleischer’s analysis. In this landscape, the thirteen guest artists benefited from a great latitude to compose what ended up being more like a group artwork than an exhibition. “No works on walls, no sculptures clearly delineated on the floor, but instead a large table. [...] The tables are covered with white powder (sugar, in fact) on which images from art history are projected vertically (Rüdiger Schöttle), while another set of slides, on the theme of a classic garden, is being projected more classically at the back of the room (Ludger Gordos). To the right, tiers provide the chance to enjoy the show, to become the spectator of other spectators, just like the public benches in a park, sculptures which are both used and looked at (Marin Kasimir).”

⁴ Interview with Guy Tortosa, by Bénédicte Ramade, 2008.

⁵ In the book of the same name, Thomas Schlessler affirms that, from Quentin Meillassoux, the author of *Après la Finitude*, arises “the now-possible thought of a world doing without thought, essentially unaffected by the fact of being thought of, or not.” Before adding, in a gesture towards the origin of the title of his great book: “Thus returned philosophically the fears of Baudelaire, who, with his extraordinary, stunning genius, had seen arrive what he saw as the nightmare of a ‘universe without mankind,’ while commenting on the so-called positivist painters of the 19th century. On reading Meillassoux, we can understand what the author of *Le Salon de 1859* had against the Barbisronniens, Théodore Rousseau and Gustave Courbet: deep down, Baudelaire accused these artists of proceeding as if the world were not on offer, and did not deliver itself to subjectivity, consciousness, or the imagination, and this was unbearable for him.” Thomas Schlessler, *L’Univers sans l’homme* (Paris: Hazan, 2016), 234.

⁶ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie* (Paris: NRF Essais, Gallimard, 2016), 13.

⁷ Emanuele Coccia, *La Vie des plantes* (Paris: Rivages, 2016), p. 17-18.

⁸ Marielle Macé, *Styles*, op. cit., 68-69.

⁹ Gaston Bachelard, *Water and Dreams*, op. cit., 1.

¹⁰ *Ibid.*, 2.

¹¹ Roberto Barbanti and Lorraine Verner (ed.), *Les Limites du vivant*

(Bellevaux: Éditions Dehors, 2016), 11.

¹² Jean-Luc Moulène, exhibition catalogue (Paris: Centre Pompidou and Dilecta, 2016), 87.

¹³ *Ibid.*, 19.

¹⁴ The use of this term is a nod towards the exhibition “GLOBALE: Reset Modernity”,

organised by Bruno Latour at the ZKM (Karlsruhe) in 2016.

The New York Times

Pierre Huyghe Wins Nasher Sculpture Prize



Pierre Huyghe Philippe Quaisse, via Nasher Sculpture Center

The French artist Pierre Huyghe, who has [stretched the concept of sculpture's stability](#) in recent years by making work with decidedly unstable elements like bees, spiders, horseshoe crabs and artificial snowstorms, has won the Nasher Prize, an award created by the Nasher Sculpture Center in Dallas to draw attention to the work of the most influential contemporary sculptors.

The \$100,000 prize, which was [awarded last year for the first time](#) to the Colombian-born artist Doris Salcedo, went to Mr. Huyghe this year because of his “expansive view of sculpture” that incorporates “living systems, films, situations and objects” and challenges “the very limits of artmaking,” said Jeremy Strick, the Nasher’s director.



Mr. Huyghe's 2014 work "Cambrian Explosion." Stefan Altenburger Photography, Zürich

"At this moment, when the environment and culture are so under threat, Huyghe's imaginative, uncanny approach to the serious ecological and social issues facing our planet tie his oeuvre to the ancient purposes of sculpture: they possess a shamanistic quality which tips the mimetic into life," Mr. Strick added.

The jury for the prize is made up of some of the world's most influential artists and curators, like [Nicholas Serota](#), the longtime director of the Tate museums in Britain, and the sculptor [Huma Bhabha](#). In an interview from Paris, Mr. Huyghe (pronounced weeg) said that he was gratified to be recognized for trying to expand what sculpture can mean.

"As much as I can I am trying to stay away from the modernist idea of the autonomous object," he said, adding, "I've been trying to think in a way that doesn't have to do with form but with things that are in formation, that are in the process of changing."

Perhaps to underscore his point, he said that a new project, a piece to be included in an upcoming show organized by the artist [Tino Sehgal](#) at the Palais de Tokyo in Paris, will include organisms of a kind that few want to think about, much less admire as art: living cancer cells, donated by the Curie Institute.

FRIEZE

One Take



Jennifer Higgie

One take

Frieze, N°168, January—February, 2015, p.88-91.

A few years ago, a four-minute clip was posted on YouTube titled *Fuku-chan Monkey in wig, mask, works Restaurant!* The video, which is clumsily shot and tinted a sickly yellow, opens with what appears to be a small girl in a dark school tunic and crisp white shirt getting something from a cupboard; we can hear the faintly distorted sounds of Japanese people around her eating and drinking. The girl turns to glance at the camera and it suddenly becomes clear that it's not a child but a monkey wearing a white, Noh-like mask and a glossy, brunette woman's wig with a bow. (I have nothing against monkeys but this is the stuff of nightmares.) As she walks away on her bowed, hairy legs, her clumsy, swaying gait recalls that of an old woman but when she leaps from table to table she's like a nimble child. People around her laugh, applaud, talk and hand her a napkin, which she then proceeds to give to another diner. The monkey is both part of the revelries and absolutely outside of them; she appears to be helping, but who knows what 'help' constitutes here? For the next few minutes, she sits or wanders about distributing napkins, inscrutable in her mask, which is frozen in an expression of persistent melancholy; occasionally, the flash of cameras startles her. The clip ends abruptly, with the monkey once again glancing at the camera. I imagine her fur, hot and itchy beneath this strange mask, her vision obscured by its narrow slits. Primates have a complex system of facial muscles and expressions: that hers is hidden is at best baffling, at worst cruel. She seems very alone and very vulnerable. It's all deeply disturbing, not least because everything about this scenario sets my judgement adrift. Who am I to know what a monkey likes doing? How do I know whether she's sad? Perhaps she's proud of her work! Does she like her mask? And *what's* with the wig?

The restaurant is Kayabuki, north of Tokyo – a traditional sake house that 'employs' two monkeys, Yat-chan and Fuku-chan, as waiting staff. Fuku-chan, the animal in the YouTube video, is a macaque, a species that has intricate social structures and has been used widely in animal testing because it shares functional brain features with those of humans. Astonishingly, local authorities issued permits for Yat-chan and Fuku-chan to work; apparently they're regularly tipped with soya beans. In a news report on New Tang Dynasty TV, from 6 October 2008, 'Monkey Business: Monkeys as Waiters in Japan', one customer, Takayoshi Soeno, says: 'The monkeys are better waiters than some really bad human ones.' The animals belong to the owner of the restaurant, Kaoru Otsuka, who explained that they started imitating him at work. One Kayabuki regular, 62-year-old Shoichi Yano,

laughs: 'These guys are really adorable. They're like my kids ... well, actually, better. My son doesn't listen to me but Yat-chan will.' Another customer, Miho Takikawa declares: 'We called out for more beer and he just brought us some. It's amazing how he seems to understand human words.' I doubt the understanding goes both ways.

When the artist Pierre Huyghe saw *Fuku-chan Monkey in wig, mask, works Restaurant!*, he was fascinated by its pathos, its sheer weirdness, and by the ambiguous things it says about the ways in which animals and humans relate. The repetition and grind of our working lives, the cycles of nature and the complexity of non-human forms of intelligence and communication have long been central to the French artist's work. His 'event' *La Toison d'Or* (The Golden Fleece, 1993) and film *Streamside Day* (2003) both featured humans in animal masks; in 2005, he travelled to Antarctica to 'search for a unique solitary creature that was rumoured to live only on the shores of an unnamed island somewhere at the height of the Polar Antarctic Circle' (this became part of his work *A Journey That Wasn't*, 2005). In 2011, he created *Recollection* (*Zoodram 4*, after *Sleeping Muse* by Constantin Brâncuși), which comprises a hermit crab living in an aquarium with a reproduction of Brâncuși's 1910 sculpture *Sleeping Muse*. In 2012, he made a sculpture garden for DOCUMENTA (13) that included ants, a beehive that formed the head of a sculpture, and an albino Podenco dog called Human, with a pink-dyed leg (*Untilled*, 2011–12); at his retrospective at the Centre Pompidou last year, I recall seeing bees, ants, crustaceans and spiders as well as Human, who wandered around the galleries like a surreal guard dog.

A mesmerising and disturbing 19-minute film, *Human Mask* (2014), is Huyghe's response to *Fuku-chan Monkey in wig, mask, works Restaurant!* It was shown as part of his debut exhibition with Hauser & Wirth in London in late 2014, 'IN. BORDER. DEEP', which included aquariums filled with biotopes apparently transplanted from Claude Monet's ponds in Giverny, a figurative sculpture heated to the temperature of the human body, and a video of 30-million-year-old copulating insects preserved in amber. *Human Mask* was partially shot on a drone camera in Fukushima in 2011 after the earthquake-triggered tsunami had caused the meltdown of three nuclear plant reactors, the evacuation of 300,000 people from the area and at least 1,600 deaths; the sense of desolation is palpable. The film opens with a shot of a graffitied building that seems to have fallen from the leaden sky, landed in the middle of a road and collapsed. The tense

Human Mask, 2014,
video stills

All images courtesy
the artist, Hauser & Wirth,
London, and
Anna Lena Films, Paris

soundtrack recalls a malfunctioning vacuum cleaner; it's interrupted occasionally by tinny announcements barked over a loudspeaker.

The deserted streets feel forsaken; it is obvious something terrible has happened. After a minute or so, the scene shifts to the interior of a gloomy building. A faint light illuminates a head of shiny hair. What first appears to be a small girl sitting at a desk is gradually revealed to be a monkey wearing a wig and a smooth, white, improbably life-like mask. (Whether or not the animal is actually a female is unclear.) Against the shadowy background, the monkey's dark uniform renders her body almost invisible; at times, her disembodied face seems to float like a soft moon. She plays with her wig; it is strangely sensual and disconcertingly human. The silence is interrupted by the distorted announcements, like warnings from some long-dead civilization.

The monkey is, in fact, the same 'waitress' from *Fuku-chan Monkey in wig, mask, works Restaurant!*. Huyghe filmed her in the empty restaurant where she works. Her isolation, her disguise, her sadness – all are almost unbearably touching for reasons that are hard to fathom, but then incomprehension is central to *Human Mask*. In one scene, the monkey sits by a window near a bunch of dead flowers; the world outside is concealed by flimsy curtains printed with images of trees. In another, Fuku-chan's beautiful, false face is offset by a dream-like watercolour of an idealized forest. It would seem that the closest she ever gets to nature is its representation. The natural world is as out of her reach as our ability to understand her.

The mood is elegiac, the lighting *chiaroscuro*. The monkey touches her face and the contrast between the delicate mask and her gnarled, hairy paws is shocking. She wanders around and occasionally rests. She seems aimless, a fake person in an environment that has been ruined by very human actions. She puts a bottle on a table and stares at it. Although her mask is immobile, it is oddly expressive – yet its expressiveness has nothing to do with Fuku-chan. Made in resin, it was designed by Huyghe, who was inspired by the masks used in traditional Japanese Noh theatre, the recurring theme of which is a supernatural being transformed into a human hero. Only the main actor in Noh wears a mask, which is meant to show the character in his true light – his essential traits having been distilled into a single expression. In Huyghe's work, conversely, the mask makes a mockery of the monkey's innate characteristics: it's the embodiment of anthropomorphism at its most seductive and cruel, creating a literal barrier between the monkey's world and ours. The combination of her traditional mask and spry body makes Fuku-chan

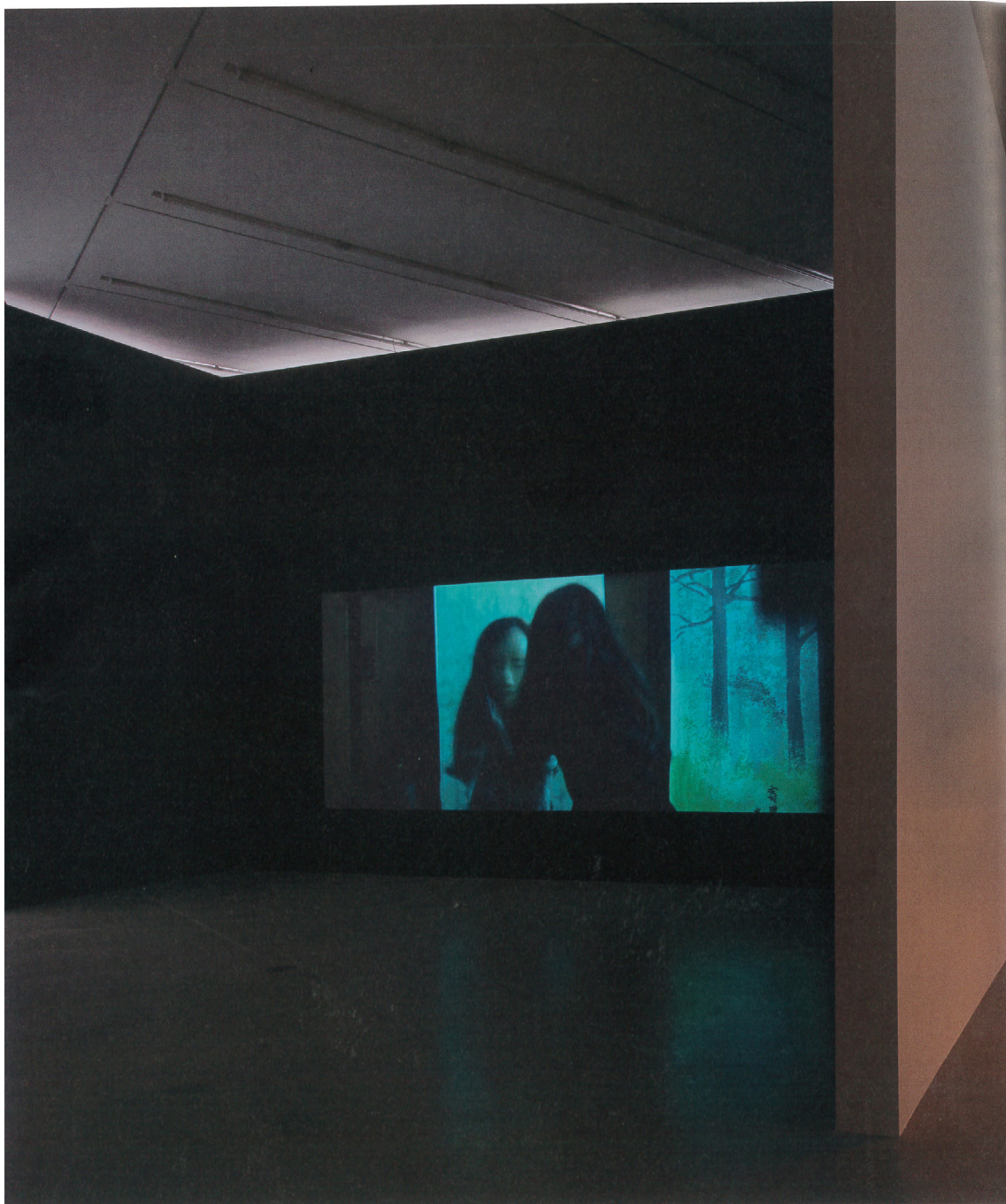
In the first of a new series focusing on a single work, *Jennifer Higgie* considers **Pierre Huyghe's** latest film, *Human Mask*

Jennifer Higgie
One take

Frieze, N°168, January–February, 2015, p.88-91.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

*The closest this monkey gets to nature
is its representation. The natural world is as out of her
reach as our ability to understand her.*



Jennifer Higgin
One take
Frieze, N°168, January—February, 2015, p.88-91.

appear to be both young and ancient. She is what we are descended from – so recognizable yet so alien – but she lives in our own time: she's like a very real ghost.

There are moments of extraordinary beauty in *Human Mask*: the aquatic light, the sudden appearance of a cat, the strangely shocking shaking of a furred leg. In human terms, the monkey's self-containment is dignified; she seems focused but we don't know on what. At one point, Fuku-chan appears to dance; she spins and stumbles. Her costume is pathetic: a travesty of a monkey's inborn indifference to nakedness. The rain falls; the camera lingers on dead insects and then live cockroaches: the great survivors. The final frame is a close-up of the monkey's eyes, shining through the narrow slits of her mask.

Animals are indifferent to cameras and, as far as we know, to art, too. You can film them as much as you like, but there will never be any artifice to their performances – they're anti-actors. It is impossible to know who – or what – a monkey is by imposing our values on them. This is the paradox Huyghe has set up: he has choreographed a deeply artificial scenario in order to explore something profoundly real about the assumed superiority of man over nature and about the ethics of using animals to satisfy very human needs. In all of this, Huyghe obviously implicates himself as well: his own actions demonstrate how inter-species communication is still an enigma – and that art, obviously, isn't exempt from the problems that this poses. His film is a stark and brilliant reminder that humans are the only species who regularly practice deceit – and that the only ones we are capable of deceiving are ourselves. You can put a monkey in a mask but, however hard you try, you can't make it believe a lie. It knows it's a monkey. If only humans were as wise. ♡

Jennifer Higgie is co-editor of Frieze and editor of Frieze Masters. She lives in London, UK.

Pierre Huyghe lives in Paris, France. His touring solo show at LACMA, USA, runs until 22 February 2015; it travelled from Museum Ludwig, Cologne, Germany, and Centre Pompidou, Paris. In 2013–14, he had solo exhibitions at Hauser & Wirth, London, UK; The Artist's Institute, New York, USA; and MACBA, Spain. His work has recently been included in group shows at Hayward Gallery, London; Centre Pompidou-Metz, France; Pinchuk Art Centre, Kiev, Ukraine; Tokyo Opera City Art Gallery, Japan; and Witte de With Centre for Contemporary Art, Rotterdam, the Netherlands.

Jennifer Higgie
One take

Frieze, N°168, January–February, 2015, p.88-91.

FRIEZE

Pierre Huyghe / Philippe Parreno

CENTRE POMPIDOU / PALAIS DE TOKYO, PARIS



Whatever happened to relational aesthetics? Theorized by Nicolas Bourriaud in the 1990s, the term designated the open-ended art works that proliferated in Europe throughout that decade. Concerned with human interaction and the contingencies of everyday life, these convivial and frequently collaborative works broke with such modernist tropes as the discrete object, the artist's signature and the idea of radicality. Their aim, according to Bourriaud, was not to change the world, but to inhabit it in a better way – by stitching social bonds back together.

By the early 2000s, however, relational art increasingly started to come under fire. Emblematic projects such as Rirkrit Tiravanija's soup kitchens

were variously criticized for catering exclusively to the cultural elite, for perpetuating the status quo and for policing common space – criticisms that came to a head on the occasion of the 2008–09 Guggenheim retrospective 'theanspace-whatever'. As for the artists, they apparently tired of collective projects and have been going their separate ways. The major solo exhibitions by former relational aesthetics practitioners Pierre Huyghe and Philippe Parreno taking place simultaneously in Paris – at the Centre Pompidou and the Palais de Tokyo, respectively – comprise both old and new works, highlighting the breaks and continuities in their output as a whole.

Bringing together 50-odd projects spanning more than 20 years, Huyghe's compelling Pompidou retrospective dwells on a number of recurring themes. His interest in what he has called 'reflexive time' or 'time for self-realization' (as opposed to 'mandatory' activities such as work or sleep), led him to found the pivotal Situationist-inspired *L'Association des Temps Libérés* (The Association of Freed Time) in 1995, which explored notions of unproductive time and a society without work. Four years later, *Le Procès du temps libre* (Free Time on Trial) illustrated these concepts with an assortment of documents ranging from Paul Lafargue's seminal book *Le Droit à la paresse* (The Right to be Lazy, 1883) to a found poster of a naked young woman lying meditatively in the grass. Elsewhere, the fragmented parallel narratives in *The Host and the Cloud* (2010) materialized Jacques Lacan's concept of the split, decentered subject, while the French psychoanalyst's theorization of the interdependence of the real, symbolic and imaginary registers are evoked by neon tubes on the ceiling bent into the shape of Borromean rings in *RSI, un bout de réel* (RSI, A Piece of the Real, 2006). This is the very same figure traced over and over again by an ice-skater on a rink installed in the retrospective's main space in *L'Expédition scintillante, Acte 3* (The Scintillating Expedition, Act 3, 2002) / *Untitled (Black Ice Stage)* (2013).

In addition to clarifying the dense web of interconnections that bind Huyghe's pieces together, the Pompidou exhibition also provides insight into the artist's working methods, most notably his practice of scoring or scripting real-life events or situations to generate ever new configurations. In the film *Streamside Day* (2003), for instance, Huyghe invented, organized and staged a celebration for a newly built town in New York State, complete with a parade, a concert and a public speech, which the inhabitants modify and reconfigure year after year. As the art historian Patricia Falguières has pointed out, rather than the role of *auteur*, Huyghe privileges the unending conversation of collective speech, subject to continual renegotiation.

The orchestration of life – whether human, plant or animal – was also the theme of *Untitled* (2011–12) the teeming environment he created for dOCUMENTA(13). At the Pompidou, the film *A Way in Untitled* (2012) affords round-the-clock views of the original work, while its principal elements have also come back to haunt the show: Human, the dog with the painted pink leg, roams the space while *Untitled (Liegender Frauenakt)* (Reclining Nude, 2012), a statue with an active beehive on its head, reclines in an enclosed area beyond the museum walls. At the Pompidou, the bees and the dog co-habit with a spider, a stream of ants issuing from a hole in one of the walls and a variety of bizarre sea creatures housed in carefully designed aquariums, one of which features a hermit crab residing in a replica of Constantin Brancusi's 1910 *Sleeping Muse* (titled *Zoodram 4*, 2011). Together, these creatures offer an ongoing spectacle that extends beyond the museum's opening times as well as its spatial limits. Portraying a world evolving in the absence of humans and at its own pace and rhythm, Huyghe's exhibition echoes the critique of anthropocentrism inherent in such branches of contemporary philosophy as speculative realism and object-oriented ontology. In particular, the autonomous reality it



2



3

generates defies the participative *modus operandi* of relational aesthetics. As opposed to a retrospective in the conventional sense, Huyghe's show looks forward rather than back.

'Anywhere, Anywhere Out of the World', Parreno's exhibition at Palais de Tokyo, challenges yet another tenet of relational aesthetics: as opposed to Bourriaud's homely micro-utopias, it offers a giant spectacle of light, music, sound and image more reminiscent of a Wagnerian *Gesamtkunstwerk*. The show consists of a series of automated tableaux driven by the score of Igor Stravinsky's *Petrushko* (1910–11) played on Disklavier pianos connected to computers. Visitors are guided from one tableau to the next by means of a succession of sonic and visual effects. Ever since 'Il Tempo del Postino', the stage production and group show he co-curated in 2007 with Hans Ulrich Obrist, Parreno has been expanding on the idea of the exhibition as a sequence of ever-changing timed events.

Yet despite its spectacular proportions and the occasional descent into cliché – as exemplified by the lingering close-up shots of a newborn baby's face (*Anna*, 1993) – Parreno's show offers many surprisingly intimate moments; for example, the gesture of including works by Liam Gillick and Dominique Gonzalez-Foerster, artists who were also part of the 1990s scene. No less moving were Parreno's evocations of such figures as Merce Cunningham and John Cage. Exploring the divide between presence and absence, *How Can We Know the Dancer from the Dance?* (2012) consists of an empty circular podium traversed by the ghostly footsteps of Cunningham's dancers, which Parreno recorded using under-floor microphones in their New York studio. An even more explicit homage, this time to both Cage and Cunningham, is concealed behind Gonzalez-Foerster's *La Bibliothèque clandestine* (The Secret Bookcase, 2013): namely, Parreno's re-enactment of an exhibition of Cage's drawings that took place at the Margarete Roeder Gallery, New York, in 2002. Every day, using chance operations, the staff at the Palais replaces one of Cage's drawings with one of Cunningham's, in such a way that this section will gradually become a show of Cunningham's work. The pair's enduring creative partnership was also an oblique reference to Parreno's own past – to the

ongoing friendships, conversations and inspirational cross-disciplinary practices on which the '90s scene was based. The key to that time, Parreno seems to suggest, lay neither in relational aesthetics, nor in such oft-quoted 1970s precedents as Tom Marioni's beer salons or John Armleder's tea-drinking sessions, but further back, in the confrontations and exchanges between the different arts initiated at Black Mountain College in the early 1950s by Cage.

Questions of lineage aside, the main thrust of Parreno's show lies in its equally insightful exploration of the shifting nature of contemporary reality. Tino Sehgal's *Ann Lee* (2011), an ongoing performance taking place throughout the duration of the exhibition, features young girls acting the part of the Manga character purchased by Huyghe and Parreno in 1999. Echoing the story of *Petrushka*, a puppet who developed human emotions, the performance bridges the divide between the virtual and the real. Other pieces evoke man's ongoing obsession with the simulation of reality: in counterpoint to the video *The Writer* (2007), in which an 18th-century automaton haltingly wrote out words with a pen, a modern-day robot in another part of the space is deftly reproducing the handwriting of the artist himself (*Modified Dynamic Primitives for Joining Movement Sequences*, 2013). Eeriest of all however, is Parreno's film *Marilyn* (2012), which uses biometric identifiers to bring the film star to life. A camera surveys the suite in the Waldorf Astoria Hotel that she occupied in the 1950s, reconstituting her gaze. Meanwhile a robot re-creates the loops and curves of her handwriting and a computer imitates her voice, which can be heard meticulously describing the furnishings of the suite. Marilyn's almost palpable presence testifies to technology's near-perfect capability to simulate life, while suggesting that it might one day take our place.

Huyghe's and Parreno's exhibitions are altogether different: one teems with life, the other is haunted by spectres and automatons. Yet they both question the role and place of the human species at the start of the third millennium. Such investigations might seem a far cry from the optimistic sociality with which their authors were associated in the 1990s, but then labels always omit far more than they include.

RAHMA KHAZAM

1
Philippe Parreno
'Anywhere, Anywhere, Out
of the World', Palais de
Tokyo, 2013, foreground:
Liam Gillick, *Factories in the
Snow*, 2007

2
Pierre Huyghe
Streamside Day, 2003,
mixed media,
film and video transfers

3
Philippe Parreno
TV Channel, 2013 (detail), on
screen: *The Writer*, 2007

4
Pierre Huyghe
installation view at the Centre
Pompidou, 2013



4

The New York Times

Conceptual Anarchy



Pierre Huyghe in his studio in Paris, where he is preparing for his American retrospective. Julien Bourgeois for The New York Times

PARIS — Pierre Huyghe has long loved “Locus Solus,” Raymond Roussel’s 1914 novel about an inventor who invites friends to a secluded estate to show off his creations, one of which is a tank filled with cadavers that re-enact the most important moments of their former lives, animated by a miraculous substance called resurrectine.

Randy Kennedy
Conceptual Anarchy
The New York Times, September 3, 2014.
<https://urlr.me/3wZRj>

The office where Mr. Huyghe, one of the most admired and intellectually formidable European artists of his generation, was shaping his own creations here one July morning was not particularly lairlike. The tidy space, behind big Second Empire courtyard doors, was dominated by a few white desks and computers, and the closest thing to a diabolical device was the espresso machine in the kitchen. But the walls, teeming with diagrams and drawings for Mr. Huyghe's many overlapping projects, cast a Rousselian cloud of mad science over an otherwise sunny corner of the Marais.

When more than two decades of Mr. Huyghe's art heads west for his highly anticipated American retrospective, opening Nov. 23 at the Los Angeles County Museum of Art, it's not clear which of his works-in-progress will be fully incubated, in part because of their sheer experimental complexity. There is, for example, his butterfly project, a collaboration with a Rockefeller University scientist to engineer living examples of the fictional butterflies (one with [checkerboard wings](#)) that Vladimir Nabokov, an obsessive lepidopterist, sketched for his wife, Vera. There is an eerie new piece involving a pill camera, a swallowable video capsule used by doctors to inspect digestive tracts; Mr. Huyghe is harnessing one for more ethereal ends, as illustrated by pictures on the wall showing the grottolike contours of a human interior, topped by the craggy head of Willem Dafoe.

"Maybe, I will ask him to be a part of it, to swallow one," Mr. Huyghe (pronounced hweeg) explained, shrugging and describing an abiding fascination with the idea of depicting an actor from the inside.

Yet another project, shot recently in Japan, is intended to make its way to Los Angeles, where he says its implications could be interesting in a city built on appearance. He traveled in July to a town between Tokyo and the Fukushima nuclear disaster exclusionary zone, where a restaurant owner has become YouTube famous — or perhaps infamous — for using a macaque monkey, done up in a dress and a humanlike mask, as a [part-time waiter](#).

“This monkey is like an actor who doesn’t know what role she is playing,” said Mr. Huyghe, who rented the macaque and filmed it over several days wandering around the dim, empty restaurant like a post-apocalyptic foundling. “Sometimes she seems like a woman, admiring her fingernails. But then, like an animal, she raises the leg and you see the underwear.”



Mr. Huyghe's studio, the walls teeming with illustrations and diagrams. Julien Bourgeois for The New York Times

As the above might suggest, Mr. Huyghe’s art — which takes the form of film, performance, sculpture, puppetry, menagerie and biology lab — fits into the tidy mold of a museum retrospective about as comfortably as a monkey fits into a dress.

“We have meetings just to talk about the living elements, which isn’t something that usually happens to you as a curator,” said Jarrett Gregory, who is organizing the show for the Los Angeles County museum. (It originated at the Pompidou Center in Paris, where it was one of the museum’s most highly attended contemporary-art exhibitions, before traveling to the Museum Ludwig in Cologne, Germany.)

Even describing his work can often be an exercise in frustration, bringing to mind the poet [John Ashbery’s observation](#) about Roussel, an important influence on Mr. Huyghe: that trying to summarize Roussel’s “mad wealth of particulars” was like trying to “summarize the Manhattan phone book.”



“Recollection (Zoodram 4 after “Sleeping Muse” by Constantin Brancusi)” featuring a live marine ecosystem. Guillaume Zicarelli/Artists Rights Society (ARS), New York

At 51, Mr. Huyghe looks the part of the 21st-century French conceptualist, with a stylishly weathered Gallic face and an ever-present electronic cigarette smoked in a pensive way that makes it seem like a Meerschaum pipe. He grew up in a suburb of Paris and recently moved back to the city after years of living in New York. But he is restlessly peripatetic and said that he might relocate again soon to Chile, where his girlfriend, an actress, is working.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

The last time I had seen him, on a drizzly day in Central Park in 2005, he was in the final frenzied stages of preparing “A Journey That Wasn’t,” a kind of [environmental musical](#), a hugely complex film production mounted inside the Wollman ice rink. But back then, as in Paris, he exhibited a particularly French talent for escaping whatever he was doing to sit over coffee and talk for hours.

He emerged in the 1990s as part of a wave of second-generation Conceptualists who came to be grouped together in a movement called relational aesthetics, an approach to art making that emphasizes participation, social interaction and chance. His work, which seeks a high degree of control over the viewer’s experience, was always an odd fit in the movement. It drew just as heavily, and dauntingly, on postmodern philosophy, but it waded deep into pop culture and could be — especially for art with late Marxist leanings — beautifully poetic and even quite a bit of fun.



“Untitled” (2011-12) features a bee-headed sculpture and an Ibizan hound, one of its forelegs dyed hot pink. Pierre Huyghe/Artists Rights Society (ARS), New York

Randy Kennedy
Conceptual Anarchy
The New York Times, September 3, 2014.
<https://urlr.me/3wZRj>

One piece proposed gathering all the home movies of all the families who lived in a city, editing them together and screening them continuously in an abandoned movie theater. Another slyly inserted the floor plan of a child's bedroom into the blueprints for the Death Star from "Star Wars." In probably his best-known piece "The Third Memory," from 1999, he tracked down John Wojtowicz, whose failed robbery of a Brooklyn bank in 1972 became the basis for Sidney Lumet's film "Dog Day Afternoon." Mr. Huyghe built a reproduction of the film set and asked Mr. Wojtowicz, who had criticized the movie's accuracy, to retell and re-enact his story for the video. Yet it turned out that Mr. Wojtowicz's memories of what really happened and what "happened" to Al Pacino, who portrayed him in the movie, had become inextricably mingled into a new kind of reality.

Conceptualists in the 1960s tried to liberate art making from Romantic notions by turning to rigid plans and systems. "The idea becomes a machine that makes the art," as Sol LeWitt memorably put it. Mr. Huyghe can also seem to be running things through machines to see what comes out. But his machines are highly complex and unstable ones: movies, music, novels (besides Roussel, he loves Poe and Borges) and, lately — nudging him into Dr. Moreau territory — biological phenomena.

"He's always on the hunt for an organizing structure," said Linda Norden, one of the curators of a [major work](#) by Mr. Huyghe in 2004 at the Fogg Museum at Harvard. "There are always people doing tons of research on his behalf. It's almost like a scholar who has a team of research assistants." But "he's never concerned with correct readings," she added. "He takes all the information and follows his own train of thought. He gives himself permission, and his imagination runs. And then all these beautiful, strange images emerge that he knows he wants to make."



Pierre Huyghe in his studio, with illustrations for works in progress. Julien Bourgeois for The New York Times

Critics have sometimes complained that Mr. Huyghe’s mania for information can be too much of an end in itself. Roberta Smith, writing in *The New York Times* about a 2011 exhibition at the Marian Goodman Gallery, [called the show](#), “The Host and the Cloud,” ravishing but also “a slow form of strangulation in which an artist’s pretensions, while not without interest, are extensively indulged.”

Mr. Huyghe has long played anarchically with the idea of roles — in the movies, in society, in the art world, and in nature — and when he was approached a few years ago about being the subject of a retrospective, he wasn’t sure it was a role he had any interest in playing.

“When I do something, I’m always happy to put it into friction with other minds,” he said during one of two long mornings of interviews in his office-studio. “But if you domesticate that friction — if you say, ‘I’m going to give you this thing to read, you will need to understand this history, this thing will happen at precisely this time every day’ — then you don’t have real friction anymore.” Too many contemporary-art retrospectives, he said, have begun to feel “like ‘Groundhog Day’ with Bill Murray.”



Left, Mr. Huyghe's "The Host and the Cloud," an HD video with surround sound, and at right, "Zoodram 2," from 2010. Andrea Rossetti/Artists Rights Society (ARS), New York

What began to interest him, he said, was the idea of making an exhibition that felt like some kind of foreign body lodged in a museum, as if by accident. "Art objects are hysteric objects," he said. "They need the gaze. I wanted to try to make a place where things somehow seemed indifferent to you."

Besides dispensing with labels and chronological organization, one way he went about this was using living flora and fauna, borrowing from work he had done in 2012 for the sprawling Documenta 13 exhibition in Kassel, Germany. He turned a park's compost yard there into a kind of [feral art garden](#). Poisonous and psychotropic plants were growing; a reclining nude sculpture sported a beehive for a head, swarmed with bees; a white Ibizan hound, one of its forelegs dyed surreally hot-pink with food coloring, wandered the grounds, tended by its owner, who served as a kind of gardener. (The dog's painted leg, he said, "breaks the form of 'dog,' makes you look at it as something else." The color was chosen for more personal reasons: "It makes me think of the Sex Pistols. It's very punk, that color.")

The idea of showing at the Los Angeles County Museum, he said, has interested him almost as much for its proximity to the La Brea Tar Pits as for its proximity to the movie industry. The dog, its owner and the bees will all be coming to the show. So will assorted ants and spiders, as well as recent works called “zodrams,” spookily lighted underwater ecosystems that seem to hover somewhere between aquariums and alien landscapes, an effect Mr. Huyghe calls “[nonillusionistic fiction](#).” (“It’s constructed and there are certain sets of circumstances, but you don’t control what happens inside,” he said.)

Michael Govan, the museum’s director — who met Mr. Huyghe several years ago when he commissioned a piece from him for the Dia Art Foundation — said that Los Angeles’s exposure to European artists of Mr. Huyghe’s generation had been so limited, “it’s going to be almost as if he’s landing from outer space, and it’s going to be interesting to see the reaction.” Of the new work involving the monkey waiter, he added, “All the actors working as waiters around the city might have a very particular reaction to that.”

Mr. Huyghe admitted that he himself would be a bit of an alien in Southern California: “For one thing, I don’t drive.” But he added that he still remembered fondly, and vividly, the first time he ever set eyes on Los Angeles, as a teenager, in a somehow Huygheian way that few people ever will. His father was a pilot for Air France, and he was sometimes allowed to ride along, sitting in the cockpit jump seat.

“When we came into L.A., the sun was going down over the ocean, and all the lights of the city were shining in front of us, for what looked like forever,” he said. “It was very strange, almost too beautiful to believe.”

ARTFORUM



PIERRE HUYGHE (CENTRE POMPIDOU, PARIS; CURATED BY EMMA LAVIGNE) Three hours into my first of several visits to this show, I called several people (breathless, one remembered) to tell them to drop everything and come see it. It wasn't just that a dog (named Human) roamed the galleries, that steam occasionally erupted in one of the museum's rooms, that an ice-skater intermittently pranced about an actual ice rink, or that costumed actors walked across the space as if they had stepped out of one of Huyghe's films. The exhibition's strength lay in something far more fragile and almost numinous: The show exacted a particular mode of attention, refusing to trot out the greatest hits of Huyghe's oeuvre and instead providing a site for telepathic connections among objects, ideas, installations, and films. Huyghe entirely redefined the midcareer survey and the ways in which it can address an audience, with none of the swagger to which others from his generation have succumbed during this rite of passage.

Organized in association with the Museum Ludwig, Cologne, and the Los Angeles County Museum of Art.

Elena Filipovic
Best of 2014

Artforum, Volume 53, N°4, December, 2014, p.250.

ArtReview



Pierre Huyghe

Through a series of works that attempt to consider art as an ecology that can either be manipulated or set ‘free’, Pierre Huyghe has become one of the most influential artists and thinkers of our times. For him, making art – and perhaps life itself – is like building a compost heap. So as a major retrospective of his work opens in Paris, *ArtReview* asked the Frenchman about issues of intensity, leakage, transformation and the essence of things. And he asked us not to use the idea of a retrospective as an excuse to jump straight into the past

by Christopher Mooney portrait and studio photography by Andrea Stappert

Tick Talk Time: The Encounter and the Event

‘At the Zoological Institute in Rostock, they kept ticks alive that had gone hungry for 18 years. The tick can wait 18 years; we humans cannot. Our human time consists of a series of moments, ie, the shortest segments of time in which the world exhibits no changes. For a moment’s duration, the world stands still’

Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*, 1934

In retrospect, as I reflect back on the human moment I spent in a Paris café with Pierre Huyghe last June, it should have come as scant surprise that the words ‘encounter’ and ‘event’ peppered so many of his declarative statements. Linchpin terms of contemporary French philosophy since Alexandre Kojève’s well-attended Hegel class at the *École Pratique des Hautes Études* (EPHE) in Paris during the 1940s, the two words have fuelled contemporary French art and its curation since the whole relational aesthetics funfest centred around the Palais de Tokyo in Paris during the 1990s. Huyghe, one of France’s most philosophically attuned contemporary artists, is not only a founding member of the relational art movement, but, during this particular encounter, was talking to me about his biggest public event and encounter to date: his hometown retrospective at the Pompidou Centre in Paris, 25 September to 6 January

Time ticks on, new questions emerge: was the selection of the event’s opening and closing dates determined by Huyghe’s *One Year*

Celebration (2003–6), a calendar of new public holidays conceived by artists, architects, musicians, writers and art critics? These include Celebrate the Shoelace Day, Interspecies Love Day and the No 1 Celebration, ‘a celebration which takes place with nobody there’. Can someone tell me which Huyghe-generated celebrations fall on 25 September and 6 January? My present self-centred perceptual lifeworld (or *umwelt*, to use the Jakob von Uexküll-coined term preferred by biosemioticians, posthumanists and the biosemiotic-inspired posthumanist artist Pierre Huyghe), though Google-enriched, does not contain the full calendar; and, eyeless and deaf, the tick detects her prey by the smell of butyric acid in mammalian skin glands; she then drops blindly towards it, hoping to land within boring range of suckable warm blood. If this is, as I suspect, a working analogy for contemporary art-criticism, then what is the butyric acid of contemporary art?

Looking Back: The Tenses Shift, the Context Widens

‘Retrospective (noun): an exhibition showing the development of an artist’s work over a period of time: a Georgia O’Keeffe retrospective’

New Oxford American Dictionary, version 2.2.1 (143.1), 2005–11

The Huyghe retrospective is a celebration of two decades of ongoing and ever-evolving Huyghe events and encounters. Celebrations, social rituals and all of time itself – human, calendric and anachronistic – are reimagined in many Huyghe works, first as events and encounters, then as artefact. His film *The Host and the Cloud* (2009–10), based on a ‘real situation’ series of scripted and unscripted encounters between 50 ‘witnesses’ (Huyghe’s preferred word for performance spectators or gallery/museum visitors) and a host of performers in the defunct Musée National des Arts et Traditions Populaires in Paris, was shot on Halloween, Valentine’s Day and May Day. Another film, *Streamside Day Follies* (2003), also based on an

unscripted event/encounter, centres on a Huyghe-contrived community parade and feast in a new fictional/real housing development in New York’s Hudson Valley. *La Saison des Fêtes* (2010) was a garden of Halloween pumpkins, Valentine’s Day roses, springtime cherry blossoms and Christmas trees. It is now a film that, along with the vestiges and documentary elements of these other ‘entities’ (another key Huyghe word, borrowed from the philosophy of language), will be present inside the Pompidou, while others – including a reclining Modigliani nude recast in concrete, with its head obscured by thousands of live swarming bees – will be enclosed in a special extension jutting out into the courtyard.

The Open: Artist and Animal

‘The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails’

James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916

A unique series of human moments, an artist’s retrospective is a form of bildungsroman – like the Joyce one quoted from above. In looking back, the tenses shift, contexts widen, nouns take on new meanings, and deictics – ‘here’, ‘you’, ‘me’, ‘that one there’, ‘last Thursday’ – behave erratically. That a Huyghe retrospective is a particularly unstable entity is best reflected by the second phrase uttered by the artist in my presence: “I have no manifestos, but let me just say that it would be nicer to talk about the recent things rather than to just jump into the past.”

Past and present are ever-present Huyghe values, as are fiction and reality, but these do not come up in this interview as often as the aforementioned ‘event’ and ‘encounter’, followed closely by ‘language’, ‘code’, ‘protocol’, ‘role’, ‘elements’, ‘markers’, ‘rules’, ‘conditions’ and

‘behaviour’. Many of these are von Uexküll designations, as prised through the philosophical works of thinkers like Martin Heidegger, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben.

Huyghe’s first words, however, are these:

“First, I am going to move closer...”

He pulls his chair in tighter to the table.

“And put this sugar...”

He places a sugar cube under one end of my iPhone, raising its built-in microphone off the table. It is a deft and astute intervention, a felicitous mise-en-scène. The artist chuckles at his handiwork and tucks into a plate of fish.

(Fish, uncooked and alive, are on the retrospective’s menu, as are other living organisms.)



Untitled, 2011–12 (installation view, Documenta 13, 2012, Kassel).
Photo: © the artist. Courtesy the artist, Marian Goodman Gallery,
New York & Paris, and Esther Schipper, Berlin

October 2013

95



above *The Host and the Cloud*, 2009–10, performances, Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris, 31 October 2009 (Halloween), 14 February 2010 (Valentine's Day) and 1 May 2010 (May Day). Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York & Paris

facing page Pierre Huyghe's studio, Paris

Language Is a Thing

‘Everything physical takes precedence: rhythm, weight, mass, shape, and then the paper on which one writes, the trail of the ink, the book. Yes, happily language is a thing: it is a written thing, a bit of bark, a sliver of rock, a fragment of clay in which the reality of the earth continues to exist’

Maurice Blanchot, ‘Literature and the Right to Death’, 1947

The works in the Pompidou retrospective are not so much curated as, to borrow a favourite phrase of the artist, ‘just dropped’ into the show’s space and duration. Huyghe’s work is as much about artistic agency as it is about anything else. To describe his method and art – not what it means, since he leaves that up to its beholder, but what it does – he eschews ‘practice’ and ‘process’ and opts instead for ‘compost’. This is not a metaphor: *Untilled* (2011–12), for example, the site-specific ‘biotope’ Huyghe set up at Documenta 13 last year, was held in the compost area of Kassel’s Karlsaue Park. The heterogeneity of built, found and just-dropped entities included, along with plants, animals and piles of this and that, the beehived Modigliani nude, an uprooted tree once planted by the German artist Joseph Beuys and a bench by the French artist Dominique Gonzalez-Foerster.

“The compost is the place where you throw things that you don’t need or that are dead,” Huyghe says between bites of fish. “I used the same methodology for *Untilled*, using personally important markers and dropping them within that place. You don’t display things. You don’t make a *mise-en-scène*, you don’t design things, you just drop them. And when someone enters that site, things are in themselves, they don’t have a dependence on the person. They are indifferent to the public. You are in a place of indifference. Each thing, a bee, an ant, a plant, a rock, keeps growing or changing.”

The idea, then: indifferently sharing specific Huyghe spaces and times causes the identities of the things and beings contained within – art, bee, artist, spectator – to break down, dematerialise. The container becomes a growing medium, where new events and encounters occur, and new art takes root and thrives. Huyghe’s ecosystem aquariums (the largest was presented at the Frieze Art Fair, London, in 2011; the smaller *Zoodram 2*, 2010, is in the retrospective) are further riffs on the same theme. Each is a microcosmic theatre whose real-life aquatic performers, selected by Huyghe for their specific behaviour traits, create unscripted and plotless narratives that play out in real time but are not time-based. The context and conditions

imposed by the artist, however, more or less ensure a predictability: for example, the star of one aquarium, a hermit crab, quite naturally makes its home in the bronze cast replica of Brancusi’s *Sleeping Muse* (1910) that the artist submerged in the tank. Otherwise, the players are left to construct their own stories and, in so doing, potentially reflect or elicit emotional encounters with the land-based lifeforms gazing in at them through the glass. Huyghe’s work with human performers, as individuals, groups and communities, is similar.

“If you consider each entity as a written element – every artist and performer has a style, a way to write a language, just as a writer or a musician does. What I’m interested in here is to have this language written within reality, meaning a mineral reality, a biological reality, a physical reality. As in a compost, right? You throw a piece of lettuce or a banana or I don’t know what and there will be a metabolisation. It’s not that the banana disappears, but it will do something else, right? It will achieve a different intensity of being a banana. That’s what I’m interested in, this banana-ness, and this variation of intensity and how things leak into each other.”

While there are no bananas in the retrospective, there are, among the 60-odd leaking entities in this indescribably protean array, films, sculptures, happenings, live ants and spiders (first seen as *Umwelt*, 2011) at the Esther Schipper gallery in Berlin), machine-generated snow, rain and fog, a puppet, music, mind-altering plants, books, works occasioned by the reading of books, works occasioning and occasioned by a South Pole expedition (including a large ship made of slowly melting ice) in turn occasioned by an Edgar Allan Poe story, and a frisky white dog with a painted pink leg named Human – the same Human that gambolled artistically around the Karlsaue for 100 days last summer. (At the time of this writing, *Influenced*, 2011, gallery price, ex. tax, €35,000, a piece first shown at Esther Schipper consisting of ‘a person in a space carrying the flu virus’ – either already sick with it or having volunteered to be injected with it – is not included in the retrospective’s list of works.)



October 2013

97

At the Time of This Writing: The Last Words

“Time, which frames all events, seemed to us to be the only objectively consistent factor, compared to the variegated changes of its contents, but now we see that the subject controls the time of its environment. While we said before, “There can be no living subject without time,” now we shall have to say, “Without a living subject, there can be no time””

Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*, 1934

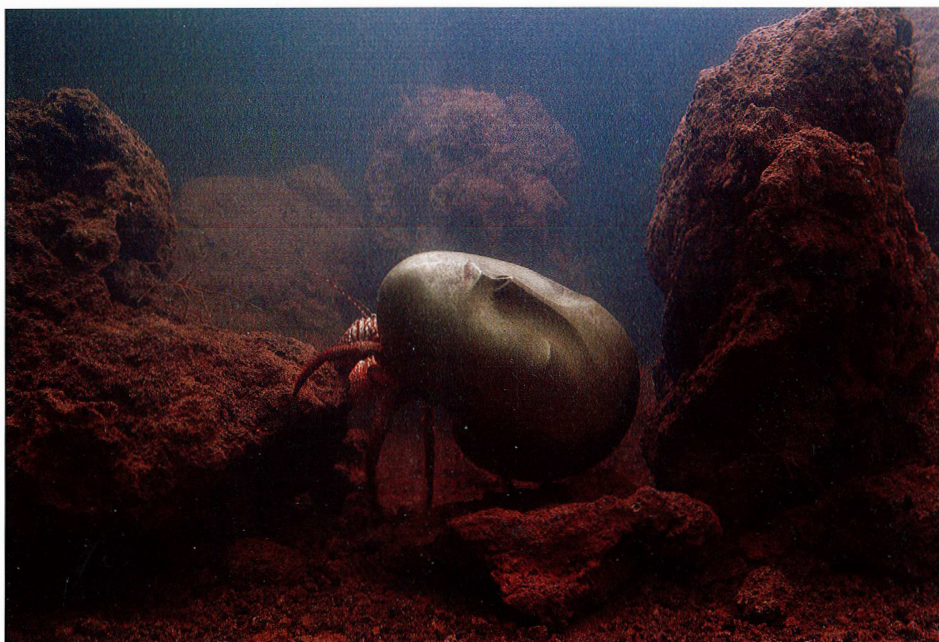
The retrospective itself is perhaps best conceived of as, to use Uexküll's word once again, an *umwelt*, a 'sense island', 'significant environment' or 'cognitive map'. These definitions are Uexküll's, to which should be added biologist Herman Weber's: 'the totality of conditions contained in an entire complex of surroundings which permit a certain organism, by virtue of its specific organisation, to survive'.

Now add the word 'art', or define 'organism' as art – art that barely needs an artist or a public and is almost self-generating – and you begin to get a sense of the moment where Huyghe is, if not already, then

certainly headed: “It would be interesting if I could take this indifference towards something that will keep going over the course of a long period. Find a site to do things with no timeframe, with no constraint. Not that I don't like constraint, but not the same constraint all the time. Not the constraint that is always dictated by what the museum think you are going to do or perceive. So to free myself from that, maybe I will find a site to build something, to develop something, maybe with technology, that I could see over the course of time be deeply transformed and materialised. I'm interested in that direction.” ar

A retrospective of Pierre Huyghe's work is on view at the Pompidou Centre, Paris, through 6 January





above *Zoodram 4*, 2011, live marine ecosystem, aquarium, resin mask of Constantin Brancusi's *Sleeping Muse* (1910), 135 x 99 x 76 cm. Collection Ishikawa, Okayama, Japan.
Photo: © Guillaume Zicarelli. Courtesy the artist

facing page Pierre Huyghe's studio, Paris

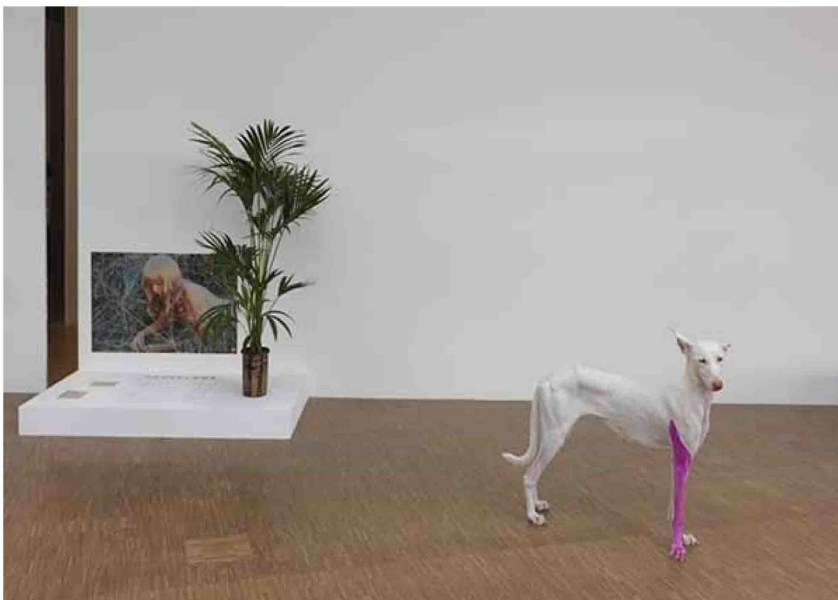
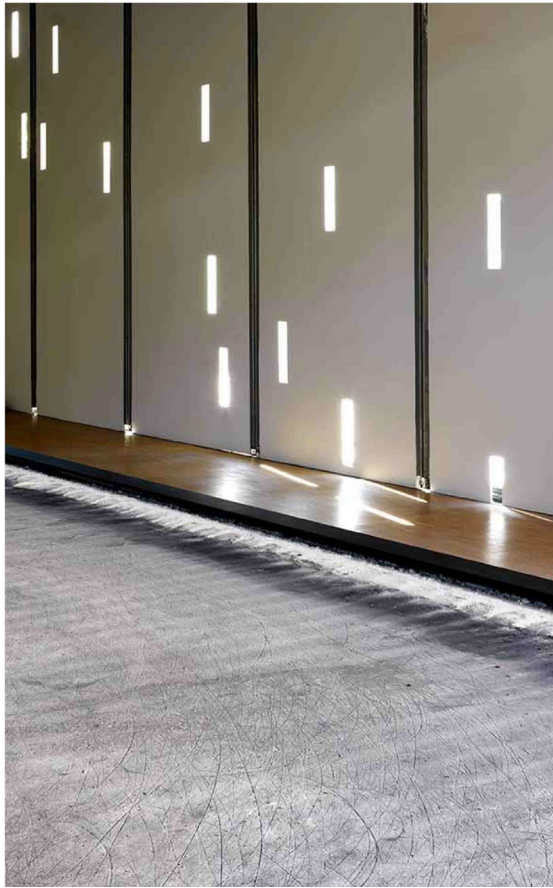
MOUSSE

If you walk to the Centre Pompidou in Paris from the direction of the Seine, you will most likely end up in a little public square that stretches between the Beaubourg and the church of Saint-Merri: Place Igor Stravinsky. Here, in a shallow basin measuring 580 square meters, sixteen sculptures made in 1983 by Jean Tinguely and Niki de Saint Phalle entertain onlookers with their entirely whimsical demeanor, surfing along and spraying water at each other. The bright colors of the kinetic statues, the joy and lightheartedness of their movements, make the whole composition look like a sculptural spin-off of Disney's *Fantasia*. But it wouldn't have seemed so remarkably flawless had the administrators followed the original instructions left by Tinguely, who never wanted the water in the basin to be treated, as he preferred that moss eventually be allowed to grow (this did not happen, and the sculptures today look almost identical to when they were unveiled exactly 30 years ago). This little anecdote may bear some connection with the concerns and interests of another artist – Pierre Huyghe – who as we write, is installing his first major retrospective just a few meters away from that fountain, in the South Gallery of the Pompidou.

The exhibition, which is to run in Paris until January 2014 and will later travel to the Ludwig Museum in Cologne and LACMA in Los Angeles, features about 50 of his projects, spanning some two decades of his career, and eloquently demonstrates the artist's recent obsession with "live situations." Huyghe would probably have loved to see the moss grow on those sculptures, to witness the impermanent epiphany of a living environment slowly invading the "space of representation," in a similar fashion to what the French artist did with "A Forest of Lines" in 2008 (when he overrun the Sydney Opera House with hundreds of trees, transforming the concert hall floor into a forest for 24 hours). Somewhat akin to what happened in Sydney, Huyghe has transformed the Pompidou in a world unto itself, not orchestrated, but living at its own rhythms. The Paris show, curated by Emma Lavigne with the assistance of Florencia Chernajovsky, is a jungle of objects, spaces, and narratives that change, evolve or even decompose according to the pace of organic life, emphasizing once more the "living dimension" of the artist's most recent ventures. Take, for example, his project for dOCUMENTA (13) last year, and the controlled wilderness he recreated behind the bushes at the end of the Karlsau Park.

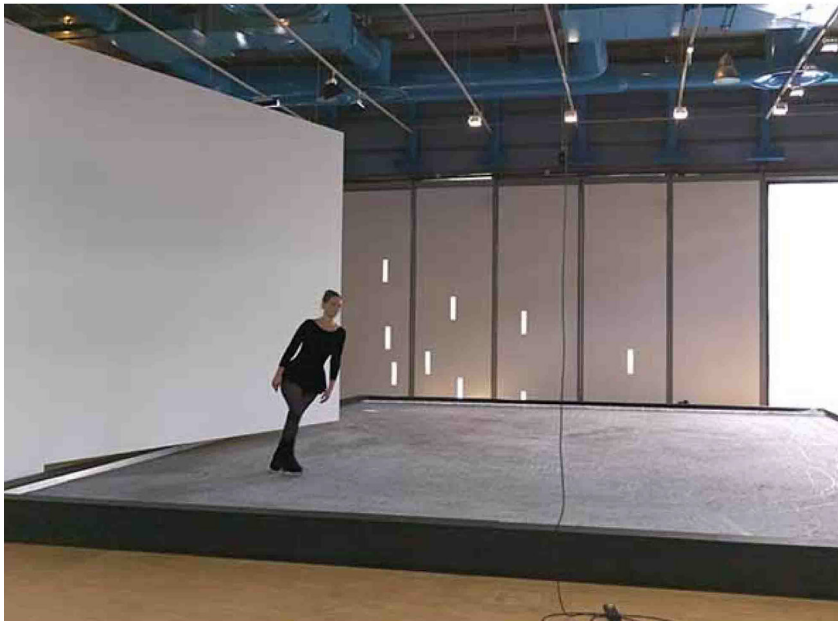
Speaking about that work, the artist said: “There is repetition, chemical reaction, reproduction, formation, and vitality; but the existence of a system is uncertain.” In other words, most of the action takes place with limited, if any, control by the artist. Growing moss is welcomed here, even encouraged. And as a matter of fact, the Paris show is itself basically “growing” on another representation – the rails and remains of the Mike Kelley exhibition that was in the gallery immediately before Huyghe’s retrospective. This self-generating world is conceived to vary in time and space, almost indifferent to human presence, past and present; and the unregulated nature of such an experiment is meant to generate unfixed narratives and “breathing” monuments (actually, it all operates as the opposite of a monument, since the works, rather than representing a firm statement, are subject to continuous shifts between different resolutions, releasing and receiving in a state of permanent osmosis). Huyghe is more interested in transitions than conclusions; he’s looking at the stops along the railroad rather than the final destination, inquiring into the dynamic chain of events rather than the epilogue. And some of these events are so temporal that they literally fade or melt away over time, like the ship made out of ice that the artist placed in the Kunsthaus Bregenz as part of his “L’Expedition Scintillante: A Musical,” in 2002. The viewer can predict the eventual doom of what he’s looking at, but this fate is not centered on the human element in the room (“Planet Earth is blue, and there’s nothing I can do,” as Bowie would have said). The slow erosion of the image plane is somewhat inevitable; the flaws of biological reality are disclosed, and Huyghe’s finger is pointing right at the minuscule imperfections of these “live situations,” at the moss that tries but fails to grow on Tinguely’s sculptures. The treated water of the fountain in Place Stravinsky marks the exact border between the vital aspect of things and the orchestrated, even spurious narratives of Disney fairytales. And it is no coincidence that one of the most iconic works on show at the Pompidou is the 1997 video *Blanche Neige Lucie*, where the artist filmed the woman who was the voice of Snow White in the original French version of the Disney movie. Alleging that her voice was “stolen”, the woman in the video claims to have sued the studio over the rights to her interpretation of the part. As the interview goes on, the aura of candor and purity of the cartoon slowly evaporates and the “living dimension” surfaces. And somehow you’re stuck with a voice in your head that seems to whisper, “let the moss grow.”

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



Nicola Ricciardi
Pierre Huyghe at Centre Pompidou
Mousse, October 25, 2013.
<https://urlr.me/3MjDb>

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



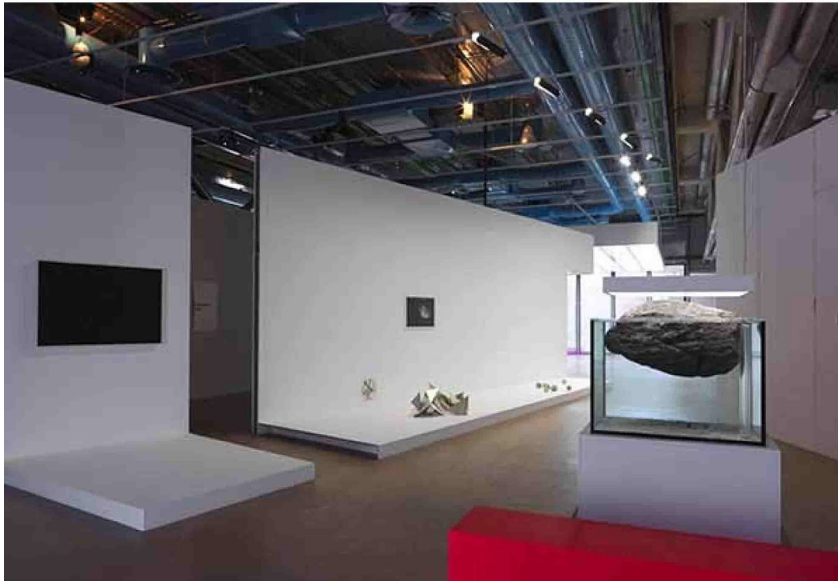
Nicola Ricciardi
Pierre Huyghe at Centre Pompidou
Mousse, October 25, 2013.
<https://urlr.me/3MjDb>

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



Nicola Ricciardi
Pierre Huyghe at Centre Pompidou
Mousse, October 25, 2013.
<https://urlr.me/3MjDb>

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



Nicola Ricciardi
Pierre Huyghe at Centre Pompidou
Mousse, October 25, 2013.
<https://urlr.me/3MjDb>

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



Pierre Huyghe installation view at Centre Pompidou, Paris, 2013.

Nicola Ricciardi
Pierre Huyghe at Centre Pompidou
Mousse, October 25, 2013.
<https://urlr.me/3MjDb>

PIERRE HUYGHE

écritures singulières

interview par Robert Storr

Artiste majeur de la scène française et internationale, Pierre Huyghe est à la fois plasticien, vidéaste, architecte et designer. La rétrospective présentée au Centre Pompidou, à Paris, du 24 septembre 2013 au 6 janvier 2014, fait dialoguer les films avec les sculptures et des situations. Exploration de quelques œuvres récentes, réalisées ou non, pour la Biennale de Venise, la documenta 13, l'opéra de Sydney...

« Survey », « rétrospective » « exposer » (in English that means « exhibit » or « show ») none of these words really does the job of setting forth the problematics of gathering a large, roughly chronological sélection of an artist's work and putting it before the general public. Which is to say présent it to the eyes and minds of thousands of unique individuals who will expérience it ways that curators, art historians and critics will never fully grasp and most won't even guess at. Nevertheless, that is the challenge faced by the artist who agrees to accept the invitation of a major musée to make his or her work known in breadth and depth to any and all who happen upon it. In anticipation of his impending survey ?, rétrospective ?, exposition ? - at the Pompidou, Pierre Huyghe and I had a long conversation in June from which these remarks bearing on the difficulties ahead have been excerpted. Having crossed the Atlantic and the Pacific and having made himself more or less at home abroad while others circled the planet in clouds blown by « global » trade winds, Huyghe stands apart even from the very few French artists of his génération to have earned a world wide réputation. The self-effacing author of posters, performances, installations, films and above all the creator of situations that question what an « art work » is (or might be,) and «who » looks at it (and how and why,) Huyghe is unclassifiable. The finely wrought enigmas he brings into being are the essence of his art's importance to those Lucky enough to have caught a glimpse of it. Soon that privilege will be extended to a large audience and those enigmas will be the metamorphic wonder that its members share.

Robert Storr

■ *En 2007, alors directeur artistique de la Biennale de Venise, je t'ai commandé une œuvre. Je ne veux pas parler de ma Biennale, je veux simplement savoir comment tu conçois un projet et comment tu commences à y travailler. Qu'est-ce que tu as voulu faire pour cette biennale, et que tu n'as pas pu réaliser ?*

Souvent, certaines conditions sont données, auxquelles je réagis spécifiquement, mais sans y répondre. Prenons l'exemple de *Monster Island*, le projet pour Venise. Tu m'invites dans un contexte, la Biennale, où beaucoup se rendent, attirés par la nouveauté. Je commence par tenter de comprendre ce contexte, et j'essaie de trouver les différents discours ou les sédimentations d'histoires qui y sont attachés.

Afin d'extraire quelque chose de ces sédimentations ?

Extraire, ou pour produire une brèche et en même temps trouver une disruption. Je n'avais pas spécialement envie de réaliser quelque chose au sein d'un bâtiment, trop contraint. Alors est venue l'idée de prendre le large, de faire sortir les gens du cadre strict de la Biennale, de prendre un bateau pour aller vers cette île que l'on a cherchée ensemble et, enfin, d'arriver dans ce lieu dans lequel ils n'auraient jamais pu débarquer.

Il était question d'y faire venir une icône qui aurait été entourée de monstres déambulant autour d'elle. Le bruit devait se répandre de sa présence, les gens prendraient alors le vaporetto pour s'y rendre, attirés par cette image. Essayant d'y accéder sans jamais l'atteindre. L'enregistrement de cette situation devait se faire par la masse des regards portés sur elle. Ne pouvant débarquer sur ce territoire, les gens en auraient fait le tour, n'y voyant plus que des monstres hyperréalistes, traînant dans cet endroit en ruines. On avait trouvé

une île intéressante parce qu'assez petite, recouverte de végétation, avec un embarcadère, un bâtiment en ruines, et entourée d'un ancien rempart. Un « giardini » avec ses pavillons. Ce que je construis se confronte à un ensemble de règles, de conditions. C'est le produit d'une conviction qui rencontre un ensemble d'accidents. Cette confrontation me permet de construire une situation vivante, dont un certain nombre de gens font l'expérience, puis j'en produis une équivalence, une variation plus exactement. Variation qui prend des formes diverses : une image, un film, des objets, un dessin. Ces variantes incluent aussi leurs modes d'exposition aussi bien que leur écoulement futur. C'est un processus, un mouvement qui peut être équivalent ou partiel. La situation vivante ne disparaît pas vraiment, mais son intensité varie. Sa première occurrence existe dans la mémoire de celui qui en a fait l'expérience.

RIEN À INTERPRÉTER

Parlons du projet pour la Documenta 13 en 2012 – le plus récent –, d'un projet plus ancien, la Toison d'or. À la différence de l'art conceptuel qui, dans les années 1960 et 1970, avait une dimension philosophique, sociologique ou psychologique, les projets que je viens de citer présentent des aspects nettement oniriques, voire folkloriques. Comment les articules-tu aux autres processus ?

Commençons par *Untitled*, l'œuvre pour la Documenta. J'ai utilisé le compost d'un parc baroque enclos, un lieu de dépôt, séparé de la mise en scène l'entourant, un lieu où l'on jette des choses mortes ou sans usage. J'y ai déposé des marqueurs, des fragments de passé, ils sont co-présents. Les éléments sont inanimés ou vivants, il y a des artefacts, des objets, des plantes, des animaux. Ils proviennent de différentes époques, ont différents styles. Ce sont des écritures singulières, factuelles, artistiques, littéraires, scientifiques ou agricoles, qui se répandent hors de l'œuvre, biologiquement, minéralement. Il y a une sédimentation d'histoires, un arbre déraciné de Joseph Beuys, fragment des 7000 chênes (1), qui est lui-même un tout, un monde emporté par des insectes qui l'utilisent comme matière pour construire leur nid. Le public entre par hasard dans ce lieu, rien ne lui est adressé, ce qui s'y déroule est indifférent à sa présence, cela grandit sans lui, il est témoin et non en position centrale et déterminé. Ils font face à des éléments d'ordres perdus qui se confrontent, rien n'est écrit et il n'y a rien à interpréter. Chacun voit son monde, comme autant de *Umwelt* [environnements] séparés mais juxtaposés. Il n'y a pas un savoir, un discours qui prédomine, il n'y a pas un ordre mais des hétérotopies, des rythmiques particulières, pas de mise en scène ou de programme. On est dans l'indéterminé. Il y a, entre autres, de

la boue, une statue dont la tête est occultée par un essaim d'abeilles qui pollinisent des plantes, des aphrodisiaques et des psychotropes, des pavots d'Afghanistan, de la marijuana, une chienne à la patte rose, abîmée, à l'image des chiens qui circulent dans cet endroit, un banc que Dominique Gonzalez-Foerster a utilisé lors d'une Documenta précédente, un arbre couché évoquant celui de Robert Smithson, une citerne contenant des œufs de batraciens, source des premières études de l'embryologie... la liste est trop importante. Il y a pourrissement, écoulement, les choses vivent, grandissent, ne se soucient pas d'être exposées, mais les entités vivantes se présentent à leurs espèces. Il y a apparence, image, intensité, variation, germination. Ici, pour revenir à ta question, il n'y a pas de fiction, peut-être qu'une dimension fictionnelle est entrée dans le travail, mais pour des raisons spécifiques. Son rapport avec ce qu'on nomme « réalité » est complexe. L'utilisation des mots « fiction » ou « réel » est souvent symbolique, et varie en fonction des différents champs de discours, alors que le réel est ce que l'on ne connaît pas, qui continue d'exister même quand on cesse d'y croire, comme dit Philip K. Dick. On confond également fiction et imaginaire, fiction et illusion. Je me suis intéressé à des fictions non illusives, à la fiction comme matériel et de manière factuelle. Même si la fiction me semble problématique, en tout cas l'usage de la fiction, c'est-à-dire à une écriture entre deux entités. Elle peut énoncer une construction spéculative. On peut parler de folklore, de fable, de croyances... J'en ai fait usage à un moment donné, plus maintenant. Ta question a plusieurs aspects. D'abord, j'ai utilisé la fiction comme objet que j'entendais comme fictionnel, que j'instrumentalisais comme fiction. La seconde chose est un doute quant aux discours, à leur autorité, issus aussi bien de la sociologie, de la philosophie, de l'anthropologie, de la psychologie quand ils se superposent à une pratique artistique. Par contre, si l'on pense à Borgès, la fiction s'énonce comme étant une fiction. Dès qu'une fiction fait croire qu'elle est réelle, elle est une illusion, quand ce qui n'est pas ou ce qui est construit s'énonce comme un fait...

INSTRUMENTALISER LA FICTION

Une fiction comme telle peut être réelle.

Oui, si l'on s'entend sur ce que recouvre le mot « réel ». Est-ce qu'on entend par réel ce qui nous impacte, nous influence ou ce qui a lieu hors de notre savoir, en soi ? Dans l'usage que je fais de la fiction, il y a cette dimension spéculative, le possible possible, le possible qui n'est pas possible. Donc, d'un côté, ce doute quant à l'autorité des discours, de ce qui relie, de ce qui attache et vient aveugler de sa lumière le regard sur une chose ; de l'autre, l'outil de la fiction s'énonçant comme non illu-

soire. J'ai instrumentalisé la fiction dans des situations construites, comme d'autres peignent des pommes, ils n'en sont pas pour autant des producteurs de pommes.

Dans l'exemple que tu évoquais, *la Toison d'or*, il n'y a pas vraiment de fiction, ce qui est construit est factuel. La Toison d'or est un ordre médiéval dont la ville de Dijon a tiré ses armoiries. Il y a des figures de pouvoir qui s'exposent. La ville promeut son histoire en partie inventée, fictionnelle, en créant un parc d'attraction portant ce nom. Or, ce parc d'attraction ferme ses portes, et les personnages de l'histoire se retrouvent au chômage. Qu'est-ce qu'un personnage qui n'a plus d'histoire ? Sommes-nous des interprètes qui suivent une écriture ? Je me suis toujours intéressé à la question du rôle. *La Toison d'or* reprend ces figures de pouvoir, leurs têtes recouvrant celle de cinq d'adolescents laissés à eux-mêmes dans un parc de la ville. Il n'y a pas de performance, pas d'histoire à jouer.

Il n'y a pas de scénario.

Non, d'ailleurs dans aucune de mes œuvres il y a des conditions posées. Je n'impose pas de relation entre A et B, je ne m'intéresse pas à la politique entre A et B. Ma conviction, c'est justement de ne pas poser la politique entre A et B. Je préfère laisser à l'incertitude et voir comment l'écriture de ce qu'il y a entre s'écoule dans le contingent.

UN SPECTACLE SPECTATEUR

Dans certaines situations, le spectateur est devant quelque chose qui contient la pensée et l'image. Dans d'autres, il fait partie d'un ensemble qui participe à la création d'une pensée, sinon une image. Par exemple, dans le projet pour l'opéra de Sydney, Forest of Lines. Tu as construit une forêt complètement réelle et fictionnelle à la fois, et tu fais entrer le public, qui, aussitôt, devient un élément du spectacle – spectateur du spectacle et de lui-même.

Je ne l'invite pas à participer, il est là, mais tu as raison de dire spectateur de lui-même. À ce moment-là, il y avait encore un spectateur. C'est-à-dire une personne qui va, à une heure déterminée, faire l'expérience de quelque chose selon un protocole déterminé. Le maintenir produit du spectateur, mais si on le supprime, peut-être n'existera-t-il plus.

Forest of Lines débute dans un lieu de spectacle, un opéra, une image y apparaît, débordante. Un chant dont les paroles décrivent un chemin – une carte orale inspirée de la tradition aborigène – est une diversion pour sortir du lieu de la représentation et aller à la source de cette image, dans un endroit particulier de la jungle. Peut-être faut-il préciser que j'ai rempli l'opéra d'une forêt ; plus de mille arbres ont été transplantés dans l'opéra pour une durée de vingt-quatre heures, dans une

lumière basse et du brouillard. L'opéra est très grand, on pouvait presque s'y perdre. Vu du haut, on voyait des lignes de lumière car le public portait des lampes frontales et circulait. On voyait sa présence, son cheminement en fonction de cette voix.

Au Guggenheim Museum, à New York, j'avais plongé le musée dans le noir, les gens entraient aussi avec des lampes frontales mais, contrairement à Sydney, il n'y avait rien d'autre à voir que des *positions* formant une constellation contrainte par l'espace d'exposition. Après *l'Expédition scintillante*, exposition qui avait annoncé son écoulement, j'avais réalisé *A Journey That Wasn't*, une expédition en Antarctique et un spectacle musical sur la patinoire de Central Park, équivalence qui prenait l'expédition comme matière. La dialectique site/non site de Robert Smithson était évidemment très présente dans ce projet. Je filme le public faisant face à l'événement à Central Park, ou les gens qui regardent le spectacle de marionnettes dans *This is Not a Time for Dreaming*.

Un spectacle spectateur est le sujet au lieu de...

Faire un spectacle ne m'intéresse pas, mais son rituel m'intrigue. J'ai retrouvé des archives de films Super 8 de 1986 où je filme le rituel de l'exposition au Museo Tamayo au Mexique. Cela m'a amené à faire une expérience au musée des Arts et Traditions populaires alors désaffecté, *The Host and the Cloud*. Quinze personnes ont été placées dans certaines conditions, un lieu test d'exposition. Une navigation anachronique dans des passés, des histoires, des artisanats, des croyances. Ces quinze personnes, mes spectateurs, ont fait face accidentellement à des situations *live* qu'ils pouvaient copier, altérer, faire varier. Le mouvement, l'intensité de ces influences était indéterminée. Cela s'est déroulé durant un an avec trois moments visibles, où des personnes extérieures pouvaient en être les témoins sauvages, dans le sens où rien ne leur était donné. Je cherchais à exposer ces personnes à quelque chose, existant avec ou sans elles, indifférent à leur présence. Et ne plus exposer quelque chose pour un visiteur quelconque.

Spectacle spectateur : il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre, mais de l'engagement, de la dialectique entre les deux, c'est-à-dire comment les spectateurs entrent dedans et deviennent le spectacle.

Ce que je produis est indifférent au spectateur.

Il vient pour ça.

Couper cette relation, produire une séparation me semble nécessaire. Il y a un en-soi non adressé. Le spectateur n'existe plus, et d'une certaine manière l'exposition non plus, elle

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

n'est qu'une infime partie de l'existence d'un objet.

Il n'y a rien de préconisé.

Je cherche à intensifier la présence de ce qui est. ■

(1) En 1982, à la Documenta 7, pour l'œuvre intitulée *7000 Eichen*, Joseph Beuys commence la plantation de 7 000 chênes, chacun associé à une colonne de basalte, dans la ville de Cassel ou ses environs (ndlr).

Robert Storr est critique d'art, conservateur au département de peinture et de sculpture au MoMA (New York) de 1990 à 2002, dean de la Yale University School of Art, directeur de la 52^e Biennale de Venise en 2007. Il vit à New York.

Robert Storr is an art critic based in new York. He was curator of painting and sculpture at MoMA, New York, and artistic director of the 52nd Venice Biennale. He is Dean of the Yale School of Art.

DE WITTE RAAF

De Witte Raaf – 166 / november – december 2013

Pierre Huyghe in Centre Pompidou. De Pierre Huyghe-retrospectieve in Parijs vat een tentoonstelling op als een wereld op zichzelf, met een eigen ritme. Ze wil het begrip van de retrospectieve bovendien herijken, naar de overtuiging van de kunstenaar: 'Een tentoonstelling is niet het eind van een proces. Het is een 'mise en route', een opening naar iets anders.' Is het mogelijk dat een retrospectieve niet enkel terug-, maar ook vooruitkijkt, en naar elders?

Bij binnenkomst lijkt het heel even alsof er tóch sprake is van een traditionele retrospectieve. Boven een afbrokkende en bemoste abstracte sculptuur in beton, die doet denken aan een reusachtig zandkasteel, hangen speakers waaruit serieuze gesprekken over kunst klinken. Het dispositief suggereert dat de mannenstemmen eerder tegen de betonnen kolos praten dan tegen de bezoekers. (Het geluidsfragment is een opname uit 1988 van een symposium aan het inmiddels verdwenen interdisciplinaire *Institut des hautes études en arts plastiques*, voorgezeten door Pontus Hultén en daarnaar door Daniel Buren, waar kunstenaars en wetenschappers bijeenkwamen om te discussiëren.) Het betonnen beeld is een typische openbare ruimschildt van Parvina Curie met als titel *Mère anatolique*, en stond ooit voor Huyghe's middelbare school. Het is de enige biografische verwijzing in de hele tentoonstelling, en misschien meteen ook een ironische commentaar op de veelvoorkomende neiging om naar een biografische oorsprong van het kunstenaarschap te zoeken. De aanwezigheid van het originele historische object demonstreert echter vooral Huyghe's voorkeur voor het herlokalisieren van 'echte' voorwerpen. Zijn manipulatie van objecten als momenten in een open proces (met als doelstelling het produceren van *différence*, verschil) staat diametraal tegenover het rigide monument. In het werk *A Forest of Lines* (2008) bijvoorbeeld, introduceerde Huyghe een tropisch bos in de opera van Sydney. Het organische systeem veranderde tijdelijk de architecturale structuur van het gastgebouw. Een video verdubbelt het vervreemdende waarnemings-effect: menselijke figuren met lampen op hun hoofd dalen via verschillende paden af in een schijnbaar echt, donker, mysterieus woud.

Het organische vormt het thema van een groot aantal werken. Zelfs enkele levende organismen participeren aan de tentoonstelling. In een aquarium zwemmen prachtige, geometrische krabben – in het Frans *bernard l'hermite* – waarvan er één een kopie meedraagt van het werk *La Muse endormie* van Brancusi (*Zoogram 4*). Ook doet de witte hond *Human* op gezette tijden de tentoonstelling aan, en net als op *Documenta 13* heeft hij één fuchsialeurige poot. Gesuggereerd wordt dat hij die heeft 'opgelopen' in een berg knalroze pigment op de vloer. Zijn relatie tot de kunstgeschiedenis wordt verder duidelijk in het geometrische uiteinde van zijn monochrome poot. De bontmantels die hier en daar op de grond liggen zorgen voor een verbinding tussen de levende en dode voorwerpen in de tentoonstelling. Ook beelden krijgen een bepaalde levendigheid toegedicht: 'Je m'intéresse à l'aspect vital de l'image, à la manière dont une idée, un artefact, un langage peuvent s'écouler dans la réalité contingente, biologique, minérale, physique. Il s'agit d'exposer quelqu'un à quelque chose, plutôt que quelque chose à quelqu'un.' Het is dan ook niet verwonderlijk dat Huyghe in dit *entre-deux* fictieve wezens introduceert. In de plaats van mensen figureren in zijn werk humanoïde bomen, marionetten of de mangafiguur Annlee (die hij samen met Philippe Parreno opkocht en later werd overgekocht door Tino Sehgal) en deze wezens worden op hun beurt gefictionaliseerd door middel van verkleedkostuums. Bijzonder unheimlich zijn de reusachtige pluchen dierenkoppen, die als masker gedragen moeten worden. Een fotoserie uit 1993, *La Toison d'Or*, toont deze 'monsters' terwijl ze op speelplaatsen rondhangen. Het werk wordt nieuw leven ingeblazen wanneer eenzelfde hybride mens-vogelknuffel zich onder het tentoonstellingspubliek mengt. Lange tijd kijkt hij naar een aquarium met vissen en naar een ander hybride wezen: *Untitled [Liegender Frauenakt]*, een sculptuur van een liggend vrouwelijk naakt met een bijenkorf over haar hoofd, eveneens tentoongesteld op *Documenta 13* – de bijen zijn nu bijna alle dood.

Het opnieuw uitvoeren van eerdere performances is geen enkel probleem binnen deze logica van verschuivende,



Pierre Huyghe

Untitled, 2011-2012. Courtesy of kunstenaar; Galerie Marian Goodman, New York/Parijs; Esther Schipper, Berlijn



Pierre Huyghe

The Host and the Cloud, 2009-2010. Events in het Musée des Arts et Traditions Populaires, Parijs, 31 oktober 2009 (Halloween), 14 februari 2010 (Valentijnsdag) en 1 mei 2010 (dag van de arbeid)
Courtesy of kunstenaar; Galerie Marian Goodman, New York/Parijs

oprekbare, open temporaliteit. Van de *Expédition Scintillante* uit 2002, een expositie die een toekomstige reis naar Antarctica aankondigde, worden twee van de drie bedrijven opnieuw geënceneerd: een 'weerpartituur' produceert ijs, regen en mist, en een kunstschaatster kerft al dansend abstracte vormen in een kleine ijsbaan. Wanneer ze niet performt, horen we de naklank van het geluid van haar schaatsen op het ijs.

De lineaire tijd wordt ook opengedoken in de tentoonstellingsencenering. De weinige bordjes met titels behoren nog tot de vorige tentoonstelling die hier plaatsvond (Mike Kelley), en ook de deels kapotte verplaatsbare tentoonstellingswanden zijn gerecycled. Huyghe's wens om zich hiermee in te schrijven in de chronologie van het gebouw wordt gespiegeld in het werk *Timekeeper* (1999): een veelkleurige concentrische cirkel op de muur blijkt bij nadere inspectie te zijn gecreëerd door het selectief afschrapen van oude verf. Elke ring getuigt van een eerdere tentoonstelling, zoals een aardlaag getuigt is van een geologische era.

Het grensgebied tussen feit en fictie en de mogelijkheid van andere werkelijkheden staan centraal in de film *The Host and the Cloud* (2010), het werk dat wellicht de meeste aandacht opeist. Huyghe's voorliefde voor vieringen en rituelen als zones met een vermogen tot transformatie bepaalde de structuur van het werk. Vijftien acteurs kregen op drie verschillende feestdagen (het feest der doden, Valentijnsdag en de dag van de arbeid) toegang tot een gesloten museum van populaire kunsten en tradities. Onder toezicht van vijf-tig getuigen vervaagde de grens tussen acteren en werkelijkheid, terwijl de groep reageerde op stimuli als slaappmidelen, hypnose en alcohol. Het resultaat is magistraal,

betoverend, tragisch, aangrijpend, vervreemdend, schokkend en ontroerend. De luide geluiden en muziek die de twee uur durende film begeleiden hebben een zware emotionele werking die de beleving van de andere werken intensificeert. Dit werk vergroot daarmee de coherentie van de tentoonstelling als geheel, temeer omdat het nog eens verdubbeld wordt in de vorm van een uit de film ontsnapte figuur die door de tentoonstelling dwaalt. De presentatie van de vijftig projecten is zo intelligent opgezet dat ze een werk op zich wordt binnen het oeuvre van de Franse kunstenaar.

Ondertussen 11

Merel van Tilburg

→ Pierre Huyghe, tot 6 januari 2014 in Centre Pompidou, Place Georges Pompidou, 75004 Parijs (01/44.78.12.33; www.centrepompidou.fr).

Thomas Zipp in Venetië. De Duitse kunstenaar Thomas Zipp (1966) is gefascineerd door waanzin, schizofrenie en de hallucinerende roes die door drugs wordt opgewekt. Deze wonderlijke aberraties van het geestesleven komen opnieuw aan de oppervlakte in zijn grote installatie in het Palazzo Rossini, die deel uitmaakt van de 55^{de} Biennale van Venetië. De tentoonstelling is geïnspireerd op La Salpêtrière, de roemruchte kliniek in Parijs waar de geschiedenis van de hysterie werd geschreven. Zipp's afdaling in de krochten van de psyche voert naar dat wat het bewustzijn het minst goed begrijpt: de uitschakeling van het bewustzijn zelf.

De installatie met schilderijen, sculpturen, foto's, etsen en meubels is goed op zijn plaats in het wat morsige stadspaleis met zijn krakende vloeren en schief hangende deuren. De bezoeker dwaalt door verschillende ruimtes. Zo is er een muffig studeervertrek met tientallen boeken, waaronder *Der mehrdimensionale Mensch* en *Drogenkunde*. De schilderijen aan de muur tonen merkwaardige, holografische personen met lege tekstballonnen. In de benauwde slaapzaal staan volle abzakken en liggen stapels Bijbels naast de bedden. De bizarre behandelstoel in de naburige dokterspraktijk helpt patiënten in een buitenlichamelijke droomtoestand door middel van een zogeheten godenhelm. Dit hoofddekseel, ontwikkeld door Shiva Neural Stimulation Technology, zo meldt de bijhorende laptop, helpt om contact te maken met God (en dat voor slechts 694 dollar, exclusief verzendkosten). Een schilderij toont een diagram van papaverbollen op lange stelen, omgeven met teksten over medicinale narcoticagebruik. Aan het eind van de lange gang bevindt zich de isoleercel, een witte, hel verlichte, gecapitonneerde kluis die een koude rilling over het lijf jaagt. Hier en der zien we sporen van de bewoners van deze inrichting – besmeurde witte overalls, kaplaarzen, identieke maskers. Het zijn de kostuums in een theaterstuk waar het onderscheid tussen arts en geesteszieke is verdwenen.

In de westerse kunst heeft de figuur van de gek verschillende gezichten, van infantiele idioot tot uitverkoren ziener. In alle gevallen is hij de tegenpool van het gezond verstand. Enerzijds wijst irrationaliteit op een gebrek, een defect dat geassocieerd wordt met ziekte en dood; anderzijds kan het duiden op grensoverschrijdende extase. Zipp lijkt vooral in dat laatste geïnteresseerd. Hem gaat het om die verhoogde staat van zelfbewustzijn die, paradoxaal genoeg, de begrenzingen van het zelfbeeld laat vervagen – een ervaring van fragmentatie en incoherentie, alsof de eigen identiteit zich oplost. De cryptische titel *Comparative Investigation about the Disposition of the Width of a Circle* refereert aan een song van David Bowie over de bijna erotische verleidingen van de drugs die hem doen geloven uit twee personen te bestaan.

De installatie sluit vrijwel naadloos aan bij Massimiliano Gioni's zeer geslaagde *Il Palazzo Enciclopedico*. Maar waar sommigen van de exposanten in de centrale tentoonstelling van de Biennale hun duistere drijfveren volgden zonder zich ooit als kunstenaar te affichereren (zoals de man die zijn leven lang in het geheim levensechte meesjespoppen maakte, of de man die zijn naasten portretteerde als enorme fantasiegebouwen), daar is Zipp de zelfbewuste kunstenaar die zijn publiek geraffineerd weet te bespelen. Soms is de installatie suggestief en intrigerend als een tafereel van Giorgio De Chirico (wat doen die twee blokfluiten op het doktersbureau?), soms zijn de verwijzingen naar de psychiatrie wat al

Merel Van Tilburg

Pierre Huyghe in Centre Pompidou

De Witte Raaf, N°166, November–December, 2013, p.11.

Interview

Pierre Huyghe



Pierre Huyghe's *Untitled*,
2010, Live Marine
Ecosystem, Glass Tank,
Filtration System. Photo:
Melissa Dubbin/Courtesy Of
Marian Goodman Gallery,
New York And Paris.

No fantasy is safe in the hands of 48-year-old French artist Pierre Huyghe. But that's fine because neither is any reality. This is an artist who has systematically poked, provoked, and perverted our most stable structures in this world (national holidays, modernist architecture) as well as the safe refuge of our "other" worlds (fairy-tale lands, computer-generated virtual realms). Huyghe has a talent for creating a cultural confrontation out of the most unexpected elements, and that often happens in surprising locations. In fact, in the last decade Huyghe's work has consistently been found outside of the museum. In 2005 it was found on Central Park's Wollman skating rink, in a musical performance inspired by a trip to Antarctica. In 2008 it was found literally growing in the Sydney Opera House for a 24-hour period, when he transformed the concert hall into a mystical, fog-filled arboretum. Last year, Huyghe even took over gardening duties at Madrid's Crystal Palace for the Reina Sofia, planting a calendar's worth of flora representing different seasons and holidays throughout the year and then letting them battle for ground rights.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



Pierre Huyghe in New York,
December 2010. Shirt:
Lacoste, Jeans: Tommy
Hilfinger, Socks: Falke, Shoes:
Maison Martin Margiela.
Styling: Patrick Mackie,
Grooming: Lisa-Raquel for
Cutler NYC/Redken/See
Management.

Naturally, when it was time for Huyghe to return to the museum, he did so in a shocking and invasive way: In 2009 he began a yearlong project inside the vacant Musée National des Arts et Traditions Populaires in Paris, turning its halls, galleries, stairwells, cafeteria, and offices into sites for bizarre spectacles both rashly improvised and brilliantly strategic. Utilizing a cast of actors, performers, and public eyewitnesses, Huyghe created a schizophrenic, immersive atmosphere that flashed room by room from the dancing of a Michael Jackson impersonator to a trial to defend the rights of avatars. Along the way there was a couple having sex, supermodel Audrey Marnay, and, perhaps most ominously, humans just there, existing in some narrative free-fall. This month at New York's Marian Goodman Gallery, the resultant film footage of this house of Huyghe will appear; of course, it is not so much a documentary as its own discrete work called *The Host and The Cloud*, complete with the introduction of an animated rabbit wandering through the frames. Huyghe is also showing a new series of aquariums, curated with an eye for disturbing aquatic motifs. While preparing for the exhibit, Huyghe sat down with his friend and fellow artist Rirkrit Tiravanija over food and wine to discuss the film, the museum, and creating a morally complex universe inside a fish tank.

Rirkrit Tiravanija
Pierre Huyghe
Interview, December 30, 2010.
<https://urlr.me/b97JW>

RIRKRIT TIRAVANIJA: I understand that the film you're working on comes from a series of events you orchestrated over the course of a year.

PIERRE HUYGHE: Yes. It all happens in a museum that closed five years ago. It was the French folk museum [Musée National des Arts et Traditions Populaires in Paris], which is near an amusement park called Le Jardin d'Acclimatation. I discovered it by coincidence. Obviously I was already thinking about a project like this before I came across the museum. You don't just find an empty museum and say, "I should do something here." I was looking for another kind of venue or exhibition format. I was trying to find a site where something could happen over a long period of time—something that could slowly transform itself and the place as it went. And I was also trying to stand out of the art-world system. Strangely enough, I stumbled on this vacant museum.

TIRAVANIJA: But isn't a museum still part of the art-world system?

HUYGHE: Not really. But I had the chance to play with a ghost of the museum. The function and the institution are gone—it's closed—but there is still the building. There is still a gallery, a theater, a restaurant, an entrance, and storage. Everything is there. I was looking for something between an experiment and an extended ritual. I asked 15 actors to be in this museum and take the position of the museum's personnel. I put this small group under certain conditions and influences, interpreted by another group of actors or by real professional performers, like a magician, a psychic, a model, a hypnotist, a singer, a psycho-dramaturge. . . . The 15 actors were not acting, they were just there facing different kinds of spectacles and situations and reacting to them.

TIRAVANIJA: These actors knew they were going to have to work for an entire year? That's a long commitment.



Image shot on February 14,
2010, during Pierre
Huyghe's *The Host And The
Cloud*, 2009-2010. Photos:
Ola Rindal.

HUYGHE: It was on and off over the course of a year, but we worked more intensively for the live performance on three occasions: Halloween, Valentine's Day, and May Day. On those days, 50 people were invited to witness this live experiment. The actors were moving throughout the entire building, where different events and experiences would happen around them—like those performers I was talking about. Everything that happened was real. No reactions were faked. There were a lot of moments where even I didn't know the outcome.

TIRAVANIJA: Some parts were scripted and some weren't. But if you worked with the actors over an entire year, didn't they know what to expect?

HUYGHE: Not exactly. You can go to a psychoanalyst one day and then go the next day and something else will come out. So, yes, there was some preparation. But still, when a person gets hypnotized, you don't really know what the outcome will be. I have no idea what they will say, so there is a space for accidents. There are about 40 different situations going on in the museum at once. As a witness of the experiment you wander between them—the hypnotist, the magician, the reenactment of the trial of Action Directe [a French left-wing terrorist group active in the '80s]. It's really a journey. You can fall on the Michael Jackson impersonator dancing, and later you come across a museum "employee" repeating the dance steps. No one knows what will show up next as they move through the museum. What interests me the most is a specific moment, after the actor or the "employee" has an encounter, let's say with the magician, or seeing a couple having sex, or talking to a child, suddenly they find themselves having nothing to do for a long period of time. At that moment, this person will have no idea that they have dropped out of a script or an improvisation. They are part of something but not playing anything. To me that's the most interesting moment. For instance, there is the courtroom trial reenactment. A court is a theater. When you go into a theater and sit in your chair, you know that the thing in front of you is scripted. But if you turn and see a woman blowing her nose, or walk out into the street, that's not scripted. In this piece, one room may be scripted and the next room may not be. You never know which. The whole project is like a garden, where each plant is a situation, a fragment of our culture or recent history. You can't follow every growing element.

TIRAVANIJA: Did the actors ever tell you how they felt about performing in this project?

HUYGHE: For them there was a strong psychological commitment, which they said they really loved. They had to play with themselves, with their expectations. But it's not even playing. Every condition of that museum made it impossible to know when you were on or off. For example, in the hall a teenager is listening to music on her headphones for three hours and then she takes them off and starts talking about the first time she was in love. If an actor is there at that moment, he will listen to her. Otherwise, no one will experience this unique situation. In a semi-metaphoric way, the museum is a collective memory, a mind, something that links us to culture and humanity. It is also a portrait of someone who never appears.

TIRAVANIJA: In the film you've made of the project, does any subject appear?

HUYGHE: The film documented the live experiment, but in postproduction an animation was added in. It's an animated rabbit, an imaginary character. The rabbit is the alter ego of the absent subject. The rabbit works like a wandering explorer. He is watching just as the witnesses are.

TIRAVANIJA: But isn't the rabbit really you, Pierre? Maybe this whole project is a portrait of you.

HUYGHE: [*laughs*] I have been revealed.

TIRAVANIJA: You've been caught.

HUYGHE: Truthfully, I'm not sure that is correct but I love that interpretation—that we artists never go out of self-portrait. Let me ask you, do you know *Thriller*?

TIRAVANIJA: Um, yeah!

HUYGHE: Have you ever been in love?

TIRAVANIJA: Uh-huh.

HUYGHE: What I'm trying to say is that it is as personal as it is common.

TIRAVANIJA: Well, on one hand, all work comes through an individual artist. But that doesn't mean it isn't universal. Do you feel like certain things about you come out in your work?

HUYGHE: I think so. I could not say "we" anymore. "We" would be too pretentious. When I look at something, I ask myself more and more, Who speaks? When I know who is speaking, I see that there is a commitment. I need to know there is some commitment. I need to find an author. "I" can also be polyphonic, fictional, inhabited by a multitude of characters, be right or wrong or at fault or corrupted. But that's more "the self" than "me, me, me." It's problematic. There are times to say "we."

TIRAVANIJA: Along with the film, you are going to show these aquarium seascapes—or underworldscapes—of life. I suppose you've assigned characters to those organisms living in each tank.

HUYGHE: Yes, but there's no script or moral attached to these entities, like there are with Disney characters. They are sea animals, so they're not actors. Still, they are under certain conditions, and they are characters under those conditions. These conditions are related to human emotions or behaviors. And humans from different cultures will relate to them differently. Like if you see a snake or a spider . . .

TIRAVANIJA: There are some children who have no fear of spiders or snakes. They have them as pets.

HUYGHE: Fear comes from the unknown. Once you know, then, whatever.

TIRAVANIJA: It seems like one constant in all of your projects is that you're building a landscape.



Image shot on February 14,
2010, during Pierre
Huyghe's *The Host And The
Cloud*, 2009-2010. Photos:
Ola Rindal.

HUYGHE: That's true. I've never thought so much about that aspect, but you're right. I've recently done a garden, a seascape, a museumscape. . . . And in all these places I start with a set of conditions. The entities that inhabit them are partly real and partly fictional, partly signs or symbols, but they are still living organisms, whether it be a human, an animal, or a plant. With the garden I planted for the Reina Sofia, each plant related to different celebrations along the calendar—Christmas with evergreen trees, Valentine's Day with roses, Halloween with pumpkins. All these symbols are so culturally loaded, but they are organic living entities— just like the fish in the tanks. They grow on their own. The pumpkin in the October area grew slowly toward December, and the seed in the rose for February also fell into December. The symbolic ecosystem is growing without a narrative anymore. It's a physical and mental landscape.

TIRAVANIJA: You grew up in Paris, but you once told me that you couldn't be in Paris anymore. You don't feel it.

HUYGHE: That's true. I'm more interested in the diversity of people in New York. I like to be lost. I like to feel like a foreigner. I like not to know everything. I'm trying not to burn the whole city. I try to consume it in slow motion.

TIRAVANIJA: That's the one thing about New York. It's hard to consume it in totality.

HUYGHE: New York is like traveling without actually moving.

TIRAVANIJA: You got the fish for your tanks in New Jersey, right? It seems like your tanks in New York have more fish than the one you showed in Paris.

HUYGHE: There are three tanks in New York; all relate to different emotions and behaviors.



Image from October 31, 2009, during *The Host And The Cloud*. Photo: Pierre Huyghe. All artwork: courtesy of Marian Goodman Gallery, New York and Paris.

TIRAVANIJA: Okay, explain that a little bit. What is emotional behavior in a fish tank? If I go into the space and I see a beautiful fish tank, I relate to it as a beautiful fish tank, whether there are weird fish in it or not. I lived with a lot of fish tanks. I grew up with a fish tank that went around the house.

HUYGHE: And you never had any emotion about it?

TIRAVANIJA: It wasn't so much about emotion. It was about not having emotion. The tank was absorbing all the emotions—all the pains and tensions of the house.

HUYGHE: People who are under certain stress have aquariums. Aquariums are classically either a reproduction of nature or a decorative element, like the ones you can see in big hotels. I'm interested in the relationship between the conditions, the set, and the animals, and of course the person that is witnessing that situation.

TIRAVANIJA: Did you put a shark in there?

HUYGHE: *[laughs]* But maybe I put an octopus in, and it would eat the others. But if you put an octopus in with a school of tiny fish, he might not be able to catch them. That's an archetypal structure: a powerful individual versus the multitude, the crowd. You can relate to that. Another tank could be fully green—every single entity could be green—and just one small fish would be red. In another tank, every entity is without color. The tank would be as gray as the animals, and the bottom would be covered in white dust. There is a sense of depression. I'm introducing an emotion or situation that you as a human being relate to. It's not the animal playing it. There is no morality or anthropomorphism to it as there is in Disney, where you have a fox and a rabbit, and the fox is sneaky and the rabbit is honest and kind.

TIRAVANIJA: What are the problems that you have with Disney?

HUYGHE: [*laughs*] In my works Disney appears a few times—in *Blanche-Neige Lucie* [1997], for example. I'm interested in the different formats in which the Disney narrative moves through the characters, the films, the theme parks . . . The whole operation was brilliant. After that, of course, he embedded certain moral values that are frightening.

TIRAVANIJA: He's a fascist! Come and sue me, by the way.

HUYGHE: As a kid I was simply fascinated by the drawings—by the fantasy he was running. It just happened that this fantasy had a dark side. Then on the other hand you have someone like Miyazaki [the Japanese animation director who made *Spirited Away* (2001)], engaged in a humanist tradition without a moral. I was hoping Miyazaki could have done the cartoon for the garden I did at the Reina Sofia.

TIRAVANIJA: He grew up with the bomb in his backyard. Do you know, what's very interesting about Miyazaki is that the moral imperative is about not being judgmental against your enemy. When you watch, there is a very confusing moment when there is time to take revenge and the character doesn't do it. They just absorb their enemy without question. This is a wonderful thing.

HUYGHE: For sure, Miyazaki and Disney come from completely different philosophies.

TIRAVANIJA: Have you met Miyazaki?

HUYGHE: No. I was planning to. I would like to meet him. We should just go to Japan and meet Miyazaki. . . . Okay. We should stop. *Interview* doesn't know that they give as interviewer Rirkrit Tiravanija, the guy who has no sense of time!

TIRAVANIJA: They should devote a whole issue to the interview! We propose you kick out all the movie stars and all those stupid models and just have Pierre Huyghe and Rirkrit talking. Did they just come to you and say, "Do you want to do an interview?"

HUYGHE: I don't remember. But this is a good moment and I'm happy to do that with you. I like *Interview*.