Galerie
Chantal Crousel

Pierre Huyghe

Selected Press

« Manuel Borja-Villel : Pierre Huyghe, After Alife Ahead (Skulptur Projekte Münster, Germany) »,
Art Forum, *VOL.56*, *NO.4*, December 2017, p.166.

ARTFORUM

MANUEL BORJA-VILLEL

MANUEL BORJA-VILLEL IS THE DIRECTOR OF MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA IN MADRID, AND FORMERLY SERVED AS THE DIRECTOR OF THE FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES IN BARCELONA (1990–98) AND OF THE MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (1998–2008). HE HAS CURATED MONOGRAPHIC EXHIBITIONS OF MARCEL BROODTHAERS, LYGIA CLARK, HANS HAACKE, LYGIA PAPE, MICHELANGELO PISTOLETTO, NANCY SPERO, AND ANTONI TÀPIES, AMONG OTHERS.

2

PIERRE HUYGHE, *AFTER ALIFE AHEAD* (SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER, GERMANY) For his work in Münster, Pierre Huyghe designed an ecosystem in which algae, bees, bacteria, mollusks, and peacocks coexist, in addition to cells from the immortal line known as HeLa. Huyghe succeeds in redefining the traditional notion of nature: The mechanical and the digital intertwine with living organisms, and it is often difficult to discern their boundaries. Visitors learn that the HeLa cells belonged to an African American woman who died of cervical cancer in 1951, and were harvested and later marketed without the permission of her family. And we come to realize that if once we imagined nature as a shared place, it is now one that no longer belongs to us.

Galerie
Chantal Crousel

Hoffmann, Jens. « Skulptur Projekte Münster », *Frieze*, *no.189*, September 2017, pp. 164-165.

Galerie
Chantal Crousel

Hoffmann, Jens. « Skulptur Projekte Münster », *Frieze*, *no.189*, September 2017, pp. 164-165.

frieze

SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER

Galerie
Chantal Crousel

Various venues, Münster, Germany

Initiated in 1977 by Klaus Bussmann and curated by Kasper König, Skulptur Projekte Münster (Sculpture Projects Münster) was originally intended as a one-off public art project in this small, western German city. It has since taken place every ten years and mostly occupies public areas in and around the city. If the exhibition's model has, in the intervening time, become a far-reaching tradition, then the move to show only newly commissioned artworks has become increasingly rare – largely absent, for example, at this year's other large-scale summer exhibition in Germany, documenta 14, which opened only days earlier.

The fifth iteration of the event, directed by König and curated by Britta Peters and Marianne Wagner, includes 35 new commissions under no umbrella 'theme'. The exhibition's format has changed little, even after developments in what we understand as 'public space' and the ascendance of socially grounded artistic practices in recent years. Yet, the scale and ambition of the projects have dramatically evolved, reflecting with each edition ever more expanded ideas of sculpture, public space and site specificity.

This year, a collaboration with the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, entitled 'The Hot Wire', serves to connect Skulptur Projekte Münster with the nearby city of Marl, which has its own distinct history of postwar public sculpture. The project includes works by Thomas Schütte and Joëlle Tuerlinckx. Another high point afforded by the scale and relative infrequency of the exhibition is its engagement with its own history. At the LWL Museum for Art and Culture is Michael Asher's *Double Check*, which has taken place at each iteration since 1977, with the artist placing a caravan at various sites in the city and moving it around on a weekly basis. This year the work appears as a mediation of the event's own past, via archival material and photographs.

This year, a number of works broadened the notion of sculpture in public space to encompass performance, for example in pieces by Gintersdorfer/Klaßen, Xavier Le Roy (collaborating with Scarlet Yu) and Alexandra Pirici. Also ephemeral is a sound intervention by Cerith Wyn Evans, *A Modified Threshold ... (for Münster) Existing Church Bells Made to Ring at a (Slightly) Higher Pitch* (all works 2017), which takes place in St Stephanus Church. In this brutalist building, constructed as part of Münster's urban development during the 1960s, Wyn Evans installed an industrial air-cooling system in the church tower to lower the bells' temperature, augmenting their pitch: an enormous technical undertaking that remains invisible, and nearly inaudible, to the audience.

'Site specificity' itself was commented upon in Nairy Baghramian's *Beliebte Stellen* (Privileged Points): two tubular bronze sculptures, each made of several individual parts that will not be welded together until the end of the exhibition, and then only if the work is purchased. The points of 'privilege' in question are the front and back courtyards of the baroque Erbdrostenhof palace, the same spots selected by Richard Serra in 1987 and Andreas Siekmann in 2007. Lying incomplete and inert, Baghramian's sculptures – which will presumably be moved upon purchase – free themselves from 'site' while commenting on male domination in the history of sculpture.

At other places, the relationship between artwork and place is more inscrutable. Presented in the basement of the City Library Münster, Gerard Byrne's 20-minute film *In Our Time* takes place in a fictional radio control booth. A DJ reads the news, presents advertisements and plays music. The script is a *mélange* of various radio transcriptions of shows from the early 1970s. The film engagingly transports the viewer back to a different era and unveils what is usually invisible to the radio listener, while resonating with more recent phenomena such as a 24/7 news cycle, 'fake news' and a global broadcast culture.

Ei Arakawa's *Harsh Citation, Harsh Pastoral, Harsh Münster* engages with its location in a clearer way. Seven LED screens occupy a large field near Lake Aasee and turn better- and lesser-known paintings into seemingly free-standing

This page
Nicole Eisenman, *Sketch for a Fountain*, 2017, installation view

Opposite page
Above
Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, installation view

Below
Ei Arakawa, *Harsh Citation, Harsh Pastoral, Harsh Münster*, 2017, installation view

Hoffmann, Jens. « Skulptur Projekte Münster », *Frieze*, *no.189*, September 2017, pp. 164-165.

Galerie
Chantal Crousel

advertisements. Each screen shows a digital copy of a painting by the artist's friends, former teachers or artistic influences, from Gustave Courbet to Jutta Koether, Joan Mitchell, Amy Sillman and Reena Spaulings. Courbet's *La Rencontre* (The Meeting, 1854) sets the tone, depicting an artist strolling through a field. Each screen plays a soundtrack, singing an interpretive song that tells the visitor what it is 'about'. In this pastoral setting, Arakawa critiques both the normative presentation of paintings as static objects while toying with the discursive embellishment of 'painting' as performance.

Conceptually overloaded but visually arresting is Pierre Huyghe's spectacular *After ALife Ahead*, which transforms a former ice-skating rink that is about to be demolished into an almost moonlike landscape, exposing the various layers of earth beneath the building, from clay to sand and gravel, all inhabited by biological life forms such as algae, bacteria and beehives. The roof opens and closes as determined by an algorithm based on the growth of incubated cancer cells, their rate of reproduction in turn synched with the vitality of the space (the movement of bees, CO2 and bacteria levels). A symbiosis of architecture, biological phenomena and symbolic landscape, the intervention at once suggests location and dislocation.

A similar movement away from Münster is enacted by Mika Rottenberg's film and installation *Cosmic Generator*. Set in a surreal readymade environment – a now-defunct store that previously specialized in selling Asian products – it operates between fact and fiction to speak about commerce in a globalized world. The film revolves around a tunnel system between Mexicali and Calexico that is used for

illegal trade and can only be entered on the Mexican side via stores in Mexicali's Chinatown. Footage of the tunnels is interspersed with images of a gigantic Chinese market selling products like those usually found in 99-cent stores in the US. The project points at globalization, illegal trade, exploitation of workers and the invisible transfer of consumer goods.

Michael Smith's humorous *Not Quite Under_Ground* is a fully functional tattoo parlour catering especially to those aged 65 and older, who get senior-citizen discounts on tattoos – a now-mainstream, once-countercultural gesture that jars with the establishment's target demographic. Designs by artists (many participating in the event) become permanent souvenirs for the visitor-participants – instances of self-expression that unite the outside of the human body with the performance of interior aesthetic sensibility.

Also taking us fully back to Münster is *Bye Bye Deutschland! Eine Lebensmelodie* (Bye Bye Germany! A Life Melody) by Benjamin de Burca and Bárbara Wagner. The 20-minute video projection in the Elephant Lounge (a typically German nightclub somewhere between discotheque and adult entertainment site) investigates the *Schlager* genre: tacky, escapist music that revolves around romance, broken relationships and the everyday problems of normal people. Jeremy Deller's project, too, is grounded in the life of everyday Germans. Deller was intrigued by Münster's *Schrebergärten*: tiny parcels of urban land designated in the mid-19th century for workers to cultivate as gardens in order to bring nature to industrialized city life. In 2007, he contacted about 50 of the small organizations that run the garden allotments, asking them to keep diaries of their activities over a period of ten years, which he now presents in 22 volumes in one of the gardens. Deller also planted a number of dove trees in 2007, which have blossomed after ten years.

Münster is a surreal backdrop for a contemporary art exhibition, given its faux-historical façades and visible affluence. Absent are works that overtly engage with global challenges such as climate change, environmental destruction, religious conflicts and economic inequalities. Yet Skulptur Projekte Münster, the best of this summer's large-scale exhibitions, is outstanding for the fact that artists were given free rein, and funding, to make new work on a large scale without many restrictions. This has become all-too-rare within current exhibition-making. Whether the next iteration can sustain this high level of artistic achievement is something we'll have to wait another decade to find out.

Jens Hoffmann

Vissault, Maïté. « SPM 2017 – On Time », *L'art meme*, *73*, 3ème trimestre 2017, p.18-19.

L'ART MEME

Galerie Chantal Crousel

SPM 2017 — ON TIME

50 ans ont passé depuis la première édition des Skuptur Projekte organisée par Klaus Bußmann, alors curateur au Landesmuseum de Münster[1], avec à ses côtés Kasper König. Conçues en réaction à la vague de protestations soulevée par la sculpture de George Rickey installée dans un parc en 1974[2], les SP s'engagent, en amont de leurs réalisations, dans une négociation avec l'espace public en tablant sur le projet — comme leur nom l'indique —et sur le format temporaire de l'exposition, afin d'invertir la vision commune de la sculpture dans l'espace public comme élément monumental et immuable et d'en déplacer le sens. Deux ans plus tard, en prenant appui sur le même mouvement d'artistes minimalistes, Rosalind Krauss[3] publiait en 1979 "La sculpture dans un champ élargi", article dans lequel elle déconstruisait l'idée moderniste de la sculpture comme objet tridimensionnel pour l'étendre à son lien avec l'architecture et un espace donné, entérinant là l'idée que la sculpture postmoderne devait être appréhendée comme un espace inscrit dans un site spécifique. Cette compréhension processuelle et discursive de l'acte sculptural "élargi" est restée au cœur des SP jusqu'à aujourd'hui et en constitue même le sujet principal.

SKULPTUR PROJEKTE 17
LWM- MUSEUM FÜR KUNST
UND KULTUR
10 DOMPLATZ
D-48143 MÜNSTER
WWW.SKULPTUR-PROJEKTE.DE
JUSQU'AU 1.10.17

Ayşe Erkmen, *On Water*,
© Skulptur Projekte 2017, photo: Henning Rogge

Münster

Pierre Huyghe, *After ALife Ahead, Skulptur Projekte 2017*
Ice rink concrete floor; Sand, clay, phreatic water; Bacteria, algae, bee, chimera peacock; Aquarium, black switchable glass, conus textile; Incubator, human cancer cells; Genetic algorithm; Augmented reality; Automated ceiling structure; Rain; Ammoniac; Logic game.
© Skulptur Projekte 2017, Foto: Ola Rindal

Dès lors, ce qui caractérise cette 5e édition, curatée par Kasper König, Britta Peters et Marianne Wagner, s'inscrit dans la lignée d'une interrogation renouvelée tous les dix ans sur les attitudes esthétiques marquant leur époque et sur la manière dont elles s'exposent dans l'espace public. Ce n'est donc pas un hasard si, en regard des développements pluridisciplinaires et performatifs de l'art contemporain, cette édition déploie une large palette de médiums qui touche — pour les questionner — autant à des formes sculpturales à première vue "classiques" (*Sketch for a Fountain* de Nicole Eisenmann, *Sculpture* de Peles Empire ou encore *Momentary Monument* de Lara Favaretto, *Tender Tender* de Michael Dean, *Nietzsche's Rock* de Justin Matherly, etc.) qu'à des médiums tels que la caricature (Samuel Nyholm), l'enseigne (Ludger Gerdes), la performance ou le film (Mika Rottenberg, Barbara Wagner et Benjamin de Burca, Gerard Byrne, etc.) qui, semble-t-il, n'ont pas de liens directs avec la sculpture, à moins de la considérer dans son champ "extra large". Observant ainsi l'expansion de l'art contemporain — et du monde — en ses différentes dimensions, dont le digital, la médiation et le multimédia, les SP 17 s'émancipent de la dimension spatiale de la sculpture pour affirmer pleinement celle, temporelle, de l'espace sculptural.

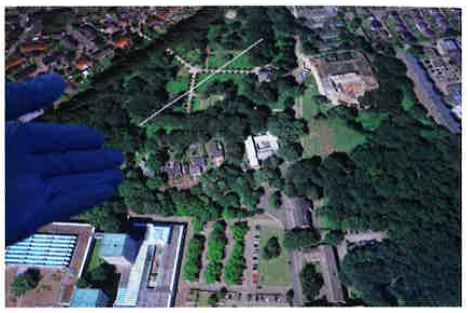
C'est pourquoi, notamment, sur les 35 projets réalisés dans le périmètre étendu de la ville de Münster[4], beaucoup d'œuvres intègrent des éléments éphémères et participatifs et près d'un quart d'entre elles sont purement de l'ordre du performatif. Le corps — qui, jusqu'à présent, a surtout été une mesure, qu'il soit ce corps qui tourne autour ou qui pénètre — entre désormais au centre de l'acte sculptural et le définit. Sculptures éphémères et mouvantes, **Xavier Leroy** et **Scarlet Yu** font ainsi émerger des corps/sculptures dans l'espace public, sans qu'il

Vissault, Maïté. « SPM 2017 – On Time », *L'art meme*, *73*, 3ème trimestre 2017, p.18-19.

Galerie Chantal Crousel

n'y ait ni lieu, ni temps programmés pouvant mobiliser le public. Leur chorégraphie pour l'espace public pose la question du hasard, de la confrontation, voire du parasitage, tout autant qu'elle sculpte et met en relation les corps avec l'architecture en prenant pour interlocuteur les sculptures présentes sur site[5]. **Alexandra Pirici** avec *Leaking Territories* performe, quant à elle, la question du monument historique en s'inscrivant dans l'ancien Hôtel de Ville de Münster, là où a été négocié en 1648 le fameux traité de paix de Münster qui mit fin à la Guerre de Trente ans. Six performeurs construisent et déconstruisent quotidiennement par leurs corps, leurs paroles et leur chant un collage complexe de moments et de lieux historiques ayant marqué la construction de la justice, des nationalités, des identités et des frontières à travers l'histoire et le monde. **Gintersdorfer et Klaßen** occupent le Pumpenhaus avec de multiples acteurs et performeurs, dans une sorte de workshop permanent et performatif dont les résultats sont livrés "à chaud" et au jour le jour au public. Plus encore en amont, *Kur und Kür* (*cure et freestyle*), est un projet initié par la poétesse **Monika Rinck** qui a invité dix auteurs à passer deux semaines à Münster afin de sculpter l'exposition par leurs mots écrits, donnant lieu à un vaste programme de lectures. Et dans la lignée des œuvres intégrant le vivant et le processus de construction du temps, il faut citer l'impressionnante installation de **Pierre Huyghe**, *After ALife Ahead* qui transforme une ancienne patinoire en un paysage rétro futuriste habité d'organismes minéraux et vivants.

De ces projets performatifs, il ressort qu'au-delà d'une confrontation avec le corps vivant et son mouvement dans l'espace public, c'est avant tout la forme du workshop, impliquant activement le spectateur (ou un certain nombre de participants, professionnels ou non) qui caractérise le mieux les motivations ayant déterminé la programmation[6]. En effet, la participation, comme construction temporelle et spatiale, entre en scène par tous les pores définissant les composantes sculpturale et expositionnelle de ces projets. On la retrouve, comme allant de soi, dans les performances, mais aussi dans des œuvres installatives et technologiques. Cette "tendance" participative ancre les œuvres dans le "corps" de la ville et corrobore, de surcroît, l'éclatement des frontières entre l'espace public et l'espace privé, particulièrement symptomatique de notre temps. Dans *Speak to the Earth and it Will Tell You,* par exemple, **Jeremy Deller** a demandé dès 2007 à près de cinquante colonies de jardin de reporter dans un livre d'or la chronique décennale de leur communauté. Le visiteur, un peu voyeur, peut ainsi consulter 33 livres déposés dans l'une des maisonnettes de la colonie qui occupe l'arrière de la Pumpenhaus et entrer temporairement dans ce territoire singulier, qui s'avère être aujourd'hui une pure hétérotopie de la culture populaire du loisir et du bien-être en lien avec la nature. Dans *Not Quite Under_Ground*, **Michael Smith** crée un studio de tatouage offrant aux personnes désireuses de se faire tatouer une gamme de dessins réalisés, entre autres, par des artistes, et aux personnes de plus de 65 ans des conditions particulièrement avantageuses. À cela s'ajoute, un clip publicitaire diffusé dans les points d'information de la ville et dans les bus mettant en scène un groupe de personnes âgées faisant un city trip touristique à Münster. Là encore, le corps, la culture populaire et touristique, le choc des générations



Joelle Tuerlinckx, *Le Tag /200m*, Marl, 2017, affiche (détail)

sont au cœur d'un projet artistique qui s'appuie sur une étude de la structure sociale de Münster, ville singulièrement contrastée, composée d'une forte population aisée bourgeoise et universitaire. D'ailleurs, non loin de là, sur le port en pleine gentrification, **Ayşe Erkmen** fait littéralement marcher les gens sur l'eau. L'image est forte dans ce bastion catholique qu'est Münster.
Chaque projet (ou presque) réfléchit ainsi un ou plusieurs aspects de la structure architectonique, historique, sociale et politique de la ville. Une tentative de la part des commissaires d'affirmer la capacité qu'à l'art d'engager un contenu critique et d'activer la discussion et le débat, tout en préservant le profil polémique qui a fait le succès international des SP ? Indéniablement ! Preuve en est, l'implication de la ville de Marl comme satellite et contre-modèle urbain[7]. Le Skulpturenmuseum Glaskasten accueille ainsi un projet d'exposition *The Hot Wire* réalisé en collaboration avec les SP, dans lequel plusieurs œuvres "échangent" et changent de site : *YZI* d'Olle Baertlings (1969, intégré à l'œuvre de Nora Schultz) et *Angst* de Ludger Gerdes (1989) voyagent à Münster, tandis que d'autres s'exposent à Münster comme *Le monument aux supports à vélo* d'Artschwager (SP 87), une *Colonne aux melons* de Thomas Schütte répondant aux cerises installées à Münster (SP 87), le re-enactment de *Begegnung Schwarz/Weiß* de Ruthenbeck (SP97), le pendant de *Momentary Monument - The Stone* de Favaretto, les mini SP de Gonzales-Foerster (SP 07), plusieurs interventions de Sany et une œuvre in situ de Joëlle Tuerlinckx, *Le Tag/200m*.
En deçà d'une approche réflexive forte de la ville, la spécificité de cette édition, performative s'il en est, est qu'elle intègre la dimension humaine du projet et du public et qu'elle se met à leur écoute. En cela, elle désigne bien quel est actuellement le paradigme de la sculpture dans l'espace public tout en renvoyant à la dématérialisation et la désincarnation de ce dernier. Plusieurs œuvres se focalisent d'ailleurs tout particulièrement sur le total amalgame qui existe aujourd'hui entre l'espace public et de l'espace privé (Andreas Bunte, Aram Bartholl, Nora Schulz, Gregor Schneider, etc.), tandis que d'autres à l'instar des installations de Hito Steyerl et de Mika Rottenberg ouvrent sur un monde en crise. À l'image de *Le Tag/200m*, cette ligne blanche de 200m, signature insolite placée dans cet ancien cimetière reconverti en parc, les SP17 laissent des empreintes délébiles et indélébiles qu'il est urgent de découvrir et autour desquelles le monde bascule.

Maïté Vissault

1 Centre névralgique des Skuptur Projekte, le Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte a été rebaptisé LWL Museum für Kunst und Kultur lors de sa reconfiguration architecturale en 2015.

2 Cette sculpture métallique, composée de trois carrés rotatifs dans la lignée de l'art cinétique, a été qualifiée à l'époque de "chose indéfinie insipide", d'exemple de primitivisme infantile, de mauvais goût et même d'art dégénéré. Cette opposition prégnante de la population a marqué — autant qu'elle a en été le moteur— les trois premières éditions des SP secouées par des scandales à répétition. Aujourd'hui, les fameuses boules de billards géantes de Claes Oldenbourg (SP 77), particulièrement décriées durant une trentaine d'années, sont devenues une "image d'Épinal" de Münster. Et König s'inquiète même du consensus et du succès qui entourent les SP 17, voyant là l'impuissance actuelle de l'art contemporain à soulever un vrai débat de société et la récupération de leur caractère évènementiel au profit du marketing touristique devenu trop consensuel.

3 Rosalind Krauss, "La sculpture dans un champ élargi" (1979) in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993, pp. 111-127.

4 Cette année, les SP se situent dans un cercle rayonnant de plus de 5 kilomètres, ce qui reste à la mesure de cette ville vélocipède, s'il en est.

5 En plus des 35 sculptures qui composent cette édition, les SP 17 intègrent, dans leur plan, 35 autres sculptures devenues pérennes au fil des éditions. De la sorte, les SP reflètent consciemment une dimension historique de "musée à ciel ouvert". Une manière de pointer l'histoire à succès des SP tout en marquant, par renversement, la singularité éphémère originelle de chaque édition.

6 De cette manière, les SP restent fidèles à la dimension de projet à laquelle elles sont fortement attachées depuis leur origine.

7 Marl est une ville de la Ruhr née en 1936 de la réunion de l'industrie chimique et minière, pour les besoins de la Guerre. Presque entièrement détruite, elle fut reconstruite selon le projet moderniste après la Seconde Guerre mondiale. Marl a ainsi été entièrement reconfigurée sur concours par deux architectes hollandais Johannes Hendrik van der Broeck et Jacob Berend Bakema, faisant la part belle à la sculpture dans l'espace public. Détruite elle aussi, Münster a, quant à elle, fait le pari inverse d'une reconstruction historique de la ville.

Curatrice et critique d'art, Maïté Vissault est directrice de L'iselp et chargée de cours à l'Université Lille 3, département des arts plastiques. Docteure en histoire de l'art et diplômée en sciences politiques, son champ de recherche, fondé sur une réflexion portant sur les enjeux identitaires de l'art contemporain, explore les relations entre l'art et les enjeux sociopolitiques et culturels qui lui sont inhérents. En 2010, elle publie aux Presses du réel *Der Beuys Komplex – L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys* (1945-1986). Elle fut commissaire d'exposition au Landesmuseum de Münster de 2002 à 2004.

Le Journal des Arts.fr

Alexandra Pirici, *Leaking Territories*, 2017, performance dans la salle de paix de la mairie de Münster.
© Photo : Henning Rogge/Skulptur Projekte.

SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER 2017

35 œuvres d'art contemporain monumentales ont été conçues pour la ville allemande à l'occasion de la nouvelle édition de la manifestation décennale, ouverte à la performance

ART PUBLIC

Münster. C'est cette année ou dans dix ans. Skulptur Projekte Münster n'a lieu qu'une fois par décennie, depuis 1977. Et pour cause, il s'agit d'un chantier monumental, censé occuper la ville entière, avec des œuvres *in situ*. Pas moins de 35 artistes, venant des quatre coins du monde, certains plus connus que d'autres – Pierre Huyghe, Koki Tanaka – explorent, selon les commissaires Britta Peters et Marianne Wagner [Kaspar König en est le directeur artistique depuis la première édition], *« les potentialités de ce qu'on appelle l'art public, la surface disponible pour les usagers de la ville »*. Sans doute, sauf qu'il semble que cette édition, à la différence des précédentes, marque moins la ville et ses habitants. Est-ce parce que la signalisation est pratiquement absente, les cartels si discrets que le visiteur a tout intérêt à être muni d'un smartphone ? Est-ce la volonté des artistes ou des organisateurs d'obliger les spectateurs à une chasse au trésor esthétique ? Jamais l'expression consacrée, « Suivez le guide », n'a été autant d'actualité et on conseille vivement aux lecteurs de se joindre à l'un des tours à vélo organisés par le musée.

À Münster, la sculpture contemporaine va de la performance aux installations, elle interroge l'architecture et l'habitat, l'espace intime et le tissu social

Venons-en aux œuvres. L'impression qui se dégage de l'ensemble est celle d'une hétérogénéité qui ne permet pas de les classer sous une quelconque étiquette. Tant mieux, car cette situation reflète l'incroyable diversité du champ de la sculpture. Le parcours proposé à Münster montre que la sculpture contemporaine ne se limite plus à sa définition traditionnelle : elle va de la performance aux installations, elle interroge l'architecture et l'habitat, l'espace intime et le tissu social.

Inquiétante étrangeté

Pour autant, la sculpture n'a pas quitté définitivement le musée, ce lieu de visibilité et de légitimation. Ainsi, une des œuvres les plus marquantes, *N. Schmidt, Pferdegasse 19*, de Gregor Schneider, loge dans le bel espace du LWL (le Musée d'art et de culture). « Loge » littéralement, car il s'agit prétendument de l'appartement d'un monsieur répondant au nom de « Schmidt », l'équivalent allemand de Dupont. Le visiteur, seul ou en couple, plongé dans un isolement imposé, est rapidement saisi par un sentiment d'inquiétante étrangeté – ou familiarité – qui se dégage de cette situation de claustration. Loin d'en être à son coup d'essai, Schneider expérimente cette forme d'installation depuis 1985 en investissant sa propre maison natale, une façon de réfléchir à l'effet du musée qui à la fois accueille et dénature.

Ailleurs, Camp, un groupe d'artistes interdisciplinaires dont les membres varient selon le projet – interviennent ici Shaina Anand et Ashok Sukumaran –, s'imprègne de l'histoire de cette ville millénaire, détruite partiellement pendant la Seconde Guerre mondiale. En reliant par des câbles noirs les ruines de l'ancien théâtre aux murs du nouveau théâtre construit en 1954, ils rappellent le passé mais laissent place à l'espoir qu'apporte la réunification. Moins subtile est la construction massive en béton d'Oscar Tuazon. En réalisant cette œuvre intitulée *Burn the Forwmork*, [« Brûler le coffrage »] dans une zone industrielle abandonnée, Tuazon signale son indignation face à l'aridité des friches industrielles. Toutefois, placer un barbecue juste devant la pièce, pour tenter d'introduire une note de complicité humaine, est un geste un peu dérisoire.

Un ponton placé sous l'eau

Au gré des déambulations, on croise le beau rocher ébréché *(Le Rocher de Nietzsche)* de Justin Matherly, ou un groupe de sculptures disposées autour d'un bassin d'eau qui fait songer aux fontaines classiques avec leurs personnages mythologiques (Nicole Eisenman, *Esquisse pour une Fontaine*). Retour nostalgique vers le néoclassicisme, clin d'œil ironique, ou bien hommage déguisé à une autre fontaine, celle de Duchamp ? Le spectateur peut y réfléchir en se rafraîchissant dans l'installation de loin la plus jouissive de Münster : *Sur l'eau*, d'Ayse Erkmen. L'artiste a fabriqué un ponton placé sous l'eau dans le port intérieur de la ville, que l'on traverse de préférence pieds nus. D'une manière ludique et sans s'appesantir, l'installation est animée par ses participants, devenant presque des performeurs. En passant, mentionnons l'importance accordée par la manifestation aux performances, dont celle, imposante, d'Alexandra Pirici, *Leaking Territories*.

Pour cette édition, Münster collabore avec la ville de Marl, distante de 70 km. Cette cité industrielle à l'urbanisme éclaté possède un musée de sculptures plus qu'honnête. Mais c'est surtout le très beau jardin, avec son étonnant cimetière, qui forme un lieu de mémoire exceptionnel. Certes, les sculptures datent plutôt des années 1980. Il n'en reste pas moins que des travaux comme ceux de Micha Ullman ou de Ian Hamilton Finlay sont rares. Finissons sur une œuvre splendide et discrète à la fois, peut-être même splendide car discrète. L'ensemble du parc est traversé par une diagonale blanche tracée à la craie par l'artiste belge Joëlle Tuerlinckx, qui se dégage sur le fond vert de l'herbe. Peu de choses et pourtant un moment de grâce.

● ITZHAK GOLDBERG, ENVOYÉ SPÉCIAL

SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER, jusqu'au 30 octobre, LWL (Landschaftsverband Westfalen-Lippe)-Museum für Kunst und Kultur, Domplatz 10, Münster, Allemagne.

Galerie Chantal Crousel

Lequeux, Emmanuelle. « Pierre Huyghe, un effet monstre à Münster », *Le Monde.fr*, July 5, 2017.
http://abonnes.lemonde.fr/arts/article/2017/07/05/pierre-huyghe-un-effet-monstre-a-munster_5155747_1655012.html?h=11

Le Monde.fr

Pierre Huyghe, un effet monstre à Münster

Le plasticien français poursuit, en Allemagne, au Skulptur Projekte, son projet commencé il y a cinq ans à la Documenta 2012.

LE MONDE | 05.07.2017 à 08h28 |

Par Emmanuelle Lequeux

Réagir Ajouter f Partager (2) Tweeter

Galerie
Chantal Crousel

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.

Lequeux, Emmanuelle. « Pierre Huyghe, un effet monstre à Münster », *Le Monde.fr*, July 5, 2017.
http://abonnes.lemonde.fr/arts/article/2017/07/05/pierre-huyghe-un-effet-monstre-a-munster_5155747_1655012.html?h=11

Le Monde.fr

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 Technologiepark. 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.

Galerie
Chantal Crousel

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.

Lequeux, Emmanuelle. « Pierre Huyghe, un effet monstre à Münster », *Le Monde.fr*, July 5, 2017.
http://abonnes.lemonde.fr/arts/article/2017/07/05/pierre-huyghe-un-effet-monstre-a-munster_5155747_1655012.html?h=11

Le Monde.fr

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.

Galerie
Chantal Crousel

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.

« Skulptur Projekte ». Un peu partout dans la ville. Entrée libre. Jusqu'au 1er octobre. Skulptur-projekte.de

Régnier, Philippe. « Aux Skulptur Projekte Münster, l'art crée son contexte »,
Le Quotidien de l'art, *numéro 1326*, Friday, July 7, 2017, pp.2-3

Le Quotidien de l'Art

Le Quotidien de l'Art

CARNET

DISPARITION DU COMPOSITEUR ET ARTISTE PIERRE HENRY
P.5

WEEK-END | VENDREDI 7 JUILLET 2017 *NUMÉRO 1326*

Galerie
Chantal Crousel

Aux Skulptur Projekte Münster, l'art crée son contexte — *p.2*

P.9 — CHAGALL
TOUT EN RONDEURS À NICE

P.5 — LE DIRECTEUR DU PALAIS
DE COMPIÈGNE MUTÉ

Régnier, Philippe. « Aux Skulptur Projekte Münster, l'art crée son contexte »,
Le Quotidien de l'art, *numéro 1326*, Friday, July 7, 2017, pp.2-3

Le Quotidien de l'Art

ÉDITO

Aux Skulptur Projekte Münster, l'art crée son contexte

PAR PHILIPPE RÉGNIER

Il est rare qu'une œuvre à elle seule justifie le voyage pour aller visiter l'une des grandes expositions internationales d'art contemporain. Pourtant, l'intervention de Pierre Huyghe aux Skulptur Projekte Münster est de celles-là. Non que le reste de la programmation soit décevant, au contraire. Organisée tous les dix ans dans cette ville agréable et arborée de Rhénanie-du-Nord-Westphalie (Allemagne), l'édition de cette année est la dernière marquée du sceau de son cofondateur, l'ancien directeur du musée Ludwig de Cologne Kasper König. Le curateur, qui initia cette exposition décennale avec Klaus Bußmann en 1977, est revenu aux commandes cette année face à des pouvoirs publics qui auraient vu d'un bon œil une plus fréquente récurrence de l'événement pour attirer plus régulièrement les touristes… Après la visite de la Documenta 14 à Cassel, la proposition de Münster semble aux antipodes. Les curateurs de la manifestation qui s'est aussi déployée à Athènes, emmenés par le Polonais Adam Szymczyk, ont invité des créateurs socialement et politiquement engagés mais qui ne sont pas nécessairement sur le devant de la scène de l'art contemporain et surtout de son marché. La liste des artistes de Münster est moins inattendue, l'équipe curatoriale de Münster pariant de son côté sur l'interaction de l'œuvre avec son contexte. De son point de vue, il n'est pas nécessaire que les artistes prennent en compte l'environnement social ou économique dans lequel ils interviennent puisque, de facto, l'œuvre installée dans l'espace urbain va, par sa propre présence, *« activer des contextes historiques, architecturaux, sociaux, politiques et esthétiques »*. Ainsi Jeremy Deller présente dans un jardin ouvrier du nord de la ville un travail au long cours commencé en 2007 et réalisé en collaboration avec des clubs de jardiniers. Ces derniers ont tenu pendant dix ans des registres botaniques et climatiques qui sont accessibles aux visiteurs dans un cabanon entouré de verdure. Près de la Promenade, Nicole Eisenman a réinterprété le thème classique de la fontaine en déployant des figures androgynes dans et autour d'un bassin. Tandis que Mika Rottenberg est intervenue dans une ancienne épicerie asiatique, Gregor Schneider perd les visiteurs dans un parcours obsessionnel dont il a le secret à travers l'appartement de N. Schmidt, répétition de pièces dans lesquelles les visiteurs se retrouvent seuls avec eux-mêmes, questionnant leur identité et celle du lieu où ils ont échoué.

> L'ÉQUIPE CURATORIALE DE MÜNSTER PARIE DE SON CÔTÉ SUR L'INTERACTION DE L'ŒUVRE AVEC SON CONTEXTE. DE SON POINT DE VUE, IL N'EST PAS NÉCESSAIRE QUE LES ARTISTES PRENNENT EN COMPTE L'ENVIRONNEMENT SOCIAL OU ÉCONOMIQUE DANS LEQUEL ILS INTERVIENNENT

Jeremy Deller, *Speak to the Earth and It Will Tell You (2007-2017)*, 2017, Skulptur Projekte Münster 2017. Photo : Philippe Régnier.

Mais c'est loin de l'hypercentre de Münster, derrière un fast-food, que se situe le clou de cette édition des Skulptur Projekte. Là, dans une ancienne patinoire récemment désaffectée, Pierre Huyghe a conçu un paysage lunaire, /…

Galerie Chantal Crousel

Régnier, Philippe. « Aux Skulptur Projekte Münster, l'art crée son contexte »,
Le Quotidien de l'art, *numéro 1326*, Friday, July 7, 2017, pp.2-3

Le Quotidien de l'Art

SUITE DE LA PAGE 02 terrain défoncé comme le sont les anciens champs de bataille, avec ses vallées et ses mares. Dans un incubateur, des cellules cancéreuses humaines se développent en fonction des caractéristiques de l'environnement qui sont mesurées en temps réel. Le visiteur peut suivre grâce à une application sur son smartphone au nom de l'œuvre, *After ALife Ahead*, l'apparition et la disparition en réalité augmentée de ces cellules, quadrilatères noirs qui se déplacent virtuellement sur le plafond de cette ancienne patinoire. L'artiste offre en parallèle une autre représentation d'une mort potentielle avec un aquarium dans lequel évolue un Conus textile, mollusque dont le poison mortel ultrapuissant ne connaît pas d'antidote. En se déplaçant, le coquillage actionne les mécanismes d'ouverture et de fermeture des fenêtres zénithales, autre métaphore de la vie et de la mort. Après la Documenta 13 à Cassel en 2012 et le Centre Pompidou à Paris en 2013, Pierre Huyghe est indéniablement passé à une autre échelle.

***SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER 2017*, jusqu'au 1er octobre, divers lieux, Münster, Allemagne, https://www.skulptur-projekte.de**

Galerie Chantal Crousel

Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster 2017. Photo : Philippe Régnier.

APRÈS LA DOCUMENTA 13 À CASSEL EN 2012 ET LE CENTRE POMPIDOU À PARIS EN 2013, PIERRE HUYGHE EST INDÉNIABLEMENT PASSÉ À UNE AUTRE ÉCHELLE

Gregor Schneider, *N. Schmidt Pferdegasse 19 48143 Münster Deutschland*, 2017, Skulptur Projekte Münster 2017. Photo : Philippe Régnier.

Moulène, Claire. « The Plasticity of Life », *Palais 25*, *The Dream of Forms*, July 2017, pp.23-34

PALAIS

Galerie
Chantal Crousel

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 sociale[2]. »

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 Bestiarium[3] », une exposition mythique du critique et galeriste Rüdiger Schöttle, rejouée 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'exposition[4] ».

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

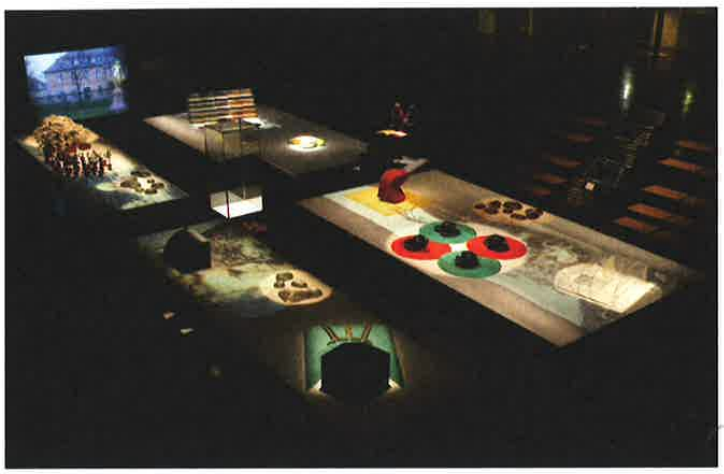
Pierre Huyghe
Untitled (2011-2012)
Entités vivantes et choses inanimées, faites et non faites / *Alive entities and inanimate things, made and not made*
Dimensions variables / *Dimensions variable*
Vue d'exposition / *Exhibition view*, dOCUMENTA 13 (Cassel / *Kassel*), 09.06 – 16.09 2012 Courtesy de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

PALAIS

Galerie
Chantal Crousel

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.



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

Dans le premier comme dans le second chapitre, c'est une expérience de décillement 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 échantillonage 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 Schlesser, dans le sillage de certains penseurs du réalisme spéculatif, a appelé « l'univers sans l'homme[5] », 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

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

PALAIS

Galerie
Chantal Crousel

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-monde[7] ». 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 portatif, 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'infléchissements[8] », 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 cœur[9]. » Et Bachelard d'évoquer une « densité, une lenteur, une germination[10] » 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 Alÿs 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 Alÿs 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 trucage 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 sociétés[11] », 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 favorisent 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'emballement 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, 53e biennale de Venise / Installation in the pavilion of the Czech and Slovak republics, 53th Venice biennial
Courtesy de l'artiste / of the artist & gb agency (Paris)

PALAIS

Galerie
Chantal Crousel

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.

Mark Leckey
GreenScreenRefridgeratorAction (2011)
Performance, 12.05 2011, Serpentine Gallery (Londres / *London*)
Photo : © 2011 Mark Blower

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 microprocesseurs 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. »

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 territoire[12] ». 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 episode 1*
Vidéo HD / *HD video*, 26 min
Courtesy des artistes / *of the artists*

Moulène, Claire. « The Plasticity of Life », *Palais 25*, *The Dream of Forms*, July 2017, pp.23-34

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 coupe[13]. » 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 saturnium. De cette substance mystérieuse, ils tentent ici de déchiffrer l'alphabet secret. Les portraits photographiques de SMITH et la bande-son 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 jouir 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 Schlesser affirme que chez Quentin Meillassoux, auteur d'*Après la finitude*, surgit « la pensée devenue possible d'un monde se passant de la pensée, essentiellement inaffecté par le fait d'être pensé ou non ». Et d'ajouter, rappelant au passage la paternité du titre de son livre-somme : « Revenait ainsi philosophiquement la hantise de Baudelaire, qui avait vu poindre, avec un génie extraordinaire, époustouflant, ce cauchemar à ses yeux d'un "univers sans l'homme" en commentant les peintres dits "positivistes" du XIXe siècle. On comprend, en lisant Meillassoux, ce que l'auteur du *Salon de 1859* reprochait aux barbizonniers, à Théodore Rousseau, à Gustave Courbet : au fond, Baudelaire accusait ces artistes de faire comme si le monde ne s'offrait pas, ne se livrait pas à la subjectivité, à la conscience, à l'imagination et cela lui était intolérable. » Thomas Schlesser, *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 Emanuele 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.

Galerie
Chantal Crousel

Moulène, Claire. « The Plasticity of Life », *Palais 25*, *The Dream of Forms*, July 2017, pp.23-34

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 "Theatergarden 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

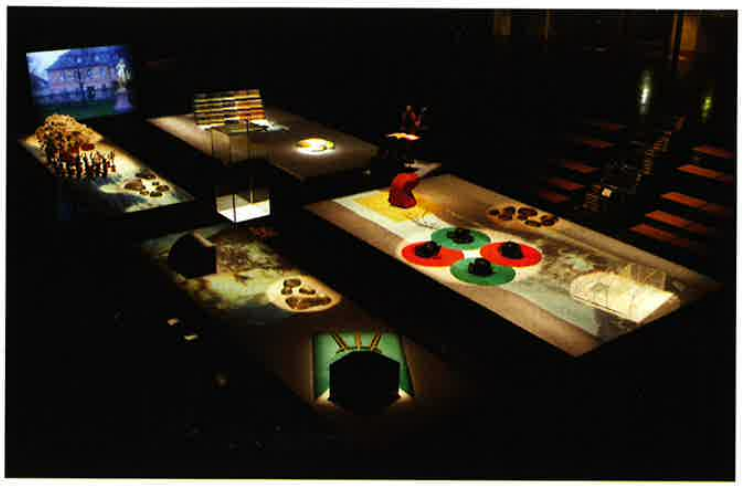
Pierre Huyghe
Untilled (2011-2012)
Entités vivantes et choses inanimées, faites et non faites / *Alive entities and inanimate things, made and not made*
Dimensions variables / *Dimensions variable*
Vue d'exposition / *Exhibition view*,
dOCUMENTA 13 (Cassel / Kassel), 09.06 – 16.09 2012
Courtesy de l'artiste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

Galerie
Chantal Crousel

PALAIS

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.



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

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 Schlesser, 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.

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)

Galerie
Chantal Crousel

PALAIS

Galerie
Chantal Crousel

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)

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 formulize 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 immerged 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

Moulène, Claire. « The Plasticity of Life », *Palais 25*, *The Dream of Forms*, July 2017, pp.23-34

Galerie
Chantal Crousel

Mark Leckey
GreenScreenRefridgeratorAction (2011)
Performance, 12.05 2011, Serpentine Gallery (Londres / *London*)
Photo : © 2011 Mark Blower

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 *Xenoestrogens*, 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

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*

Moulène, Claire. « The Plasticity of Life », *Palais 25*, *The Dream of Forms*, July 2017, pp.23-34

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 reactions 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 reset[14] 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 Gerdes). 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 Schlesser 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* held against the Barbizonniens, 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 Schlesser, *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.

Galerie
Chantal Crousel

Thorne, Harry. « Critic's Guide: Münster. A guide to the best projects included in Skulptur Projekte Münster 2017 »,
Frieze.com, June 9, 2017.
https://frieze.com/article/critics-guide-munster

CRITIC'S GUIDE - 09 JUN 2017

Critic's Guide: Münster

A guide to the best projects included in Skulptur Projekte Münster 2017

BY HARRY THORNE

Nicole Eisenman, *Sketch for a Fountain*
Meadow alongside Promenade, Am Kreuztor/Promenade, 48143 Münster

Rome's iconic Trevi Fountain, famed for its lapping emerald waters, its exquisite Baroque design, and its show-stopping cameo in Fellini's La Dolce Vita ('Marcello!'), was recently renovated across a period of 17 months, at an estimated cost of €2.2 million. Somewhat contrastingly, much of Nicole Eisenman's *Sketch for a Fountain* will be rubble within months, and no one will be footing the bill for repairs. Eisenman's work will feature five large-scale figures, two of whom are cast in bronze – a fairly conventional take, thus far. The remaining three, however (lounging, lying, cross-legged), are built from nothing but plaster and glaze, an insecure material that, over the course of the coming months, will slowly deteriorate under the fountain's spray. If you have had the pleasure of gazing upon Eisenman's paintings first hand, you will recognise these characters. Globular, androgynous, animalistic, endearing: they are set in place but, like those poor souls who are destined to feel their limbs drip away, they ardently refuse to stay in one place – to be defined as one thing.

- *Read poet Eileen Myles's take on Nicole Eisenman for* Frieze Week here.

Galerie
Chantal Crousel

Thorne, Harry. « Critic's Guide: Münster. A guide to the best projects included in Skulptur Projekte Münster 2017 », *Frieze.com*, June 9, 2017.
https://frieze.com/article/critics-guide-munster

Galerie
Chantal Crousel

Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017. Photo: Ola Rindal. Courtesy: the artist, Galerie Chantal Crousel, Marian Goodman Gallery, Hauser & Wirth, and Esther Schipper

Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*
Former ice-rink, Steinfurterstr. 113 -115, 48149 Münster

There is very little to be said about Pierre Huyghe's contribution to Skulptur Projekte Münster that the artist hasn't said already. I quote:

Ice rink concrete floor.
Logic game.
Ammoniac.
Sand, clay, phreatic water.
Bacteria, algae, bee, chimera peacock.
Aquarium, black switchable glass, conus textile, GloFish.
Incubator, human cancer cells.
Genetic algorithm.
Augmented reality.
Automated ceiling structure.
Rain.

Alright, maybe there is. Shortly after his long-term collaborator Philippe Parreno converted London's Tate Modern Turbine Hall into an all-quivering, all-quaking aquatic organism, Huyghe has turned his attention to a former ice-skating rink in the northwest of the city. Having altered the atmosphere and architecture of the space through a process of burrowing (into the rink) and obliterating (parts of the roof), the Münster debutant will leave his environment to the mercy of the unpredictable, with the configuration of the space dictated by the pattern variations of snails and the growth of human cancer cells. (There is also an app, because it's the 21st century.)

- *Read Jennifer Higgie on Pierre Huyghe's 2014 film* Human Mask here.

L'œil

L'œil DE L'AMATEUR
9 CLÉS POUR COMPRENDRE

PIERRE HUYGHE : *NYMPHÉAS TRANSPLANT "FALL 1917"*

Habitué à cultiver le vivant au cœur de ses expositions, Pierre Huyghe compose des aquariums dans lesquels peuvent cohabiter un bernard-l'hermite et une réplique de Brâncusi. Il observe ainsi les capacités d'adaptation des espèces, les conditions de leur épanouissement, de leur disparition dans ces biotopes muséaux. Il a ainsi prélevé dans les bassins de Giverny, façonnés par Monet, eau et spécimens divers dont les fameux nymphéas. Ceux-là mêmes qui avaient valu au peintre bien des tracas, lorsque des voisins s'étaient opposés à la construction du bassin, de peur de voir les espèces exotiques pulluler et empoisonner les cheptels. « Merde pour les naturels de Giverny », écrira-t-il, furieux. Dans le liquide trouble caractéristique des bassins au drainage léger, les micro-organismes, invertébrés, amphibiens et poissons vivent sous une lumière étrange, reprenant les conditions météorologiques de l'automne 1917 suivant des relevés consultés par l'artiste. L'œuvre s'épanouit devant le spectateur et en dehors du temps de la visite, dépendante du temps de l'histoire guerrière des hommes dont on célèbre le centenaire, et de la nature, même si le terme peut sembler incongru en des conditions aussi artificielles. Pierre Huyghe signe ici une vision du jardin anthropocène, passé, présent et futur, déroutant et fascinant. 2014, écosystème de l'étang de Giverny, 200,5 x 143,5 x 128,5 cm. © Photo : Alex Delfanne.

Galerie
Chantal Crousel

Pigeat, Anaël. « Les expositions Pierre Huyghe et Parreno en 2013 », *L'Oeil*, #*700*, April 2017, pp.64-65.

14

14_Philippe Parreno, *The Writer*, 2007, vue de l'exposition de Philippe Parreno, « Anywhere, Anywhere, Out Of The World », au Palais de Tokyo, 2013. © Photo : Aurélien Mole.

15_Pierre Huyghe, *Human*, 2011-2013, vue de l'exposition de Pierre Huyghe au Centre Pompidou, 2013. © Centre Pompidou.

de l'activité des artistes français ou étrangers vivant et travaillant dans l'Hexagone. Si, une nouvelle fois, s'y affirme toute une population de fortes individualités (Bertrand Lavier en 2006, Gilles Barbier en 2009 ou Wang Du également en 2009), il n'en transparaît aucune tendance, ni mouvement particuliers. L'époque – que gouverne le marché de l'art – n'est définitivement pas au collectif. C'est tout juste si l'on peut repérer quelques directions privilégiées, comme les modes de l'installation ou de la pratique de la vidéo, tant elle se détermine à l'ordre d'un éclectisme, reflet de l'attente d'un public curieux d'images de toutes sortes.

La mise en place par le même ministère, en 2007, d'une seconde opération d'envergure, peut surprendre pour ce qu'elle opère en discrédit de la précédente. Intitulée « Monumenta », sous la même verrière du Grand Palais, celle-ci s'offre comme un véritable défi artistique qui corrobore cette mesure individuelle en proposant à un artiste de dimension internationale de confronter son regard à l'espace monumental du lieu. Ce n'est qu'après Kiefer et Serra qu'un artiste français y est enfin invité. En 2010, Boltanski crée une installation qui renvoie au caractère aléatoire de toute destinée, puis Kapoor et Buren s'y succèdent, avant que « Monumenta », devenue biennale, accueille les Kabakov en 2014 et Huang Yong Ping en 2016. Le prestige du lieu, le succès populaire de la manifestation et le côté spectaculaire des propositions condamnent rapidement « La force de l'art » qui se voit transformée en « Triennale » et délocalisée au Palais de Tokyo. Si, sur le même tempo, le château de Versailles s'est mis à l'heure contemporaine en invitant depuis 2008 un artiste à investir à son gré l'intérieur et/ou l'extérieur, cela n'est pas toujours allé sans faire scandale : ainsi de Kapoor en 2015.

15

Au regard de cette situation qui place la figure individuelle au cœur du système de l'art contemporain et non plus d'un quelconque groupe, la sociologue Raymonde Moulin, auteur d'articles et d'ouvrages de référence dont *L'Artiste, l'Institution et le Marché* (1992) et *De la valeur de l'art* (1995), considère qu'il y a quelque part un artiste qui tient dans sa main une véritable bombe, mais qu'il ne le sait pas. Le moment venu où il s'en rendra compte, il la fera exploser. Dans cette attente – qui dure toutefois – la roue tourne et la vie artistique bat son plein.

2011-2017
LA SCÈNE FRANÇAISE EN BOUILLONNEMENT

Si le Centre Pompidou – qui fête ses 40 ans en 2017 – et le Musée d'art moderne de la Ville de Paris – dont la programmation a toujours été à la pointe sous la direction trentenaire de Suzanne Pagé et y demeure sous celle de Fabrice Hergott – s'appliquent à prendre le pouls de la création artistique contemporaine, ils ne sont plus les seuls à en éclairer les innombrables voies. Ainsi du Palais de Tokyo, dont la présidence est confiée à Jean de Loisy en 2011 qui le redynamise après une période un peu morose, notamment en invitant Hugo Vitrani, grand défenseur de l'art urbain, à créer le « Lasco Project », et des artistes comme JR, Lek & Sowat, Osgemeos ou Philippe Baudelocque. Ainsi de la création de la Fondation Louis Vuitton qui a ouvert ses portes en octobre 2014 dans un étonnant écrin imaginé par Frank Gehry, de la Nuit blanche qui transforme Paris chaque premier samedi d'octobre depuis 2002 en un véritable bouillon artistique, enfin de La Colonie, un espace culturel et engagé créé par Kader Attia, Prix Marcel Duchamp 2016, en octobre dernier, et conçu comme un forum de rencontres, de débats, de concerts et de performances.

Autant de signes, sans oublier tout ce qui se passe en région, d'un dynamisme et d'une énergie, marques de fabrique de l'art et de la culture en France. Force est donc d'affirmer que le « syndrome de Venise 64 » est plus une vue de l'esprit qu'un état de fait avéré. ___

Galerie Chantal Crousel

Pigeat, Anaël. « Les expositions Pierre Huyghe et Parreno en 2013 », *L'Oeil*, *#700*, April 2017, pp.64-65.

L'Œil

ANAËL PIGEAT

Les expositions Huyghe et Parreno en 2013

EN FRANCE, QUEL FAIT ARTISTIQUE MARQUANT (EXPOSITION, ARTISTE, ŒUVRE…) RETENEZ-VOUS DEPUIS 1955 ?

[2013]

© Photo: Magdalena Recordon

Pendant l'automne 2013, Philippe Parreno exposait au Palais de Tokyo et Pierre Huyghe au Centre Pompidou. Paris oscillait entre l'aube et le crépuscule. Ces deux expositions, qui étaient aussi des œuvres, marquaient d'une certaine manière l'aboutissement des années 1990 et 2000 et le début d'une ère nouvelle que l'un et l'autre ont déjà continué à développer depuis. Formés à l'école d'art de Grenoble, dans la proximité d'un groupe d'artistes dont faisaient partie Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Joseph et Bernard Joisten, ils se sont par la suite affrontés tout en se répondant. Radicalement opposées par leurs tonalités, l'une tournée vers la mélancolie et l'obscurité, l'autre vers la vie et la lumière, les deux expositions avaient en partage de mettre plusieurs voix en commun dans un propos polyphonique, et d'être activées par un système invisible, une mécanique sensible pour l'un et un système éclaté pour l'autre. Difficile de dire les traces qui resteront de ces expositions pour ceux qui ne les auront pas vues. Sans doute faudra-t-il les réinventer, à partir des souvenirs de ceux qui y ont participé, qui circuleront et se déformeront de manière virale avec le temps. Elles ont déjà marqué les esprits de plus d'un artiste en devenir. Cet automne parisien a été marqué par une réunion des contraires qui se rejoignent et se recroisent, une sorte de carnaval ou de solstice d'une saison inconnue qui restera comme un jalon, une manière de créer des formes d'attention et de conscience.

Anaël Pigeat est critique d'art et rédactrice en chef d'*artpress* depuis 2011. Après des études d'histoire de l'art à l'École du Louvre ainsi qu'à Londres à l'Institut Courtauld, elle a été nommée responsable du service culturel du Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Elle a participé à plusieurs publications dont la dernière en date est l'ouvrage de Bernard Faucon *Rescapés*, aux éditions de l'Œil, paru fin 2016.

Galerie Chantal Crousel

« (Sans titre) Masque humain, installation vidéo de Pierre Huyghe à Copenhagen Contemporary »,
L'Institut Français, *Danemark*, February 2017.
http://www.institutfrancais.dk/fr/copenhague/sans-titre-masque-humain-installation-video-de-pierre-huyghe-a-copenhagen-contemporary

INSTITUT FRANÇAIS
DANEMARK

10 FÉVR. / 21 MAI - KØBENHAVN

(SANS TITRE) MASQUE HUMAIN, INSTALLATION VIDÉO DE PIERRE HUYGHE À COPENHAGEN CONTEMPORARY

Le centre d'art Copenhagen Contemporary présente (Sans titre) Masque humain, installation vidéo de Pierre Huyghe, artiste majeur de la scène française et internationale.

Dans les œuvres de Pierre Huyghe, la différence entre fiction et réalité s'efface en même temps que se construit l'expérience du monde. Dans des environnements magistralement et minutieusement construits, personnes et marionnettes se comportent comme des égaux tandis que animaux et plantes semblent circuler tranquillement des deux côtés de la frontière de l'imaginaire. *(Sans titre) Masque humain*, réalisée en 2014, nous mène dans un paysage japonais marqué par le récent tsunami et la catastrophe nucléaire de Fukushima. Là, c'est une scène inspirée de faits réels qui nous est montrée : dans un restaurant vide et en état de ruine, un singe dont la face est couverte par un masque de théâtre traditionnel semble attendre des clients qui n'arrivent jamais. Arpentant avec impatience le lieu, s'arrêtant pour écouter si quelqu'un vient ou regardant par la fenêtre, le personnage attrapé dans un décor irréel interprète un numéro dont le thème, comme l'a déclaré le propre artiste, n'est autre que la condition humaine.

De 1982 à 1985, Pierre Huyghe suit les cours de l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs de la ville de Paris. Dès les années 90, le jeune artiste interroge les rapports étroits et ambigus entre réel et fiction, un thème en passe de devenir une des issues majeures du début du XXIe siècle. En 1999 et jusqu'en 2000, il est artiste résident au DAAD de Berlin. L'année suivante, il se voit décerner le prix Spécial par le jury de la biennale de Venise. En 2002, son travail est récompensé par le prix Hugo Boss et en 2005, le magazine 'Beaux-Arts' le déclare meilleur artiste français de l'année. L'oeuvre de Pierre Huyghe, riche et variée, est régulièrement présentée, un peu partout à travers le monde.

Copenhagen Contemporary

COPENHAGUE, EXPOSITION

Galerie
Chantal Crousel

Le Gall, Pauline. «L'artiste français Pierre Huyghe remporte le prix du Nasher Sculpture Center de Dallas»,
Art Viatic, September 29, 2016.
http://www.newsoftheartworld.com/lartiste-francais-pierre-huyghe-remporte-prix-nasher-sculpture-center-de-dallas/

ARTVIATIC

L'artiste français Pierre Huyghe remporte le prix du Nasher Sculpture Center de Dallas

par Pauline Le Gall | Sep 29, 2016 | Accueil - À la une, Expositions, News |

Galerie
Chantal Crousel

Le tout jeune et très prestigieux prix Nasher, créé l'année dernière par le Nasher Sculpture Center à Dallas, est attribué cette année à l'artiste français Pierre Huyghe. Accompagné d'une dotation de 100 000 dollars, il est remis par un jury composé de figures de l'art contemporain comme Nicholas Serota de la Tate, les artistes Phyllida Barlow et Huma Bhabha, le commissaire d'exposition Okwui Enwezor...

Tous ont choisi de couronner l'œuvre du plasticien français, qui avait notamment organisé une exposition particulièrement marquante au Centre Pompidou en 2013. Le prix vise justement à mettre en lumière un travail sans concessions, ambitieux, qui ouvre de nouvelles perspectives pour la sculpture et participe à faire évoluer cet art et son rapport au public.

Le Nasher Sculpture Center a salué le travail de Huyghe, qui met en contact "la musique, le cinéma, la danse et le théâtre" avec "la biologie et la philosophie". "Sa manière d'intégrer dans sa pratique des systèmes vivants, des films, des situations et des objets met en lumière le rapport complexe entre l'art et la vie, et remet en question les limites de l'art explique le directeur du musée, Jeremy Strick. Son approche étrange et imaginative des problèmes écologiques et sociaux auxquels doivent faire face notre planète fait écho au but premier de la sculpture."

Né en 1962 à Paris, Pierre Huyghe a été exposé partout dans le monde. Son œuvre, traversée par les idées de mutation, de changement et de relations comprend souvent des éléments vivants comme des abeilles, des animaux ou des végétaux. Il a aussi réalisé de nombreux films.

Le musée de Dallas lui remettra son prix, dont la forme a été imaginée par l'architecte Renzo Piano, en avril prochain. L'année passée, le Nasher Prize avait été remis par l'artiste colombienne Doris Salcedo.

Kennedy, Randy. «Pierre Huyghe Wins Nasher Sculpture Prize», The New York Times, September 26, 2016.
http://www.nytimes.com/2016/09/27/arts/design/pierre-huyghe-wins-nasher-sculpture-prize.html?_r=1

The New York Times

Pierre Huyghe Wins Nasher Sculpture Prize

By RANDY KENNEDY SEPT. 26, 2016

Galerie
Chantal Crousel

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.

Kennedy, Randy. «Pierre Huyghe Wins Nasher Sculpture Prize», The New York Times, September 26, 2016.
http://www.nytimes.com/2016/09/27/arts/design/pierre-huyghe-wins-nasher-sculpture-prize.html?_r=1

The New York Times

Galerie
Chantal Crousel

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.

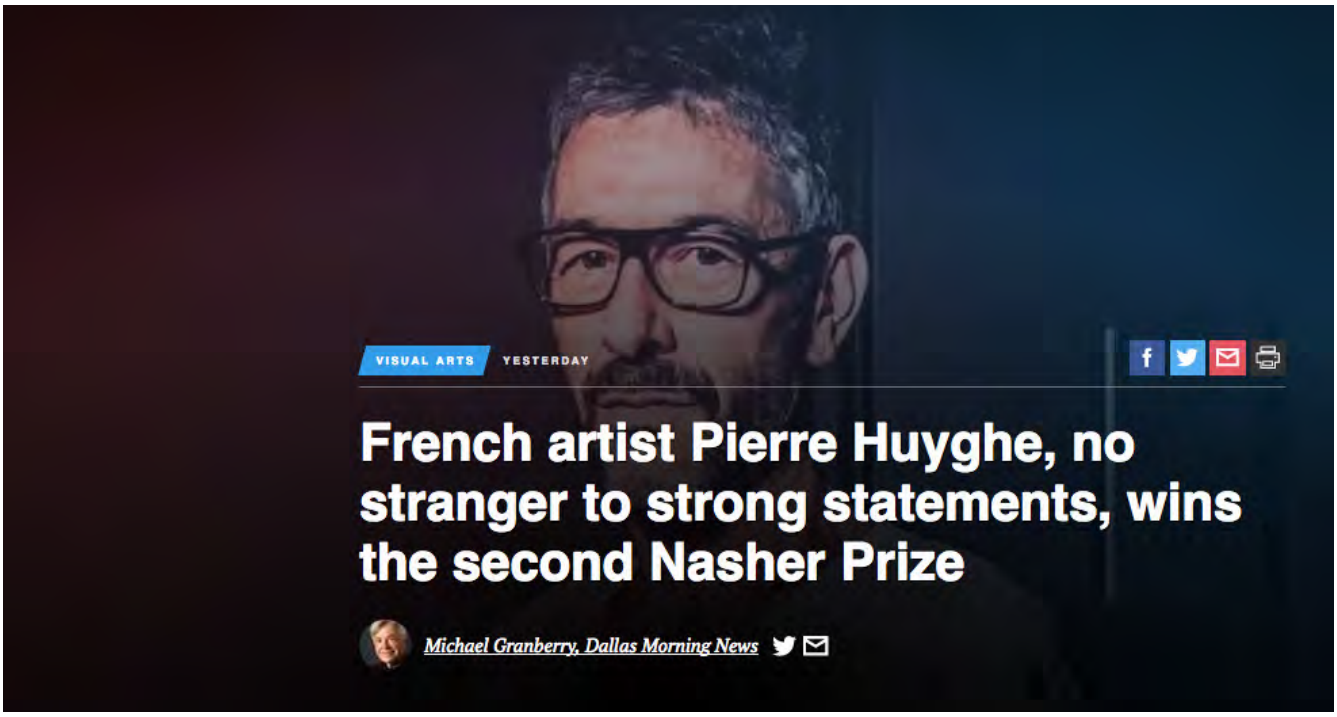
The jury for the prize is made up of some of the world's most influential artists and curators, like Nicholas Serota, the longtime director of the Tate museums in Britain, and the sculptor Huma Bhabha. In an interview from Paris, Mr. Huyghe (pronounced weeg) said that he was gratified to be recognized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

A version of this article appears in print on September 28, 2016, on page C3 of the New York edition with the headline: Nasher Sculpture Prize Goes to Pierre Huyghe. Order Reprints | Today's Paper | Subscribe

Granberry, Michael. «French artist Pierre Huyghe, no stranger to strong statements, wins the second Nasher Prize», *Dallas News*, September 27, 2016.
http://www.dallasnews.com/arts/visual-arts/2016/09/26/french-artist-pierre-huyghe-stranger-strong-statements-wins-second-nasher-prize



VISUAL ARTS YESTERDAY

French artist Pierre Huyghe, no stranger to strong statements, wins the second Nasher Prize

Michael Granberry, Dallas Morning News

Galerie
Chantal Crousel

The New York Times once described French artist Pierre Huyghe as "one of the most admired and intellectually formidable European artists of his generation." Recognition of his achievements now extends to the Nasher Sculpture Center, which has named Huyghe the second recipient of its annual Nasher Prize for Sculpture.

Nasher officials revealed the choice last week in an exclusive interview with *The Dallas Morning News* and made the formal announcement Monday night in Dallas.

Nasher Prize winner Pierre Huyghe Pierre Huyghe

Huyghe, 54, succeeds last year's inaugural winner, Colombian artist Doris Salcedo, who received, as Huyghe will, the $100,000 grand prize, along with a special award created by Italian architect Renzo Piano, who designed the Nasher.

Huyghe (pronounced WHEEG) will be commemorated in a special ceremony at the Nasher on April 1.

"His work carries the notion that the uncanny, the strange, the awkward, the incongruous can work together to create a beautiful new order in art and in life," Nasher Director Jeremy Strick said in announcing the award at The Warehouse on Inwood Road.

Granberry, Michael. «French artist Pierre Huyghe, no stranger to strong statements, wins the second Nasher Prize», *Dallas News*, September 27, 2016.
http://www.dallasnews.com/arts/visual-arts/2016/09/26/french-artist-pierre-huyghe-stranger-strong-statements-wins-second-nasher-prize

DALLASNEWS

With only a pair of recipients, the Nasher Prize stands alone in the world. No other international prize is dedicated exclusively to sculpture, and its $100,000 award is the same amount presented to winners of the Pritzker price for architecture, on which the Nasher award is modeled.

"What is also unique," Strick said, is that the Nasher Prize also incorporates a scholarly program of lectures, symposiums and panel discussions held in cities around the word. The museum convened one of its Nasher Prize Dialogues earlier this month in Berlin and plans to present others in March in Mexico City and Dallas.

Selecting Huyghe was the Nasher's nine-member jury, which consists of seven incumbent members that picked Salcedo last year and two new members. The jury made its decision at a meeting in London on June 30.

Galerie
Chantal Crousel

Untilled, 2011-12 Living entities and inanimate things, made or not made
Pierre Huyghe/Nasher Sculpture Center

Granberry, Michael. «French artist Pierre Huyghe, no stranger to strong statements, wins the second Nasher Prize», *Dallas News*, September 27, 2016.
http://www.dallasnews.com/arts/visual-arts/2016/09/26/french-artist-pierre-huyghe-stranger-strong-statements-wins-second-nasher-prize

In a video screened Monday night, Strick praised Huyghe for having "extended the possibilities of sculpture," a consensus shared by the jurors.

Juror and art historian Alexander Potts said Huyghe "can be serious, and yet he also has a genuine sense of the comic and the ludicrous."

Juror and sculptor Phyllida Barlow, who just happens to be the great-great-granddaughter of Charles Darwin, praised Huyghe's "exploratory quality with materials and objects."

Huyghe also appeared in the video, saying the jurors strike him as people who have spent their "lives in love with something -- and I like lovers."

Strick said the Nasher invited 150 "individuals from around the world — artists, curators, museum directors and scholars — to nominate a single artist with a significant body of work that had influenced the understanding of sculpture. They winnowed down the list and winnowed it down further and further and, finally, came to this choice."

In its official release, the Nasher credits Huyghe with having "profoundly expanded the parameters of sculpture through artworks encompassing a variety of materials and disciplines, bringing music, cinema, dance and theater into contact with biology and philosophy, incorporating time-based elements that vary in intensity, as diverse as fog, ice, parades, rituals, automata, computer programs, video games, dogs, bees and microorganisms."

Galerie
Chantal Crousel

Granberry, Michael. «French artist Pierre Huyghe, no stranger to strong statements, wins the second Nasher Prize», *Dallas News*, September 27, 2016.
http://www.dallasnews.com/arts/visual-arts/2016/09/26/french-artist-pierre-huyghe-stranger-strong-statements-wins-second-nasher-prize

DALLASNEWS

A live marine ecosystem, created by Nasher Prize winner Pierre Huyghe. Guillaune Ziccarelli/Nasher Sculpture Center

That's a long way of saying that sculpture is changing, and changing radically, and Huyghe, Strick said, stands on the forefront of such change as much as any other living artist. (The Nasher Prize is restricted to the work of living artists.)

Forest of Lines, Sydney Opera House Film, color Paul Green/Nasher Sculpture Center

Galerie
Chantal Crousel

Granberry, Michael. «French artist Pierre Huyghe, no stranger to strong statements, wins the second Nasher Prize», *Dallas News*, September 27, 2016.
http://www.dallasnews.com/arts/visual-arts/2016/09/26/french-artist-pierre-huyghe-stranger-strong-statements-wins-second-nasher-prize

DALLASNEWS

Galerie
Chantal Crousel

So the jury felt compelled to honor an artist who, as Strick said, "expands the purview" of sculpture. "I think the jury is aware that this is a great time for sculpture. Sculpture is in many ways at the forefront of contemporary art. One of the reasons for that is that our conception of what constitutes sculpture has expanded.

"Sculpture can be carved stone or marble or wood or cast metal — it can be any of those traditional media — but it can also be many other things."

Cambrian Explosion, 2014 Live marine ecosystem Photo credit: Stefan Altenburger Photography, Z rich Stefan Altenburger Photography Z/Nasher Sculpture Center

It has become distinctive, he says, in the way that it "touches on and draws into itself other art forms, such as painting and video and sound."

The jurors (whose vote requires only a simple majority, not unanimity) concluded that Huyghe and his work offer a bold representation of change, "especially in the way that he brings into sculpture," as Strick said, "so many other forms."

Granberry, Michael. «French artist Pierre Huyghe, no stranger to strong statements, wins the second Nasher Prize», *Dallas News*, September 27, 2016.
http://www.dallasnews.com/arts/visual-arts/2016/09/26/french-artist-pierre-huyghe-stranger-strong-statements-wins-second-nasher-prize

Salcedo represented a strong choice for the first Nasher Prize, because of the statement her work makes about the victims of violence and repression around the world. But Huyghe, Strick said, is also noteworthy, for having created a body of work that expresses concern for ecological and social issues that dominate the 21st century. Climate change, for instance, is among those concerns. As an artist, Huyghe creates "living systems" that parallel our own living systems that are "threatened," Strick said, "by the actions we're taking as a civilization."

At its most fundamental, the Nasher Prize "advances our mission," Strick said, "our purpose, which is to provide an international focal point for the study and appreciation of modern and contemporary sculpture."

At the same time, he said, the prize has helped to heighten awareness of the Nasher and of Dallas around the world.

Galerie
Chantal Crousel

Granberry, Michael. «French artist Pierre Huyghe, no stranger to strong statements, wins the second Nasher Prize», *Dallas News*, September 27, 2016.
http://www.dallasnews.com/arts/visual-arts/2016/09/26/french-artist-pierre-huyghe-stranger-strong-statements-wins-second-nasher-prize

At the same time, he said, the prize has helped to heighten awareness of the Nasher and of Dallas around the world.

Untilled (Liegender Frauenakt), 2012 Concrete cast with beehive structure, wax
Pierre Huyghe/Nasher Sculpture Center

Galerie
Chantal Crousel

Untilled, 2011-12 Living entities and inanimate things, made or not made
Pierre Huyghe/Nasher Sculpture Center

Granberry, Michael. «French artist Pierre Huyghe, no stranger to strong statements, wins the second Nasher Prize», *Dallas News*, September 27, 2016.
http://www.dallasnews.com/arts/visual-arts/2016/09/26/french-artist-pierre-huyghe-stranger-strong-statements-wins-second-nasher-prize

DALLASNEWS

Untitled (Human Mask), 2014 Film, color, sound Pierre Huyghe/Nasher Sculpture Center

This is a video featuring the artist's work:

Galerie
Chantal Crousel

Macon, Alex. «Pierre Huyghe Wins 2017 Nasher Prize», *D Magazine*, September 27, 2016.
http://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2016/09/pierre-huyghe-wins-2017-nasher-prize/

Untilled (Liegender Frauenakt), 2012 Concrete cast with beehive structure, wax, by Pierre Huygh. Photo courtesy of the Nasher.

Galerie
Chantal Crousel

Pierre Huyghe Wins 2017 Nasher Prize

The French artist is known for his sculptures of "uncompleted, evolving worlds."

BY ALEX MACON | PUBLISHED IN ARTS & ENTERTAINMENT | SEPTEMBER 27, 2016 | 9:37 AM

The Nasher Sculpture Center on Monday night named French artist Pierre Huyghe the winner of the second Nasher Prize, given to a "living artist in recognition of a significant body of work that has had an extraordinary impact on the understanding of the art form." The Dallas museum created the prize, which comes with a $100,000 award, last year, inserting itself it into the international art discussion and lofty prize circuit — the inaugural winner was Colombian artist Doris Salcedo.

Huyghe, who was selected by an international jury of artists, curators, and historians, will receive the award in Dallas on April 1.

Macon, Alex. «Pierre Huyghe Wins 2017 Nasher Prize», *D Magazine*, September 27, 2016.
http://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2016/09/pierre-huyghe-wins-2017-nasher-prize/

The press release from the Nasher is copied below:

Pierre Huyghe. Photo by Philippe Fontaine. Courtesy of the Nasher.

Dallas, TX (September 26, 2016) – The Nasher Sculpture Center announces French artist Pierre Huyghe as the recipient of the 2017 Nasher Prize. In its second year, the Nasher Prize is the most ambitious international award in sculpture, established to honor a living artist who elevates the understanding of sculpture and its possibilities. Pierre Huyghe has profoundly expanded the parameters of sculpture through artworks encompassing a variety of materials and disciplines, bringing music, cinema, dance, and theater into contact with biology and philosophy, incorporating time based elements that vary in intensity, as diverse as fog, ice, parades, rituals, automata, computer programs, video games, dogs, bees, and microorganisms. Huyghe has consistently sought new ways to bring together unconventional and heterogeneous materials into a practice exceeding the sum of its multifarious parts.

Pierre Huyghe was selected for his extraordinary work by an international jury of museum directors, curators, artists, and art historians who demonstrate an unparalleled expertise in the field of sculpture. Huyghe will be presented with an award designed by Renzo Piano, architect of the Nasher Sculpture Center, at a ceremony in Dallas on April 1, 2017.

"I'm looking at the co-evolution of interdependent agents, biotic and abiotic, real or symbolic—different states of living, self-organizing in a dynamic and unstable situation: mesh, porous, contingent. It could be immaterial things such as time, light, temperature, air, scents, but interconnected within a network of material systems in order to generate a particular and sensible experience," says Pierre Huyghe. "This individual and inter-subjective experience within an environment is important in what I do. It speaks to the history of the things perceived as a link to a context and a time—to objects as transitory, as sentient, but also to considering objects as ecosystems—actual, virtual, indifferent—that you navigate and influence, as in a garden for example."

Galerie
Chantal Crousel

Macon, Alex. «Pierre Huyghe Wins 2017 Nasher Prize», *D Magazine*, September 27, 2016.
http://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2016/09/pierre-huyghe-wins-2017-nasher-prize/

The exhibitions or works Huyghe creates act as uncompleted, evolving worlds that people wander through, encountering living entities and environments that can range from intellectually provocative to hauntingly beautiful. As such, Huyghe's achievements have deeply affected our understanding of sculpture's possibilities, delving into urgent issues raised by technology and media—identity, community, ecology, knowledge—as well as enduring questions regarding time, the exhibition ritual, the role of the artist and the connections to each other.

"We are so delighted by the choice of Pierre Huyghe as our 2017 Nasher Prize laureate," says Director Jeremy Strick. "His expansive view of sculpture so wonderfully embodies the goal of the Nasher Prize, which it to champion the greatest artistic minds of our time. His incorporation of living systems, films, situations, and objects into his sculpture highlight the complexities between art and life and challenge the very limits of art-making. And 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."

The 2017 Nasher Prize jurors are: Phyllida Barlow, artist; Lynne Cooke, Senior Curator, National Gallery of Art; Okwui Enwezor, Director, Haus der Kunst; Yuko Hasegawa, Chief Curator of the Museum of Contemporary Art, Tokyo (MOT); Steven A. Nash, founding Director of the Nasher Sculpture Center and Director Emeritus of the Palm Springs Art Museum; Alexander Potts, art historian; and Sir Nicholas Serota, Director, Tate. This year, the jury also welcomed two new members, artist Huma Bhabha and Pablo León de la Barra, UBS MAP Curator, Guggenheim.

Galerie
Chantal Crousel

Macon, Alex. «Pierre Huyghe Wins 2017 Nasher Prize», *D Magazine*, September 27, 2016.
http://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2016/09/pierre-huyghe-wins-2017-nasher-prize/

"It was very important for those of us on the jury to continue to expand the purview of the Nasher Prize in its second year with the choice of an artist whose practice is dynamic, challenging, edifying, and in the case of Pierre Huyghe, very enigmatic," says juror Okwui Enwezor. "Huyghe's work extends far beyond any tidy definition of sculpture in ways that continue to grow and develop well into his career, allowing for ever-new discoveries and artistic possibilities. In that, we found him exceedingly deserving of this significant award."

In conjunction with the Nasher Prize, the Nasher Sculpture Center annually presents a series of public programs exploring the climate of contemporary sculpture. This year, the Nasher Prize Dialogues will occur in Berlin, Mexico City, and Dallas, Texas. Interdisciplinary luminaries such as artist Bettina Pousttchi, writer Jörg Heiser, and curator Kasper König will summit to discuss the most compelling topics regarding contemporary sculpture. By galvanizing international discourse, Nasher Prize Dialogues are an apt extension of the Nasher Prize's mission to advocate for and advance a vital contemporary art form.

The Nasher Prize is generously co-chaired by Deedie Rose and Sharon Young. They have helped garner support for the prize and its attendant programs, including the Nasher Prize Dialogues. The first dialogue, a panel discussion called *The Work of Sculpture in the Age of Digital Production*, took place in Berlin on September 14, 2016 at the Akademie der Künste. The second Nasher Prize Dialogues program will take in Mexico City on March 18, 2017 at Museo Jumex and will be moderated by Nasher Prize Juror, Pablo Leon de la Barra.

The Nasher Prize presenting sponsor is JPMorgan Chase & Co. Founding Partners of the Nasher Prize are The Eugene McDermott Foundation and Nancy A. Nasher and David J. Haemisegger.

Galerie
Chantal Crousel

Macon, Alex. «Pierre Huyghe Wins 2017 Nasher Prize», *D Magazine*, September 27, 2016.
http://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2016/09/pierre-huyghe-wins-2017-nasher-prize/

About Pierre Huyghe

Huyghe was born in 1962 in Paris, he lives and works in Chile and New York. He studied at the Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris. In 2013, his retrospective opened at Centre Georges Pompidou, Paris, then traveled to Museum Ludwig, Cologne (2014) and the Los Angeles County Museum of Art (2014-2015). He has had numerous international solo exhibitions at such venues as the Metropolitan Museum of Art, New York (2015); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2010), Tate Modern, London (2006); Dia Center for the Arts, New York (2003); French Pavilion, Venice Biennale (2001); Kunstverein München, Munich (1999); and Secession, Vienna (1999). Huyghe has also participated in a number of group exhibitions such as the 14th Istanbul Biennial (2015); Documenta 13 and 11, Kassel (2012 and 2002); 6th Sydney Biennale (2008); *theanyspacewhatever*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2008); Whitney Biennial (2006); and *Traffic*, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux (1996), curated by Nicolas Bourriaud. He is also a participant in the 32nd Bienal de São Paul (2016). Huyghe has been the recipient of many awards and honors, including the Kurt Schwitters Prize, Hannover (2015); Roswitha Haftmann Prize, Zürich (2013); Contemporary Artist Award; Smithsonian Museum's Contemporary Artist Award, Washington (2010); Hugo Boss Prize, New York (2002); Special Jury Prize, 49th Venice Biennale (2001); and DAAD Berlin Artists-in-Residence, Berlin (1999-2000). Huyghe's work is in the collection of many museums such as Musée National d'Art Moderne, Paris; Museum of Modern Art, New York; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Tate, London; Museum Ludwig, Cologne; and several Foundations like Fondation Louis Vuitton, Fondation Pinault and LUMA Foundation.

Galerie
Chantal Crousel

Kinsella, Eileen. «Bienal De Sao Paulo Explores Themes of Chaos and Uncertainty», *Artnet news*, September 6, 2016.
https://news.artnet.com/market/bienal-sao-paulo-2016-review-634634

artnet news

Art Fairs

Bienal De Sao Paulo Explores Themes of Chaos and Uncertainty

The expansive, ambitious 32nd edition features 340 works by over 80 artists.

Pierre Huyghe, *A Forest of Lines* (2006). Photo by Paul Green. Courtesy the biennial.

Galerie
Chantal Crousel

At a packed press conference at the Bienal de São Paulo on September 6, Jochen Volz, the head of programs at Serpentine Galleries in London, and his co-curators, Gabi Ngcobo (South Africa), Julia Rebouças (Brazil), Lars Bang Larsen (Denmark), and Sofia Olascoaga (Mexico) revealed the decision behind the chosen theme of this year's edition, "Incerteza Viva," or live uncertainty.

"Uncertainty is over-reflected in current conditions," said Volz at the press conference. "Contemporary art offers ways to address that. I want to be able to objectively address important issues of our time, including political and economic instability. It's necessary for us to sever the link between uncertainty and fear." Volz expanded on the theme in a written statement, noting that the role of the biennial is "to act as a platform which actively promotes diversity, freedom, and experimentation, at the same time exercising critical thought and proposing other real possibilities."

Amid ongoing protests against the impeachment of Brazilian president Dilma Rouseff, the press confe-

Kinsella, Eileen. «Bienal De Sao Paulo Explores Themes of Chaos and Uncertainty», *Artnet news*, September 6, 2016.
https://news.artnet.com/market/bienal-sao-paulo-2016-review-634634

rence was briefly interrupted by a group (which included a number of artists appearing in the biennial) wearing black shirts with white letters stating in Portuguese "I want to vote" and "Out Temer!" The group began chanting their opposition to the recent leadership changes, which made the biennial's theme even more apparent.

The expansive, ambitious 32nd edition features 340 works by over 80 artists and collectives spread over three floors; in the weeks ahead, visitors can expect site-specific works and related performances throughout the city. It opens to the public September 7 and runs through December 11 at the famous Oscar Niemayer-designed pavilion in the city's sprawling Ibirapuera Park.

Related: Jochen Volz Will Curate The 32nd Sao Paulo Bienal

Galerie
Chantal Crousel

Rachel Rose, *Everything and More* (2015). Courtesy of Gavin Brown's Enterprise and Pilar Corrias Gallery.

A healthy dose of Brazilian and Latin American artists—some of whose names may be new to US and European audiences—are on view, as well as a considerable roster of notable names, including Jeremy Deller, Lyle Ashton Harris, Pierre Huyghe, Eduardo Navarro, Ebony G. Patterson, Pope. L, Rachel Rose, and Erika Verzutti.

The latest edition of the biennial is also heavy on large, immersive video installations—from the likes of Rose, Ashton Harris and Hito Steyrel, and that's not a bad thing. Artists, many of whom were commissioned, or showing their works for the first time here, eagerly took up the mantle of exploring themes of chaos and uncertainty.

Kinsella, Eileen. «Bienal De Sao Paulo Explores Themes of Chaos and Uncertainty», *Artnet news*, September 6, 2016.
https://news.artnet.com/market/bienal-sao-paulo-2016-review-634634

For instance, Patterson's massive installation on the second floor of the pavilion features a series of works exploring the high murder rates of black children and teens in countries including Jamaica (where she was born), Brazil, and the US.

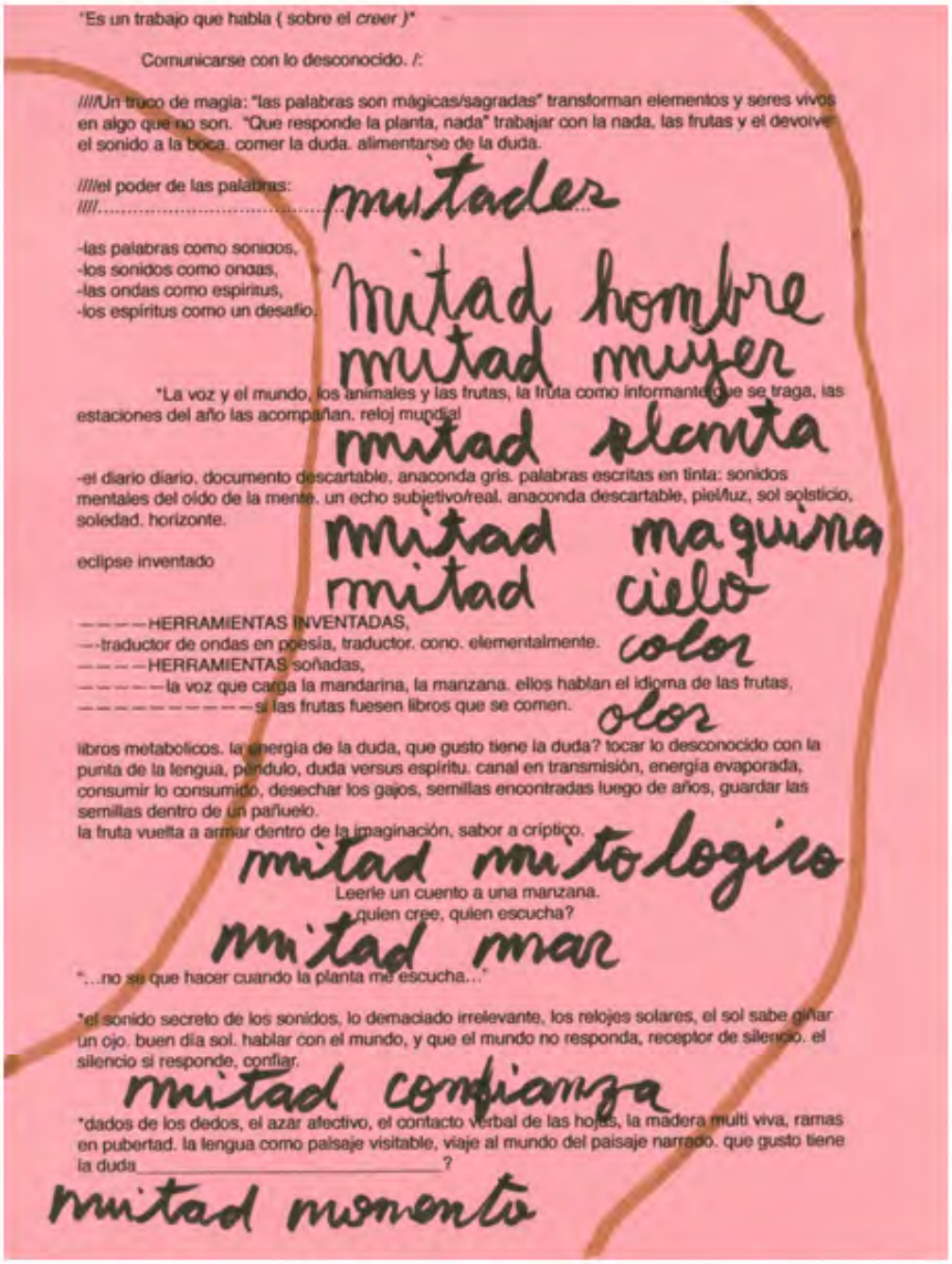
Galerie
Chantal Crousel

Ebony G. Patterson, *...they were discovering things and finding ways to understand... (...when they grow up...)* (2016). Courtesy of the artist and Monique Meloche Gallery, Chicago.

Several works, including …they were filled with hope, desire, and beauty…(when they grow up…) (2016) feature large images placed front and center against a riotous background of mixed media—strings of beads, appliques, broaches, plastic, glitter, fabric and toys. Some items are set on the floor, while others against a hot-fuschia wall with white polka dots.

One such work features a bright-orange toy car at the center, which references a horrific recent incident in Brazil where five young black men from a favela, or slum, in Rio were abruptly gunned down en route to a Friday night celebration. Noting other recent notorious murder cases, such as that of Tamir Rice and Trayvon Martin, Patterson told artnet News the works are intended to explore the notion of "not being allowed to enjoy the innocence of youth."

Kinsella, Eileen. «Bienal De Sao Paulo Explores Themes of Chaos and Uncertainty», *Artnet news*, September 6, 2016.
https://news.artnet.com/market/bienal-sao-paulo-2016-review-634634



Eduardo Navarro, excerpt from *Sound Mirror* (2016). Courtesy of the artist.

Meanwhile, Argentine-born artist Eduardo Navarro's site-specific installation, Sound Mirror (2016), connects a palm tree to the exhibition space. "The plant and the visitors are placed in equivalent positions in a sonorous exchange that challenges the meanings of communication and listening," according to a statement.

(Stay tuned for artnet News' talk with the artist about his inspiration for this and other projects, including We Who Spin Around You on New York's High Line park this past summer.)

Galerie
Chantal Crousel

Kinsella, Eileen. «Bienal De Sao Paulo Explores Themes of Chaos and Uncertainty», *Artnet news*, September 6, 2016.
https://news.artnet.com/market/bienal-sao-paulo-2016-review-634634

artnet news

Lais Myrrha, *Double Standard* (2016). Photo by Eileen Kinsella

One of the more commanding works in this bienniall is Brazilian artist Lais Myrrha's imposing Double Standard, which is visible from multiple pavilion levels, and is comprised of two towers standing at the same height. One is composed of materials found in indigenous constructions (vines, logs, and straw), the other with typical industrial construction materials (bricks, cement, steel, glass, pipes), methods that "embody ways of life and two different projects of society that, even if they are possibilities for construction, already declare their forms of ruin," according to biennial literature.

Galerie
Chantal Crousel

Kinsella, Eileen. «Bienal De Sao Paulo Explores Themes of Chaos and Uncertainty», *Artnet news*, September 6, 2016.
https://news.artnet.com/market/bienal-sao-paulo-2016-review-634634

artnet news

Galerie
Chantal Crousel

Pope.L. *Pull!* (2013). Courtesy of the artist. Photo by Pope.L

Artist Pope. L has a much-buzzed about performance for the biennial slated for September 7. Baile is described by the artist as "a physical vocabulary developing in response to the city and the manifestations (or protests) that occur. It's the idea that no matter how desperate the politics, the party will go on."

Pope. L says that the "hybrid of this feeling and the visuality of a city that seems to be partying and falling apart at the same time is a dark but happy spectacle that is always tied to the plaza, to the street."

Kinsella, Eileen. «Bienal De Sao Paulo Explores Themes of Chaos and Uncertainty», *Artnet news*, September 6, 2016.
https://news.artnet.com/market/bienal-sao-paulo-2016-review-634634

artnet news

A still from *O peixe* by Jonathas de Andrade at the Bienal de São Paulo. Courtesy of the artist.

Galerie
Chantal Crousel

Another work worth noting is Brazilian artist Jonathas de Andrade's compelling video, O peixe, in which fishermen in the northeast region of Brazil utilize traditional techniques like nets and harpoons to capture their prey but then act out a ritual in which they hold the fish in their arms—petting and soothing them—in unexpectedly tender moment, until the fish breathes its last breath.

Related: At Alexander and Bonin, Jonathas de Andrade Spells Out Brazil's Troubles

De Andrade, who is from the coastal town of Recife, explained to artnet News that the ritual is fictional, but the fisherman are real. The dramatic and emotional display of soothing the fish they have just speared is a comment on the way they, too, are often treated as disposable.

A contact who invited me to a meeting at the pavilion today described it as "the film on the ground floor with the fish being cuddled…I have been told that it is memorable."

So is this biennial as a whole.
Follow artnet News on Facebook.

«Pierre Huyghe Wins the 2017 Nasher Prize», *Art Forum*, September 27, 2016.
http://artforum.com/news/id=63759

ARTFORUM

POSTED SEPTEMBER 27, 2016

Pierre Huyghe Wins the 2017 Nasher Prize

The Nasher Sculpture Center in Dallas announced today that the winner of the $100,000 Nasher Prize is French artist Pierre Huyghe.

The Nasher Prize jury, made up of a selection of international artists, art historians, curators, and museum directors—such as artist Phyllida Barlow; Lynne Cooke, senior curator at the National Gallery of Art; Steven A. Nash, founding director of the Nasher Sculpture Center; and Nicholas Serota, chair of the Arts Council England—selected Huyghe because he "has profoundly expanded the parameters of sculpture through artworks encompassing a variety of materials and disciplines."

The Nasher Sculpture Center's director, Jeremy Strick, said, "We are so delighted by the choice of Pierre Huyghe as our 2017 Nasher Prize laureate. His expansive view of sculpture so wonderfully embodies the goal of the Nasher Prize, which is to champion the greatest artistic minds of our time. His incorporation of living systems, films, situations, and objects into his sculpture highlights the complexities between art and life and challenges the very limits of artmaking. And 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."

In reviewing the artist's major retrospective at the Centre Pompidou three years ago, Nicolas Bourriaud suggested in *Artforum*'s January 2014 issue that every celebration, for Huyghe, was "also an alienation: a kind of Lacanian working-through, an experience of ritual that is simultaneously an experience of trauma—and a reflection on that trauma, a recognition of the impossibility of ever reliving the same moment again." Huyghe will be presented with an award created by Renzo Piano, who also designed the Nasher Sculpture Center, at a ceremony in Dallas on April 1, 2017.

Galerie
Chantal Crousel

«Sprengel Museum Hannover presents work by Kurt Schwitters Prize winner Pierre Huyghe», *artdaily.org*, February, 2016.
http://artdaily.com/news/84709/Sprengel-Museum-Hannover-presents-work-by-Kurt-Schwitters-Prize-winner-Pierre-Huyghe#.VrXY0vGAGwa

Sprengel Museum Hannover presents work by Kurt Schwitters Prize winner Pierre Huyghe

Pierre Huyghe, Players, 2011. Mask, LED lights, brass.
50 masks are worn by humans.

Galerie
Chantal Crousel

HANNOVER.- Pierre Huyghe (born 1962, Paris), the winner of the 2015 Kurt Schwitters Prize awarded by the Lower Saxony Sparkassen Foundation, presents his new exhibition Orphan Patterns in the extension of the Sprengel Museum Hannover.

The title Orphan Patterns encompasses ideas found in the field of computability and biology, game studies or in any form of lineage.

Huyghe has developed a ritualistic path through the new ten exhibition halls of the museum where the visitor wanders, with sequences of appearance and disappearance, different in both time and individual response. As in the artist's previous situated works, in a compost of simple process, a set of circumstances and conditions, animals, humans, machines evolve and unpredictability emerges.

In the entrance, sediments from the walls of various museums, particles of matter from previous exhibitions, for example the Centre Georges Pompidou, Paris, the Museum Ludwig, Cologne and the Los Angeles County Museum of Art (LACMA), are spread like semen on the floor of the virgin museum. The next rooms will be soiled by the ones who cross them.

A dice carved in amber contains two mating insects randomly captured and stopped in their reproduction and lifetime millions years ago.

Alive descendants of the same species are growing and flying by thousands in the space, genetically modified.

«Sprengel Museum Hannover presents work by Kurt Schwitters Prize winner Pierre Huyghe», *artdaily.org*, February, 2016.
http://artdaily.com/news/84709/Sprengel-Museum-Hannover-presents-work-by-Kurt-Schwitters-Prize-winner-Pierre-Huyghe#.VrXY0vGAGwa

A human couple wearing light masks, that attract the photosensitive insects, play with the dices and follow their instructions. Their light exchange is programmed according to instinct behaviours, sequences of seduction signal, bioluminescent flash pattern that insects emit prior copulation. Aside the Mating Masks, there is Orphan, a light mask with an auto-generative and chaotic program.

The next appearance, the film De-extinction, presents a macroscopic navigation through a stone, in search of the earliest mating scene, an instant frozen in time inhabited by entities suspended in their activity, almost alive in their presence.

A swarm of people with light masks at different intensity roam in one space on the opening day.

The interaction of art and life, which has been central to the Merzkunst of Kurt Schwitters, is found in Huyghe's dynamic network of heterogeneous animated elements, in the co-activity between animal, human being, artifact and machine. These cultural foundations, in connection with the movement of living entities and the uncertainty of a time axis, form the basis for the French artist's striking and meticulously set environments.

Huyghe's work has been most recently exhibited in a 2013-2015 retrospective at the Centre Georges Pompidou, Paris, Museum Ludwig, Cologne, and the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, and in 2015 for the Roof Garden Commission at The Metropolitan Museum of Art in New York. His contribution to dOCUMENTA(13), with his project Untilled (2012) in the Karlsaue Park, was one of the exhibition most important work. He has received the Special Jury Prize for the French Pavilion at the Venice Biennale (2001), the Hugo Boss Prize at the Guggenheim Museum, New York (2002), the Smithsonian Museum's Contemporary Artist Award (2010) and the Roswitha Haftmann Prize, Zurich (2013).

Galerie
Chantal Crousel

Ana Teixeira Pinto. «The post human animal», *Frieze*, n°19, May, 2015, pp. 72 - 77.

Was hat es mit all den Tieren
in der aktuellen Kunst auf sich?

The post-human animal

Ana Teixeira Pinto

What's behind the proliferation
of animals in recent artworks?

Galerie
Chantal Crousel

Ana Teixeira Pinto. «The post human animal», *Frieze*, n°19, May, 2015, pp. 72 - 77.

Galerie
Chantal Crousel

1
Katja Novitskova
Branching I, 2013
Digital print on aluminium
and cut-out display
130 × 75 × 35 cm

Ana Teixeira Pinto. «The post human animal», *Frieze*, n°19, May, 2015, pp. 72 - 77.

Galerie
Chantal Crousel

In den späten 1940er Jahren reiste der russisch-französische Philosoph Alexandre Kojève in die USA. Für Kojève – der wohl einflussreichste Hegel-Interpret des 20. Jahrhunderts und einer der Architekten der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft, der Vorläuferin der EU – war „Geschichte" das Ergebnis politischer Auseinandersetzung. Wie Hegel und Marx vor ihm glaubte er, die Menschheit werde irgendwann zu einem Konsens über die richtigen Mittel der Regierungsführung finden. Dieser Konsens – vermutlich eine wirtschaftliche Mischform, eine Sozialdemokratie – würde den Endpunkt der gesellschaftlichen Entwicklung markieren, in der Diktion Hegels: das „Ende der Geschichte".

Seine USA-Reise aber hinterließ bei Kojève das Gefühl, dass die Zukunft bereits angebrochen sei. Seine Beobachtungen zur „ewigen Gegenwart" der amerikanischen Gesellschaft führten ihn zur Feststellung, der „Mensch" sei verschwunden, an seine Stelle sei ein Wesen getreten, das zwar exakt so aussehe wie der Mensch, aber nichts Menschliches mehr an sich habe. Das Menschsein gründe, argumentiert Kojève, auf dem Voranschreiten historischer Prozesse, dieses neue Wesen aber sei ein Mensch bar jeder Geschichtlichkeit – und folglich auch jeder Menschlichkeit. Dieser „posthistorische Mensch", so Kojève, sei in einen animalischen Zustand zurückgefallen, auch wenn er seine zivilisierten Verhaltensformen beibehalten habe. Der posthistorische Mensch schaffe seine Gebäude und Kunstwerke ganz so wie „Vögel ihre Nester bauen und Spinnen ihre Netze weben", und er führe „Konzerte auf wie Frösche oder Zikaden".[1]

1959 unternahm Kojève eine weitere Reise, dieses Mal nach Japan, wo er seine Meinung „radikal änderte", wie er sagte. Denn hier erlebte er, wie eine Gesellschaft im posthistorischen Stadium leben und sich dabei doch etwas Menschliches bewahren konnte. Während die Amerikaner im Einklang mit ihrem inneren Tier lebten, hätten die Japaner, so Kojève, eine Kultur vollständig formalisierter Verhaltensformen entwickelt, in der Manieriertheiten und Konventionen den „Gehalt" überblenden und somit dem „Natürlichen" und „Animalischen" diametral entgegengesetzt seien. Die streng kodifizierten Werte der japanischen Kultur (für Kojève eine Form von „Snobismus"), wie sie etwa im Nō-Theater, der Teezeremonie oder dem Ikebana ihren vollkommenen Ausdruck finden, erschienen ihm – auch wenn sie schon seit Jahrhunderten Bestand hatten – erstaunlich postmodern.

In Japan hat auch Pierre Huyghe sein jüngstes Video gedreht, *Human Mask* (2014). Die Außenaufnahmen, die eine verwüstete und verlassene Stadt zeigen, wurden von einer Kameradrohne in der Sperrzone um Fukushima gefilmt. Die Innenaufnahmen zeigen ein sonderbares Wesen, das eine Nō-Maske trägt und dessen Gesten auf unheimliche Weise menschlich wirken. Es scheint tief in Gedanken versunken, fährt mit den Krallen seiner Finger durch eine dunkle Haarsträhne und berührt sanft die Plastikverpackung eines Blumenstraußes. Für gewöhnlich verortet man den Menschen auf der Zeitskala der Evolution zwischen dem Tier und dem Androiden. Insofern könnte man Huyghes Wesen – halb Affe, halb Cyborg – als perfekte Verkörperung der verzerrten Zeitlichkeit sehen, die Kojève dem „posthistorischen" Zustand zuschrieb.

Tiere haben, heißt es, keine Geschichte. Bei Joseph Beuys' Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) und später bei *I like America and America likes Me* (1974), für die der Künstler acht Stunden am Tag in einem Raum mit einem Kojoten verbrachte, erscheint das Tier als das heteronome Andere. Während Menschen nie aufhören, ihre Gesellschaften und Identitäten umzubilden, bleibt ein Kojote – so scheint es – immer ein Kojote. So betrachtet, stellt der Kojote eine Grenze dar, den äußersten Rand des Menschseins – eine philosophische Denkfigur, die Jacques Derrida in *Das Tier, das ich also bin* (2008) und Giorgio Agamben in *Das Offene: Der Mensch und das Tier* (2004) problematisiert haben. Doch „Mensch" und „Tier" sind flexible Konzepte, mit denen sich soziale Sachverhalte ebenso bezeichnen lassen wie biologische. Mircea Cantor brachte 2005 einen Wolf in den White Cube, in Begleitung eines Hirschs. Beide, Wolf und Hirsch, fühlten sich offenbar unwohl, und während Beuys es am

2

2
Joseph Beuys
I Like America and America Likes Me
Performance documentation
René Block Gallery
New York
May 1974

3
Pierre Huyghe
Human Mask
2014
Video still

In the late 1940s, the Russian-born French philosopher Alexandre Kojève visited the USA. For Kojève – arguably the most influential interpreter of Hegel in the 20th century, and one of the architects of the European Economic Community, a precursor to the EU – 'history' was predicated on political struggle. Like Hegel and Marx before him, Kojève believed that humanity would ultimately reach a consensus about its means of governance. This consensus (likely a mixed economy, or social democracy) would spell out the end-point of social evolution, what Hegel had called the 'end of history'.

This trip to the US, however, led Kojève to feel that any prospective future had already transpired. Upon observing the 'eternal present' of American society, Kojève claimed that 'man' had already disappeared, giving way to a creature that, though looking exactly like him, shared nothing of the human. The human, he argued, is predicated on a historical process, whereas this new being was one devoid of historicity and, therefore, humanity. For Kojève, this 'post-historical Man' had returned to an animal state, albeit retaining his civilized mores. Post-historical Man builds his edifices and works of art as 'birds build their nests and spiders spin their webs' and performs 'musical concerts after the fashion of frogs and cicadas.'[1]

In 1959, Kojève took another trip, this time to Japan, where he underwent 'a radical change of opinion' on the subject of post-historical Man. He experienced how a society could live in a state of post-historical governance while retaining something of the human. Whilst the American lives in harmony with its inner animal, Japanese culture had given rise to mores that were fully formalized, where mannerisms and conventions override 'content' and are totally opposed to the 'natural' or the 'animal'. The highly codified values of Japanese culture (for Kojève, a form of 'snobbery'), the perfect expressions of which could be seen in Noh theatre or the traditions of tea ceremonies and Ikebana flower arrangement, had existed for centuries yet seemed strikingly postmodern.

Japan was also the location for Pierre Huyghe's most recent video, *Human Mask* (2014). The film's exterior shots, showing a deserted and derelict town, were captured inside the Fukushima exclusion zone by a camera affixed to a drone. Indoors, the camera focuses on a strange creature wearing a Noh mask whose demeanor and gestures are uncannily human. Seemingly absorbed in self-contemplation, it runs its clawed fingers though a lock of long dark hair and softly touches the plastic wrap around a flower bouquet. In an evolutionary timeline, humanity usually stands between the animal and the android. In this light Huyghe's creature, half ape, half cyborg, might be seen as the perfect embodiment of the warped temporality Kojève ascribed to the 'post-historical' condition.

Animals, we are told, have no history. In Joseph Beuys' *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) and *I Like America and America Likes Me* (1974), in which the artist shared a room with a coyote for eight hours a day, the animal appears as a heteronomous Other. Whereas humans never cease to reconfigure their societies and their identities

Galerie
Chantal Crousel

3

Ende schaffte, seinen Kojoten in den Arm zu nehmen, fehlt bei Cantors *Deeparture* jeglicher Höhepunkt: Wolf und Hirsch versuchten die ganze Zeit, sich aus dem Weg zu gehen. Anri Sala filmte 2003 in Albanien ein klappriges Pferd am Straßenrand (*Time After Time*), eine Kreatur, die den Zusammenbruch des Staates anscheinend mit voller Wucht abbekommen hatte. „Jedes Tier ist eine Künstlerin", setzte Rosemarie Trockel 1993 Beuys' Spruch „Jeder Mensch ist ein Künstler" entgegen. Gemeinsam mit Carsten Höller baute Trockel 1997 auf der documenta X ein *Haus für Schweine und Menschen*.

Doch erst 2012 auf der dOCUMENTA(13) wurde das Tier zum Ort vielseitiger Spekulationen, die – ausgehend von den Schriften Donna Haraways – zu einer grundlegenden Neubestimmung des Menschlichen führen sollten. Auf Haraway berief sich auch Henrik Olesen 2014 mit seinen Projekten *Companion Species* und *The Companion Species Manifesto* bei dépendance in Brüssel und Deborah Schamoni in München: Sie bestanden unter anderem aus Collagen von kuschelnden Tierpaaren (Schwein und Hund; Rhinozeros und Schildkröte). Im selben Jahr verwendete Julieta Aranda in *Tools for Infinite Monkeys (open machine)* Affen als Metapher für Zufall und Wahrscheinlichkeit, in Anspielung auf das aus der Wahrscheinlichkeitstheorie bekannte „Theorem der endlos tippenden Affen". Und auch in diesem Frühjahr geht es weiter: Im Fotomuseum Winterthur eröffnet Ende Mai die von Duncan Forbes, Matthias Gabi, Daniela Janser, Mallika Leuzinger und Marco de Mutiis kuratierte Ausstellung *Beastly*, während im Berliner Haus der Kulturen der Welt in etwa zeitgleich *Ape Culture / Kultur der Affen* zu sehen ist, eine von Anselm Franke und Hila Peleg kuratierte (und wiederum stark Haraways Denken verpflichtete) Ausstellung, in welcher der Affe als Grenzfigur zwischen Tier und Mensch im Zentrum steht.

Das aktuelle Interesse am Tier und die Konjunktur, die Haraways Konzept des „Posthumanen" hat, reichen tiefer als ein Mikrotrend beim Ausstellungsmachen. In den letzten Jahren ist zwar das Bewusstsein gewachsen, dass politische, wirtschaftliche und ökologische Krisen miteinander

The animal in general, and the primate, in particular, has taken over the territory where battles over gender, race, sexuality and human rights are fought.

within them, a coyote, it seems, is always a coyote. The animal is in this sense a limit, the outermost edge of the human, a figure problematized by Jacques Derrida's *The Animal that Therefore I am* (2008) and Giorgio Agamben's *The Open* (2004). But 'human' and 'animal' are flexible concepts, able to connote the social as well as the biological. In 2005 Mircea Cantor brought a wolf into a gallery, this time paired with a deer. Both wolf and deer seem ill at ease, and whereas Beuys managed to finally embrace his coyote, in Cantor's *Deeparture* there is no climax: wolf and deer remain eager to avoid each other. In 2003 Anri Sala filmed an emaciated horse standing by the roadside (*Time After Time*), seeming to bear the symbolic brunt of the collapsing Albanian state. 'Every animal is a female artist,' was Rosemarie Trockel's 1993 response to Beuys' 'every man is an artist.' Together with Carsten Höller, in 1997 Trockel built *Ein Haus fur Schweine und Menschen* (A House for Pigs and People) for that year's documenta X. But it wasn't until dOCUMENTA(13) in 2012 that the animal fully emerged as a multivalent concept for artistic speculation, which – drawing on Donna Haraway's writings – was made to thoroughly renegotiate the human. For his 2014 projects *Companion Species* and *The Companion Species Manifesto* (after a 2003 book of Haraway's), exhibited at dépendance in Brussels and Deborah Schamoni, Munich, Henrik Olesen sketched out the continuity between animal microchipping and human biometric IDs illustrated by a series of photographic collages displaying inter-species affection. Julieta Aranda's *Tools for Infinite Monkeys (open machine)* (2014) uses the monkey – with reference to the 'Infinite Monkey Theorem' in probability – as a metaphor for the twin blades of randomness and probability. At the end of May the Fotomuseum Winterthur will open *Beastly* curated by Duncan Forbes, Matthias Gabi, Daniela Janser, Mallika Leuzinger and Marco de Mutiis; a month prior, the Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin will feature *Ape Culture*, an exhibition curated by Anselm Franke and Hila Peleg (also heavily indebted to Haraway's thinking) which will cast primates as the porous border between animal and human.

But the flurry of interest in the animal and the revival of Haraway's 'post-human' runs deeper than micro-trends in exhibition making. It seems to be motivated by the imbrication of political, economic and ecological crises of recent years and the awareness that these have failed to effect tangible political change. As Fredric Jameson put it in 2003, it is 'easier to imagine the end of humanity than the end of capitalism'.[2] The moment when nature is completely sublated into culture, what Hegel theorized as humankind's destiny, has re-emerged under a more ominous heading, the Anthropocene, a geological epoch denoting the period from 1945, the year of the first nuclear detonation, and roughly coinciding with Kojève's 'end of history.' Though political disaffection seems widespread, the theories that have emerged in recent years – speculative realism, Accelerationism and the notion of a 'Post-Internet' condition – fail to have an adequate grasp on the new social forms and categories that have resulted. As the privileged site where the distinction between the social and the political is contended, the animal in general, and the primate, in particular, has taken over the territory where battles over gender, race, sexuality and human rights are fought.

The creature in *Human Mask* is a long tailed macaque called Fuku-chan who works as a waiter in a Tokyo restaurant.[3] Though Fuku-chan is Japanese, the 'masked-monkey' act traditionally stems from Indonesia, where it is known locally as Topeng Monyet. Bred in captivity or captured as infants, the

Mal ist das Tier Allegorie, mal bloßes Material. Nur selten aber kann das Tier einfach Tier sein.

4

verschränkt sind, doch ein greifbarer politischer Wandel hat sich daraus noch nicht ergeben. Gegenwärtig ist es, wie Fredric Jameson 2003 meinte, „leichter, sich das Ende der Menschheit als das Ende des Kapitalismus vorzustellen".[2] Was Hegel in seiner Theorie als Bestimmung der Menschheit fasste – dass sie die Natur vollständig der Kultur unterordnet –, wird heute unter dem ominösen Begriff „Anthropozän" verhandelt: jene geologische Epoche, die 1945, im Jahr der ersten Atombombenabwürfe, begonnen haben soll und im Großen und Ganzen mit Kojèves „Ende der Geschichte" zusammenfällt. Auch wenn ein gewisses Unbehagen weit verbreitet ist, gelingt es den in den letzten Jahren aufgetauchten Theorien – Spekulativer Realismus, Akzelerationismus oder der Begriff einer „Post-Internet-Gesellschaft" – nicht recht, die neuen Gesellschaftsformen und -kategorien, die sich herausgebildet haben, zu greifen. So werden Tiere im Allgemeinen – und im Besonderen Primaten – zum bevorzugten Ort für die Unterscheidung zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Politischen, zu dem Feld, auf dem die Schlachten um Geschlechterrollen, Ethnizität, Sexualität und die Menschenrechte geschlagen werden.

Bei der Kreatur, die in *Human Mask* zu sehen ist, handelt es sich um einen langschwänzigen Makaken namens Fuku-chan, der in einem Tokioter Restaurant als Kellner arbeitet.[3] Fuku-chan ist zwar Japaner, doch der Brauch mit den maskierten Affen stammt eigentlich aus Indonesien, wo er Topeng Monyet heißt. Die Affen wachsen in Gefangenschaft auf und durchlaufen ein furchtbar strapaziöses Training. Um die Muskeln in ihren Hinterbeinen zu kräftigen, werden ihnen oft die Hände am Hals zusammengebunden, bis sie, oft erst nach Wochen, eine menschenähnliche Haltung annehmen; sie lernen dann mit Utensilien zu hantieren und die Arbeit von Menschen zu verrichten.[4]

In der Ausstellung *Ape Culture / Kultur der Affen* im Haus der Kulturen der Welt wird *Human Mask* zusammen mit der Arbeit *The Masked Monkeys* (2013–14) von Anja Dornieden und Juan David Gonzáles Monroy zu sehen sein, ein Video-Essay, in dem die versklavten Affen als Allegorie auf Klassenhierarchie fungieren. Aus Huyghes Videoarbeit spricht indes weniger ein düsterer Kommentar zu Kojèves posthistorischer Gesellschaft oder zur Ausbeutung von Tieren als vielmehr die performative Dimension des Menschlichen: Genauso wie die Kategorien „weiblich" und „Frau" nicht zwingend deckungsgleich sind, kann „Menschheit" auch als Ergebnis ständig wiederholter Handlungen gesehen werden – als etwas, das sich vom Begriff „Homo sapiens" entkoppeln lässt.

In einer überraschenden Zusammenstellung trifft in *Ape Culture / Kultur der Affen* die Arbeit *Max, Mon Amour* (1986) von Nagisa Oshima auf *Primate* (1974) von Frederick Wiseman, eine aufwühlende Dokumentation über Tierversuche. In Oshimas Film beginnt eine gelangweilte großbürgerliche Hausfrau eine Affäre mit einem Schimpansen namens Max. Die Obsession des Ehemanns, seiner Frau beim Sex mit Max zuzuschauen, spiegelt sich in den sorgfältigen Beschreibungen des Geschlechtsakts von Menschenaffen durch die Wissenschaftler im Labor des Yerkes-Zentrums für Primatenforschung wider. Doch während Max, der zunächst für die animalischen Triebe steht, die unter der zivilisierten Oberfläche lauern, am Ende ganz zahm und stubenrein wird, obsiegt in den Labors des Yerkes-Zentrums das eiserne Festhalten an wissenschaftlichen Verfahren über moralische Skrupel und Empathie.

In den 1970er Jahren kam die wissenschaftliche Methodik Oshimas Satire sehr nahe. Dem Schimpansen Washoe (1966 im Alter von zehn Monaten gefangen) wurde von Beatrix und Allen Gardner

monkeys undergo a gruelling training process. To strengthen their hind legs they are often hung by the neck with both hands tied up for weeks on end, until they finally acquire a human-like posture, learning to handle props and perform human chores.[4] In the exhibition *Ape Culture* at the Haus der Kulturen der Welt, Berlin, *Human Mask* will be shown along with Anja Dornieden and Juan David González Monroy's *The Masked Monkeys* (2013–14), a video-essay in which enslaved monkeys appear as an allegory for social hierarchies. What emerges out of Huyghe's video, rather than a grim commentary on Kojève's post-historical condition or on animal exploitation, is the performative dimension of the human: as much as 'female' and 'woman' do not necessarily overlap, 'humanity' can be seen as the effect of reiterated acting, which can be either coupled or decoupled from the concept of *Homo sapiens*.

In a somewhat unexpected pairing, *Ape Culture* also brings together Nagisa Oshima's *Max, Mon Amour* (1986) with *Primate* (1974) by Frederick Wiseman, an unnerving documentary about animal research. In Oshima's film, a bored upper-class housewife starts an affair with a chimpanzee named Max. The husband's obsession with watching his wife have sex with Max mirrors the thorough descriptions of simian intercourse of the Yerkes laboratory scientists. But Max, who stands as a signifier for the bestial impulses hidden under the veneer of civility, is ultimately tamed and housebroken, whereas at the Yerkes labs the steely commitment to protocol trumps a moral dimension and potential empathy.

In the '70s scientific methodology began to approach Oshima's satire. The chimpanzee Washoe (caught in 1966 at the age of ten months) was taught sign language by Beatrix and Allen Gardner. Washoe was followed by Nim (also known as Nim Chimpsy, a pun on Noam Chomsky, the linguist) who was raised

5

Galerie
Chantal Crousel

Zeichensprache beigebracht. Auf Washoe folgte Nim (bekannt auch als Nim Chimpsy, als Verballhornung des Namens des Linguisten Noam Chomsky), der von einer menschlichen Familie großgezogen wurde, und schließlich der Gorilla Koko, der nicht nur menschliche Kommunikation beherrschte, sondern auch dafür berühmt wurde, dass er sich ein Kätzchen als Haustier hielt. Die Versuche, das Schweigen zwischen den Arten zu durchbrechen, erstreckten sich auch auf andere Tiere, doch bei all diesen Experimenten ging es letztlich immer darum, dass Wissenschaftler und ihre Assistentinnen – es handelte sich durchweg um weißes und weibliches Personal – versuchten, das wilde Tier menschlich werden zu lassen. Die geschlechtsspezifischen und ethnischen Verzerrungen einmal außer Acht gelassen, litt die artübergreifende Kommunikation auch unter einem weiteren Missverhältnis: Die Beziehung zwischen Mensch und Tier hing nicht so sehr von Leistung ab als vielmehr von Macht. Gleichgültig, wie geschickt sich die Tiere anstellten, am Ende landeten sie alle wieder im Käfig.

Beastly zeigt auch, wie die Begegnung von Mensch und Tier gesellschaftliche Risse heilt (wie im Werk von Marcus Coates); sie kann eine erotische Dimension von ungezügelter Emotionalität haben wie in *Infinity Kisses* (1986) von Carolee Schneemann, eine Fotoserie über die Künstlerin und ihren Kater Vesper. Sie kann aber auch antagonistisch und aggressiv sein wie in *El Gringo* (2003), ein Video, in dem Francis Alÿs sich selbst dabei gefilmt hat, wie er von einer Hundemeute angegriffen wird; oder sie kann zum Display-Spektakel werden, wie bei Katja Novitskovas ausgeschnittenen Tieren.

Mal ist das Tier Allegorie, mal bloßes Material. Nur selten aber kann das Tier einfach Tier sein wie die Katze in *Büsi* (2001) von Fischli und Weiss, wie der wurstfressende Fuchs von Tue Greenfort (*Daimlerstraße 38*, 2001) oder die schnüffelnd durch ein Kirchenschiff laufenden Hunde in Bojan Sarcevics *It Seems that an Animal Is in the World as Water in the Water* (1999) – Hunde, die unergründlich bleiben in ihrem „Hundsein". Diese Videoarbeiten, die alle aus der Zeit vor YouTube stammen, scheinen bereits virale Videos à la „Russische Fischer füttern einen Fuchs" oder „Katze fährt Bus" vorwegzunehmen. Man kann die Millionen Tiervideos, die heute online verfügbar sind, leicht als Symptom einer um sich greifenden Infantilisierung abtun oder als Beweis dafür, dass wir offenkundig in ein „postkritisches" Stadium eingetreten sind. Doch vielleicht lässt sich unser Wunsch, im Internet Tiere zu sehen, nicht nur mit Regression erklären.

Für Beuys war Kunst Arbeit und das Proletariat die einzige universale Klasse. Während sich für die meisten von uns der Zugang zur bürgerlichen Gesellschaft auf eine konsumistische Teilnahme beschränkt, könnte das Anschauen von Tiervideos auch so etwas wie eine Form des passiven Widerstands sein. Kojève stellte das „Tierische" noch dem „Formalen" gegenüber, in der diffusen Welt der postfordistischen Ökonomien sind all diese Begriffe beliebig anwendbar geworden. Wenn die Frage nach politischer Subjektwerdung nicht länger von „dem Künstler" oder „dem Bürger" beantwortet wird, ist es schwer zu entscheiden, ob wir alle inzwischen Kojèves „Japaner", „Amerikaner" oder „posthumane" Wesen geworden sind. Das Tier hat die scheinbar obsolet gewordene Vorstellung vom Menschen ersetzt – und wird zum neuen Antlitz der Menschheit.

Übersetzt von Michael Müller

Die Autorin Ana Teixeira Pinto stammt aus Lissabon und lebt in Berlin, wo sie an der Universität der Künste lehrt. Sie schreibt für verschiedene Kunstmagazine und Publikationen.

6

4
Henrik Olesen
Affe / Katze (detail), 2014
Collage on MDF,
C-type print, acrylic
and gesso primer
1.4 × 1.1 m

5
Frederick Wiseman
Primate, 1974
Film still

6
Marcus Coates
Ritual for Reconciliation: Albatross (Galapagos Islands), 2013
Pigment on rice paper
56 × 42 cm

1 Anmerkung in der zweiten Ausgabe seiner *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit* von 1958, hier zitiert nach der englischen Ausgabe: *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on Phenomenology of Spirit*, Ithaca: Cornell, 1958, S. 159–62
2 Frederic Jameson, *Future City*, in: *The New Left Review*, Nr. 21, Mai-Juni 2003
3 Zu sehen auf YouTube unter: tinyurl.com/q4pkmnu
4 Diese Praxis wurde zwar jüngst verboten, ist aber weiterhin recht verbreitet

by a human family, and subsequently by Koko the gorilla, who besides mastering human communication became known for keeping a kitten as a pet. The attempt to break the silence between species also extended to other animals, but all of these experiments, scientists and research assistants – invariably female and white – attempted to rehabilitate the wild animal into becoming human. Besides a hidden gender and racial dimension, interspecies communication was fraught with another bias: the human-animal relationship depending not on merit but rather on power. No matter how well the animals performed, they all ended up back in lab cages.

In *Beastly* the human-animal encounter is shown to heal social rifts (as in the work of Marcus Coates); it is shown to have an erotic dimension or unbridled affection, as in Carolee Schneemann's *Infinity Kisses* (1986), a photographic series with the artist and her cat Vesper. It can, alternately, take the form of antagonism or aggression, as in *El Gringo* (2003), a video in which Francis Alÿs taped himself being attacked by a pack of dogs or as display and spectacle, as in in Katja Novitskova's animal cut-outs.

At times allegorical, at times raw matter, only seldom is the animal allowed to simply be an animal, like the cat in Fischli and Weiss's *Büsi* (2001), Tue Greenfort's sausage-eating fox (*Daimlerstraße 38*, 2001), or the dogs who sniff and snuffle through a church aisle in Bojan Šarcevic's *It Seems that an Animal Is in the World as Water in the Water* (1999), inscrutable in their 'dogness'. All examples from a pre-YouTube era, these works seem to anticipate viral videos such as 'Russian fishermen feeding fox' or 'cat rides bus' and the millions of other animal videos now online. It is easy to dismiss these clips as part of the increasing infantilization of everything or as symptom of our ostensibly 'post-critical' condition. But our desire to watch animal videos might itself be more than a symptom of regression.

For Beuys, art was work, and the proletariat the only universal class. With most of us barred from all but a consumptive relation to civil society, watching animal videos might also be construed as a form of passive resistance. Whereas Kojève sought to oppose the 'animal' to the 'construct', in the diffuse world of Post-Fordian economies all these figures are up for grabs. If the question of political subjecthood can no longer be answered by recourse to 'artist' or 'citizen', whether we have all in fact become Kojève's 'Japanese', 'American' or 'post-human' is hard to decide. Replacing an obsolete notion of the 'human', perhaps the animal has become the new face of humanity.

Ana Teixeira Pinto is a writer from Lisbon based in Berlin. She lectures at the Universität der Künste Berlin *and contributes to a number of art magazines and publications.*

1 Note appended to the 1958 (second) edition of the *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on Phenomenology of Spirit* (Ithaca: Cornell, 1958), pp. 159–162
2 Fredric Jameson, *Future City* in *The New Left Review*, issue 21, May–June 2003
3 You can watch it at: tinyurl.com/q4pkmnu
4 Though the practice was recently outlawed it remains widespread

Jennifer Higgie. «One take», *Frieze*, n°168, January-February 2015, pp. 88-89-90-91.

One Take

Galerie
Chantal Crousel

Jennifer Higgie. «One take», *Frieze*, n°168, January-February 2015, pp. 88-89-90-91.

Galerie
Chantal Crousel

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

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

Human Mask, 2014, video stills

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

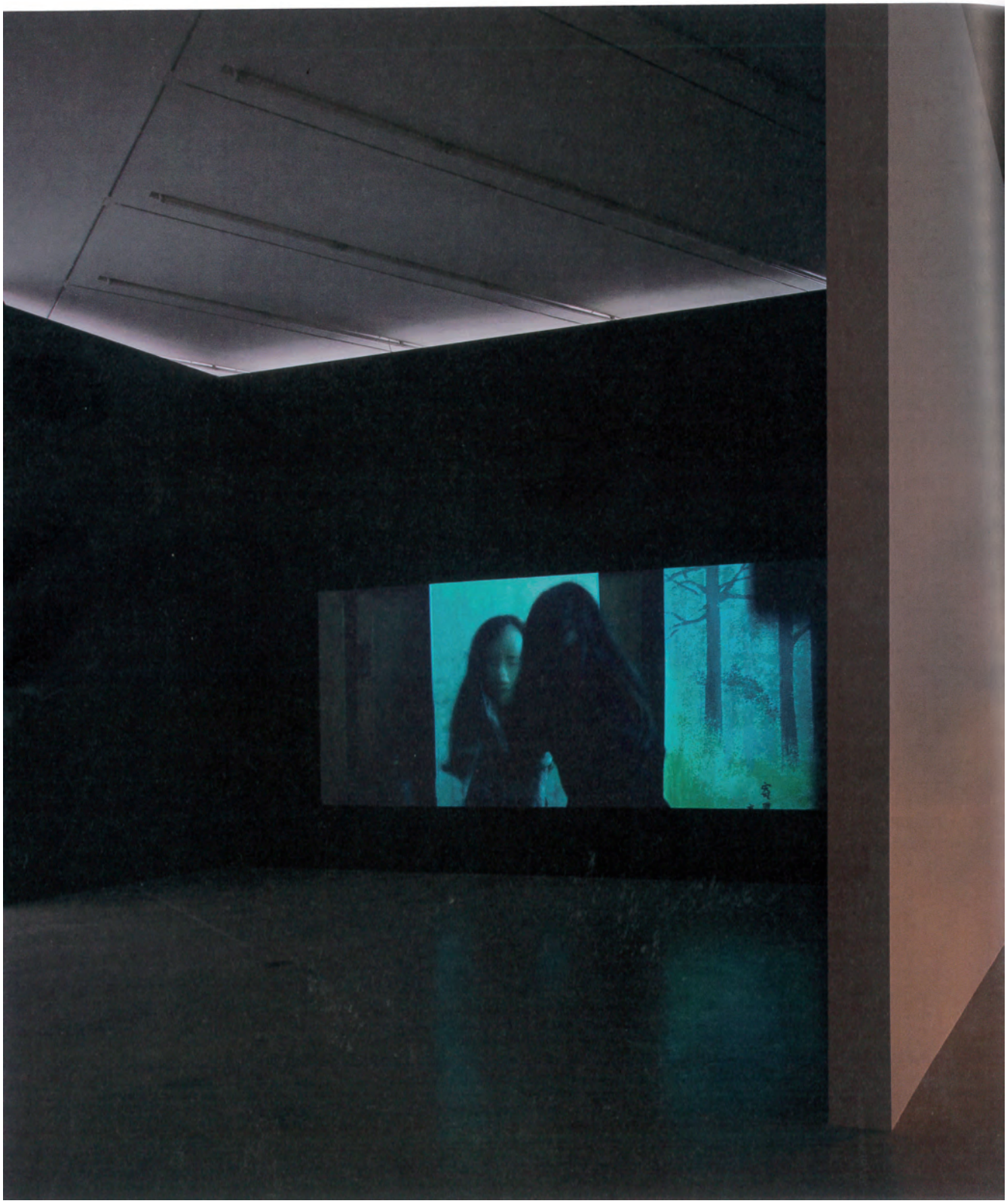
The deserted streets feel forsaken; it is obvious something terrible has happened. After a minute or so, the scene shifts to the interior of a gloomy building. A faint light illuminates a head of shiny hair. What first appears to be a small girl sitting at a desk is gradually revealed to be a monkey 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

Jennifer Higgie. «One take», *Frieze*, n°168, January-February 2015, pp. 88-89-90-91.

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.



Galerie
Chantal Crousel

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.

'IN. BORDER. DEEP', 2014, installation view at Hauser & Wirth, London

Courtesy the artist, and Hauser & Wirth, London; photograph: Alex Delfanne

Galerie
Chantal Crousel

Jason Farago. “Pierre Huyghe at Lacma - a sometimes baffling but always engaging retrospective”, *The Guardian*, December 4, 2014.
http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/04/pierre-huyghe-lacma-retrospective

theguardian

LA is the ideal location for a Pierre Huyghe retrospective – the artist’s baffling and borderless installations fit right in with the city’s chaotic character.

Pierre Huyghe’s work at the Centre Pompidou in Paris. Photograph: Lacma

Galerie
Chantal Crousel

Los Angeles is a city where there’s no border between reality and artifice. Images here have lives their own. It’s hard to think of a better city in which to encounter the art of Pierre Huyghe – an artist whose fictions gives rise to realities, whose sometimes baffling, always engaging art turns real life into a dream, and vice versa.

At the Los Angeles County Museum of Art, he has just opened his first American retrospective, a festive, unfathomable, profoundly ambitious exhibition that was first seen at the Centre Pompidou in Paris. In his hometown it defied expectations to become one of that museum’s best attended shows of a living artist in years. It seduces, it beguiles, it obfuscates, it amazes. It challenges the most fundamental assumptions about what a museum show can be. By the end of my first visit I found myself unready to leave; I rushed back the next day, impatient to throw myself again into Huyghe’s universe of monkeys and marine life, ice rinks and steam machines, voyages to Antarctica or the moon. This is a show that rewards, perhaps even requires, repeat visits. It earns them.

Jason Farago. “Pierre Huyghe at Lacma - a sometimes baffling but always engaging retrospective”, *The Guardian*, December 4, 2014.
http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/04/pierre-huyghe-lacma-retrospective

theguardian

Huyghe, born in Paris in 1962, is one of the most significant artists of the last quarter-century. He’s a polymath, and his art ranges from dystopian films infused with science-fiction elements to gardens full of poisonous plants. But the strength of his art did not guarantee the strength of this retrospective. On the contrary, a Huyghe retrospective is almost a contradiction in terms.

One of the critical moves he and his fellow artists made in 1990s France was to shift their emphasis from making discrete artworks to fully composed exhibitions, or experiences in the real space of the gallery. Relational aesthetics, as this tendency was imprecisely christened, was an art of specific encounters and time-based interactions, much harder to preserve than a stable painting or sculpture. How do you re-present those without ossifying them?

The answer here is through a total redeployment Huyghe’s art, installed so that works bleed into one another, for an experience that’s partly choreographed and partly left to chance. All the strings are visible, yet it remains cloaked in mystery. There are funny emphases, like an early Super-8 travelogue never seen before, and intentionally gaping holes. Kate Bush’s “Wuthering Heights” might start blaring from one gallery while you’re contemplating a puppet show featuring a dancing Le Corbusier. Sounds chaotic? It is, in places. But the more accurate word might be alive.

Galerie
Chantal Crousel

Works familiar to those who’ve followed Huyghe’s career reappear here in new forms, or else slip off the screen into the gallery. In 2001 Huyghe turned the illuminated drop ceiling of France’s Venice Biennale pavilion into Atari Light, a giant game of Pong that visitors could play with joysticks. Here it is again, though one of the lights is broken, and tropical plants have sprouted beneath. (I lost, by the way.) A black ice rink that, fifteen years ago, hosted a figure skater carving tracks now has no skater, but globs of tar from the prehistoric La Brea pits outside the museum. A performer wearing a LED-covered mask might walk past you. If he looks familiar, it’s because you just saw him in one of Huyghe’s films, wearing the same getup.

To historians, the LACMA show’s leapfrogging of these key works and others will be a torment. These were the videos by which Huyghe, alongside his colleagues Philippe Parreno and Dominique Gonzalez-Foerster, reestablished France as a leader in contemporary art after decades in the shadow of first Germany, then the UK. Huyghe, however – working with the young curator Jarrett Gregory, one of many talented New Yorkers who’ve skipped town for LA in recent years – is playing a bigger game than just a historical recap. The exhibition is itself a medium for the artist. It’s a fractal reproduction of the works it contains. It unfolds in every direction at once, and changes everyday, thanks to performers both human and animal. Videos and light works are on timers: they flicker on and off, stop and restart. It’s as if the exhibition were itself a film that progresses through time, with plot twists and shifts in intensity.

Jason Farago. “Pierre Huyghe at Lacma - a sometimes baffling but always engaging retrospective”, *The Guardian*, December 4, 2014.
http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/04/pierre-huyghe-lacma-retrospective

theguardian

Animals, especially, play a central role in Huyghe’s art, and have for decades. They’re on screen (deer, rabbits, a mythical white penguin in Antarctica) and in the galleries (ants crawling on the gallery walls, a hermit crab in a fish tank), no doubt to the delight of the Los Angeles animal welfare authorities. Why the menagerie? Perhaps because, more than human performers, animals fit into Huyghe’s technique of only partially choreographing a situation, and then letting it develop however it may. With no knowledge that they form part of an artwork, the fish in Huyghe’s tanks or the ants tracing lines on the walls allow Huyghe to relax his grip. They’re indifferent to the artist’s desires, and to our gazes too. Perhaps, too, because in Huyghe’s science fictions can sometimes tip into the apocalyptic, and the animals stand a better chance of surviving than us. When we’re gone, the ants and the hermit crabs will still be here, crawling through our ruined museums.

At intervals the lights from the Atari game click off, the Le Corbusier video and others go dead, and a single large-format video plays in the largest gallery. Another animal, a monkey this time. We’re in Japan, not far from devastated Fukushima, in a restaurant that might be closed for the night, or might be abandoned forever. It soon becomes clear that the monkey, who’s wearing a mask familiar from Noh drama, works at the restaurant as a waitress – and though she appears at first to be a high-def simulation she’s a real monkey, who really serves drinks at a Tokyo bar. Just like in his Dog Day Afternoon remake, here the performer is real but the setting is a fiction: a grungy, forsaken place, devoid of other life perhaps forever. Only the monkey survives, waiting for customers, her mask never slipping.

Then there is Human, the adorable white dog with one pink leg who saunters through the galleries of this exhibition. She might come up to you while you’re gazing at Huyghe’s fish tanks, or lie down by your side as you watch footage from his Antarctic expedition. On my first visit to the show she was making friends with a young girl, who broke the no-petting-allowed rule. Human is a bona fide Hollywood celebrity now, trailed by museumgoers snapping cameraphone shots – including me, I’m ashamed to say – and like any star she can be a little temperamental. Sometimes she’ll walk right out of the show and into the sunlight.

Like everything and everyone else in this stunning exhibition, Human the dog slips between herself and a sign of herself, or between life and media. She trots through the galleries, stretching her forelegs or reclining against the white walls. And she is blissfully unaware of any distinction between the gallery and the spaces beyond it: between Pierre Huyghe’s art and the world he knows it cannot contain.

Galerie
Chantal Crousel

Janelle Zara. “Art as Biosphere: A Walk Through Pierre Huyghe’s LACMA Survey”, *New York Observer*, November 28, 2014.
http://observer.com/2014/11/art-as-biosphere-a-walk-through-pierre-huyghes-lacma-survey/

NEW YORK OBSERVER

Galerie
Chantal Crousel

Installation view of the exhibition Pierre Huyghe at the Centre Georges Pompidou, September 2013–January 2014, (© Pierre Huyghe, courtesy Marian Goodman Gallery, New York/Paris, photo by Pierre Huyghe)

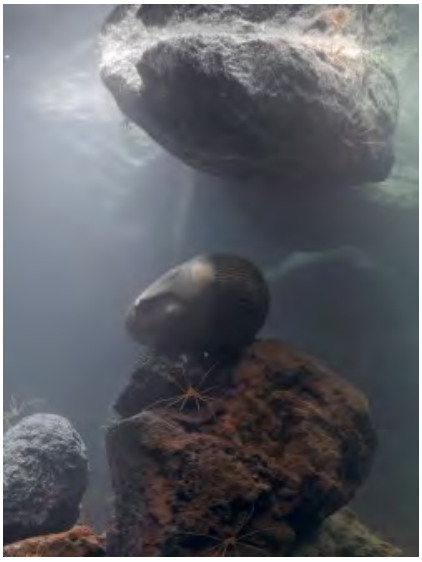
“All visitors viewing the sculpture do so at their own risk.” These words are etched on the glass that separates viewers from an active bee hive set atop the shoulders of a reclining nude sculpture at the Los Angeles County Museum of Art. The swarm of bees in Untilled (Liegender Frauenakt) is one of many works that features of living elements included in the first U.S. retrospective of by French artist Pierre Huyghe, currently on view at the museum through February 22.

These living elements, perhaps what the museum’s director Michael Govan was referring to when he said the show was full of “unusual things,” vary widely. They include Human, a white Ibizan hound with a single pink painted leg that traverses the galleries freely, occasionally emerging from some unknown stage left and exiting to some unexpected stage right. Nymphéas Transplant (14-18) (2014) is a murky aquarium that mimics the ecosystem beneath the surface of Monet’s lily-laden Giverny ponds, and alternates between dimly lit and obscured in cloudiness based on historic weather patterns from 1914 to 1918. A hermit crab occupies a replica of the head of Brancusi’s 1910 sculpture Sleeping Muse submerged in the aquatic environ Zoodram 5 (2011). And L’Expédition scintillante (Acte 1) emits snow, rain, and fog for programmed precipitation.

Janelle Zara. "Art as Biosphere: A Walk Through Pierre Huyghe's LACMA Survey", *New York Observer*, November 28, 2014.
http://observer.com/2014/11/art-as-biosphere-a-walk-through-pierre-huyghes-lacma-survey/

NEW YORK OBSERVER

Galerie
Chantal Crousel



Pierre Huyghe, *Zoodram 5* (after 'Sleeping Muse' by Constantin Brancusi), (2011), Glass tank, filtration system, resin mask, hermit crab, arrow crabs and basalt rock. (© Pierre Huyghe, courtesy Marian Goodman Gallery, New York/Paris)

The disparate actors in Mr. Huyghe's biosphere—the entire show is one large biologically choreographed performance—include the viewers too. Upon entering, visitors are engulfed by a closed, independent ecosystem orchestrated by Mr. Huyghe. The immersive quality of the show has been a central theme in most of his work since the early '90s. And while the retrospective at LACMA takes a look back at the last 25 years of his career, some of the central elements and artworks included have changed since its original debut at Paris's Pompidou last year; it has grown from 50 pieces to 60, and many older works have been swapped out for more recent ones.

In addition to the tuxedo-clad Name Announcer (2011), who personally addresses you as you enter, and a giant interactive video game titled Atari Light (1999) that periodically lights up a gridded ceiling, there are sculptural and video works in this wall text-free exhibition that make no offers of context or explanation. Mr. Huyghe's retrospective is far from what museum-goers have come to think of as customary when it comes to surveys.

The star of the show—crowds will talk about this work long after they leave—is Untitled (Human Mask) (2014), a short film that debuted earlier this year at Hauser & Wirth's London gallery. It begins with a close-up on a ginger-haired girl in a white mask—or so we think, until the moment that a monkey's paw reaches up to stroke its wavy tresses. Over the course of 19 minutes, we follow this wigged macaque once trained as a waiter as it roams a shuttered restaurant in post-tsunami Fukushima, Japan. Gestures are disturbingly childlike against the eeriness of its ghost-like face; the experience of watching it on film is so surreal that Mr. Huyghe's Brancusi-shelled hermit crab seems absolutely banal by comparison.

Janelle Zara. “Art as Biosphere: A Walk Through Pierre Huyghe’s LACMA Survey”, *New York Observer*, November 28, 2014.
http://observer.com/2014/11/art-as-biosphere-a-walk-through-pierre-huyghes-lacma-survey/

NEW YORK OBSERVER

Pierre Huyghe, *Untitled* (Human Mask) (2014), Film. (Courtesy the artist; Hauser & Wirth, London; Marian Goodman Gallery, New York; Esther Schipper, Berlin; Anna Lena, Paris, © Pierre Huyghe)

Galerie
Chantal Crousel

The star of the show—crowds will talk about this work long after they leave—is Untitled (Human Mask) (2014), a short film that debuted earlier this year at Hauser & Wirth’s London gallery. It begins with a close-up on a ginger-haired girl in a white mask—or so we think, until the moment that a monkey’s paw reaches up to stroke its wavy tresses. Over the course of 19 minutes, we follow this wigged macaque once trained as a waiter as it roams a shuttered restaurant in post-tsunami Fukushima, Japan. Gestures are disturbingly childlike against the eeriness of its ghost-like face; the experience of watching it on film is so surreal that Mr. Huyghe’s Brancusi-shelled hermit crab seems absolutely banal by comparison.

The show is a wild, occasionally bumpy ride through the mind of Mr. Huyghe, but despite how unnerving certain elements might make viewers feel at times, there’s no real physical threat. A continuous cloud of smoke obscures pheromones that normally relay the “sting!” command and subdues the bees, and the bi-colored hound is under the watchful supervision of Player (2010), the man in the LED mask trailing her. For those less familiar with the Mr. Huyghe’s controlled brand of nature-themed spontaneity, and even for those who are, the show as could use an up-front disclaimer: Prepare to Fall Down the Rabbit-Hole.

Janelle Zara. “Art as Biosphere: A Walk Through Pierre Huyghe’s LACMA Survey”, *New York Observer*, November 28, 2014.
http://observer.com/2014/11/art-as-biosphere-a-walk-through-pierre-huyghes-lacma-survey/

NEW YORK OBSERVER

Installation view of the exhibition Pierre Huyghe at the Centre Georges Pompidou, September 2013–January 2014, (© Pierre Huyghe, courtesy Marian Goodman Gallery, New York /Paris, photo by Pierre Huyghe)

Galerie
Chantal Crousel

Randy Kennedy. « Conceptual Anarchy - Pierre Huyghe's Unpredictable Retrospective », *The New York Times*, September 3, 2014.

The New York Times

Conceptual Anarchy
Pierre Huyghe's Unpredictable Retrospective

By RANDY KENNEDY - SEPT. 3, 2014

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.

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

Galerie
Chantal Crousel

The New York Times

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.

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.
Continue reading the main story

"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,

Galerie
Chantal Crousel

Randy Kennedy. « Conceptual Anarchy - Pierre Huyghe's Unpredictable Retrospective », *The New York Times*, September 3, 2014.

The New York Times

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."

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,

The New York Times

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.

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.

Galerie
Chantal Crousel

The New York Times

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."

Galerie
Chantal Crousel

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."

Randy Kennedy. « Conceptual Anarchy - Pierre Huyghe's Unpredictable Retrospective », *The New York Times*, September 3, 2014.

The New York Times

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."

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 pvark'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

Galerie
Chantal Crousel

The New York Times

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 "zoodrams," 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."

Galerie
Chantal Crousel

Rahma Khazam, «Pierre Huyghe - Philippe Parreno», *Frieze*, n°166, January-February, 2014, pp. 138-139.

Galerie
Chantal Crousel

Pierre Huyghe / Philippe Parreno

CENTRE POMPIDOU / PALAIS DE TOKYO, PARIS

1

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 'theanyspace-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, decentred 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 *Untilled* (2011–12) the teeming environment he created for dOCUMENTA(13). At the Pompidou, the film *A Way in Untilled* (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 *Untilled (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

Rahma Khazam, «Pierre Huyghe - Philippe Parreno», *Frieze*, n°166, January-February, 2014, pp. 138-139.

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 *Petrushka* (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 underfloor 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 (*ModifiedDynamicPrimitivesforJoiningMovementSequences*, 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

4

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

Galerie
Chantal Crousel

Merel Van Tilburg. «Pierre Huyghe in Centre Pompidou», *Der Witte Raaf*, November - December 2013, N°166, P. 11.

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 afbrokkelende 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 Hulten en daarna door Daniel Buren, waar kunstenaars en wetenschappers bijeenkwamen om te discussiëren.) Het betonnen beeld is een typische openbareruimtesculptuur van Parvine Curie met als titel *Mère anatolique*, en stond ooit voor Huyghes 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 Huyghes voorkeur voor het herlokaliseren 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 waarnemingseffect: 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 (*Zoodram 4*). Ook doet de witte hond Human op gezette tijden de tentoonstelling aan, en net als op *Documenta 13* heeft hij één fuchsiakleurige 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, *Le 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 tentoonstellingspublick mengt. Lange tijd kijkt hij naar een aquarium met vissen en naar een ander hybride wezen: *Untilled [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, 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 geënsceneerd: 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 opengebroken in de tentoonstellingsenscenering. 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. Huyghes 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 verflagen. Elke ring getuigt van een eerdere tentoonstelling, zoals een aardlaag getuige 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. Huyghes 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 vijftig getuigen vervaagde de grens tussen acteren en werkelijkheid, terwijl de groep reageerde op stimuli als slaapmiddelen, 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 intensifieert. 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.

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).

Pierre Huyghe

Untilled, 2011-2012. Courtesy de 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 de kunstenaar; Galerie Marian Goodman, New York/Parijs

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 55ste Biënnale van Venetië. De tentoonstelling is geïnspireerd op La Salpêtrière, de roemruchte kliniek in Parijs waar de geschiedenis van de hysterie werd geschreven. Zipps 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 scheef 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, hologige personen met lege tekstballonnen. In de benauwde slaapzaal staan volle asbakken en liggen stapels Bijbels naast de bedden. De bizarre behandelstoel in de naburige doktenspraktijk helpt patiënten in een buitenlichamelijke droomtoestand door middel van een zogeheten godenhelm. Dit hoofddeksel, 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 medicinaal narcoticagebruik. Aan het eind van de lange gang bevindt zich de isolecercel, een witte, hel verlichte, gecapitonneerde kluis die een koude rilling over het lijf jaagt. Her 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 Biënnale hun duistere drijfveren volgden zonder zich ooit als kunstenaar te afficheren (zoals de man die zijn leven lang in het geheim levensechte meisjespoppen 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

Galerie
Chantal Crousel

Robert Storr. «Pierre Huyghe, écritures singulières», *Àrt Press*, n°390, Novembre, 2013.

eeeeeee

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...

Galerie
Chantal Crousel

« 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 muséum 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 privelege 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

Robert Storr. «Pierre Huyghe, écritures singulières», *Àrt Press*, n°390, Novembre, 2013.

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 7 000 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 illusoires, 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-

Galerie
Chantal Crousel

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 laissé à l'incertitude et voir comment l'écriture de ce qu'il y a entre s'écoule dans le contingent.

Galerie
Chantal Crousel

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 indeterminée. 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 qelconque.

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

Christopher Mooney, «Pierre Huyghe», *Art Review*, October 2013, pp. 92-99.

Galerie
Chantal Crousel

Christopher Mooney, «Pierre Huyghe», *Art Review*, October 2013, pp. 92-99.

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

Galerie
Chantal Crousel

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

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

Time ticks on, new questions emerge: was the selection of the ent'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?

Christopher Mooney, «Pierre Huyghe», *Art Review*, October 2013, pp. 92-99.

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.

Galerie
Chantal Crousel

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 prismed 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.

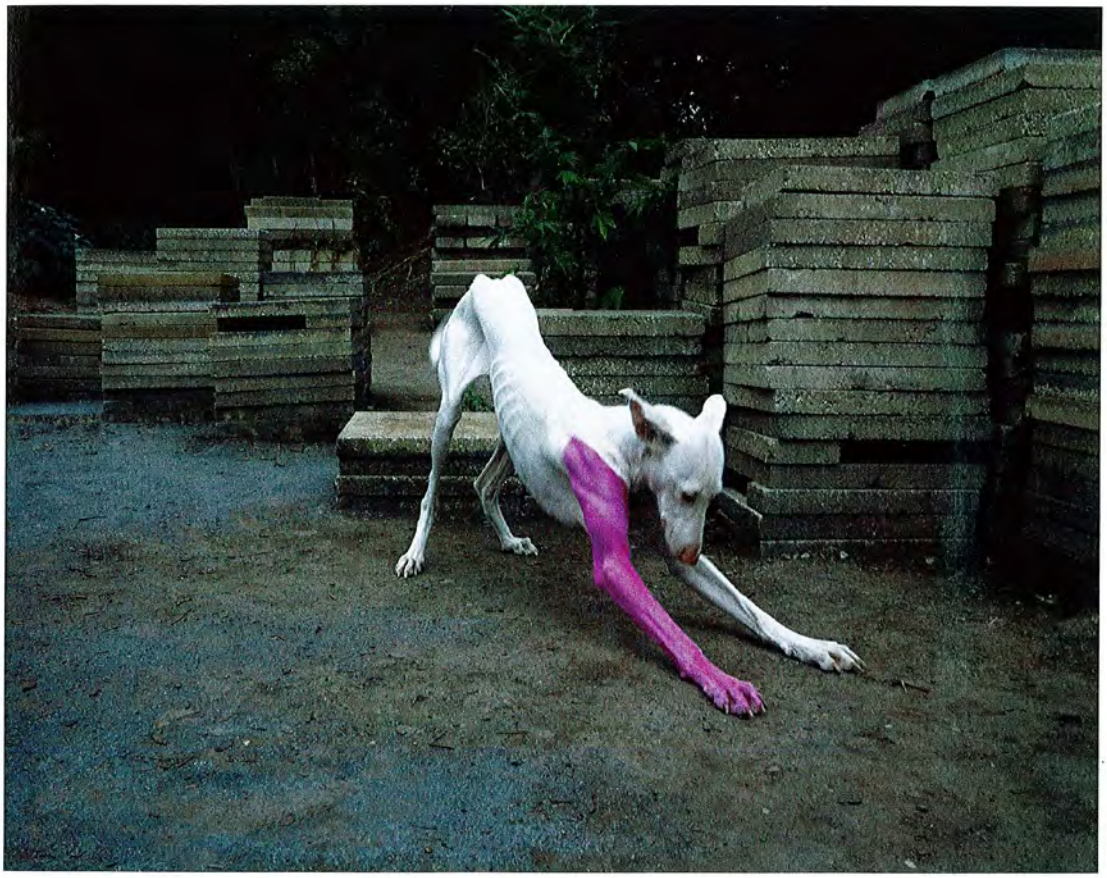
"And put this sugar..."

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.)

Christopher Mooney, «Pierre Huyghe», *Art Review*, October 2013, pp. 92-99.

Galerie
Chantal Crousel



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

Christopher Mooney, «Pierre Huyghe», *Art Review*, October 2013, pp. 92-99.

Galerie
Chantal Crousel

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

Christopher Mooney, «Pierre Huyghe», *Art Review*, October 2013, pp. 92-99.

Galerie
Chantal Crousel

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 heterogeny 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.)

Christopher Mooney, «Pierre Huyghe», *Art Review*, October 2013, pp. 92-99.

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'.

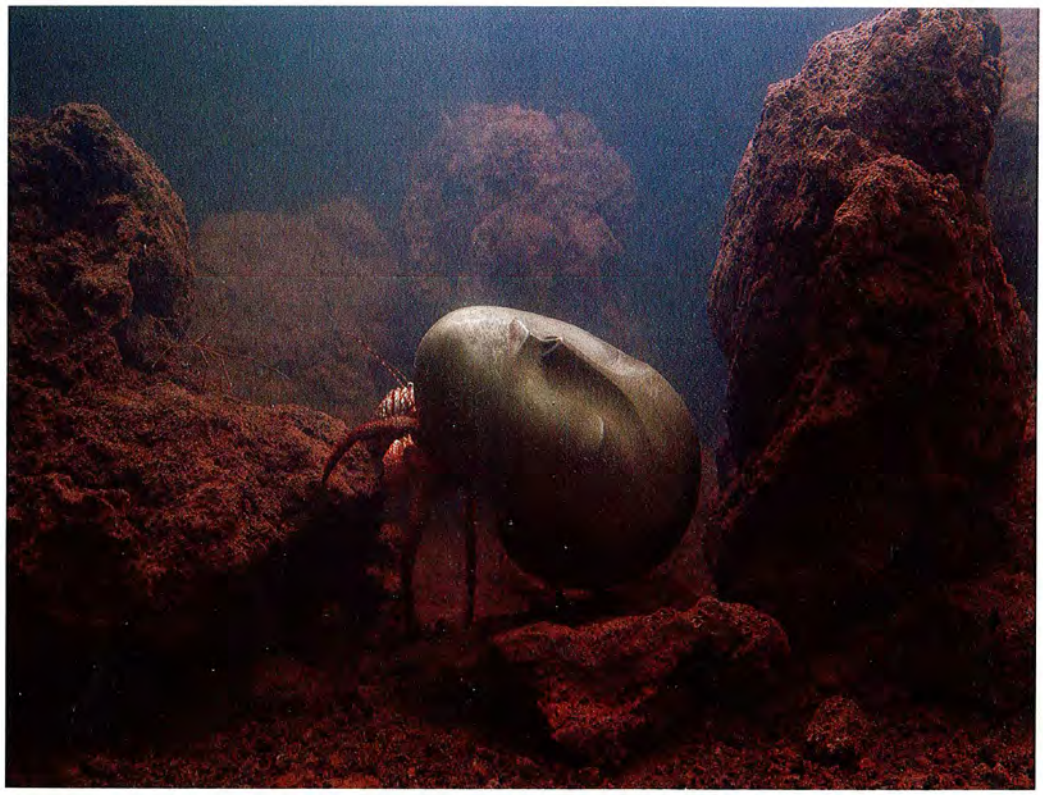
Now add the word 'art', or define 'organism' as art – art that barely needs an artist or a public and is almost self-generating – and you begin to get a sense of the moment where Huyghe is, if not already, then certainly headed: "It would be interesting if I could take this indifference towards something 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 thinks 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

Galerie
Chantal Crousel

Christopher Mooney, «Pierre Huyghe», *Art Review*, October 2013, pp. 92-99.

Galerie
Chantal Crousel



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

facing page Pierre Huyghe's studio, Paris

«Pierre Huyghe by Rirkrit Tiravanija», *Interview Magazine*, 2013.
http://www.interviewmagazine.com/art/pierre-huyghe/#_

ART

PIERRE HUYGHE

By RIRKRIT TIRAVANIJA
Photography ARI MARCOPOULOS

LIKE 25 TWEET 5 COMMENTS

LAUNCH GALLERY »

SHARE ADD TO MY LIBRARY PRINT

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.

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,

Galerie
Chantal Crousel

Galerie
Chantal Crousel

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: 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.

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

Galerie
Chantal Crousel

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.

Galerie
Chantal Crousel

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.

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.

Galerie
Chantal Crousel

Galerie
Chantal Crousel

Des mondes en jachère

Au Centre Pompidou, Pierre Huyghe réussit une magistrale première rétrospective en redéfinissant radicalement forme et format de l'exposition

Même le chien est là. Ce chien si particulier, blanc avec une patte rose, principal acteur du film *A Way in Untilled* (2012), tourné sur les lieux de l'installation produite pour la dernière *dOCUMENTA* de Kassel. Un monde en friche servant de dépôt à des objets oubliés, excentré dans un presque non-lieu découvert par hasard par Pierre Huyghe et dont l'accès nécessite de bifurquer des itinéraires classiques lors de la promenade dans le Karlsaue Park de la cité allemande. Là une sculpture féminine a vu sa tête entièrement colonisée par un essaim d'abeilles qui se livrent à un jeu avec des plantes psychotropes qu'elles vont polliniser. Un monde étrange à l'abandon, où chaque (micro) organisme, de l'homme aux fourmis, des abeilles aux canidés, semble faire sa vie tout en participant de la construction d'un système complexe constitué d'agrégats multiples en pleine transformation. La femme de pierre cernée par les abeilles d'ailleurs est là, au Centre Pompidou, dans un autre entre-deux, une excroissance du musée constituée par une extension gagnée sur l'extérieur. De même que plus loin est projeté dans la découpe d'un mur le film *This is not a time for Dreaming* (2004), dans lequel des marionnettes évoquent le projet manqué de Le Corbusier pour l'Université de Harvard ; un film qui, juste après sa conception, avait été présenté sur le campus américain… déjà dans une excroissance architecturale.

Même le chien est là donc, évoluant librement dans cette exposition, et autour de lui tout un monde vivant, ou plutôt des mondes, où l'exercice de la rétrospective, avec quelque cinquante œuvres balayant plus de trente ans de carrière depuis la fin des années 1980, appuie particulièrement sur une organicité intrinsèque du travail qui s'est particulièrement renforcée ces dernières années. En témoignent quelques exemplaires des *Zoodram* (2009-2013), ces aquariums peuplés de crabes, araignées de mer et autres bernard-l'ermite, souvent des espèces singulières et difficiles à se procurer, choisies pour leurs comportements particuliers, tel cet invertébré s'appropriant une réplique de *La Muse endormie* de Brancusi afin de patiemment y faire son lit. Ou encore cette colonie de fourmis qui a élu domicile dans une paroi et avance en colonne dans l'espace, sans se soucier de la proximité humaine (*Umwelt*, 2011). Le musée a acquis là une dimension vivante, rien n'y est figé.

Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011–2012, site : espèces animales et végétales, objets manufacturés et minéraux, durée et dimensions variables, commandé et produit par la dOCUMENTA (13) . Courtesy de l'artiste, Galerie Marian Goodman, New York/Paris et Esther Schipper, Berlin.

Dans le jeu des incertitudes

S'il est beaucoup question de limites dans cette exposition – physiques, mentales, géographiques – ce qui d'emblée y frappe c'est un aspect rêche, un peu sauvage, inachevé. Des murs à vifs parfois, d'où sourd presque un sentiment d'urgence, mais qui pourraient laisser penser à une certaine forme de coquetterie surjouant le trash pour évoquer l'instabilité. La commissaire de l'exposition, Emma Lavigne, s'en défend : *« Pierre Huyghe n'imagine pas un espace, ce n'est pas un sujet qui l'intéresse. Cela a pour lui été un soulagement que de prendre appui sur quelque chose qui était déjà là. Il y a là une forme de radicalité liée à l'absence de volonté d'investir un espace muséal »*, affirme-t-elle.

L'artiste s'est en effet coulé dans de l'existant, à savoir la scénographie de l'exposition précédente consacrée à Mike Kelley, dont ont été conservées les parois, même si quelques-unes ont été déplacées. Le parcours est sinueux, et résiste à un cheminement logique ou imposé. L'absence de cartels n'aide pas à s'y retrouver. Mais ce que l'on reproche à de nombreuses expositions dénote ici une marque d'intelligence, car le travail de Huyghe est fait de va-et-vient permanents, d'étirements temporels qui empêchent de l'appréhender dans sa globalité ou dans une immédiateté. Il faut donc accepter de se perdre dans les méandres et les recoins, d'emprunter des itinéraires divergents, tout comme y invite une affiche en couleur placée dès l'entrée, montrant une bifurcation entre deux chemins possibles dont l'un ne mènera nulle part (*Or*, 1995). De revenir sur ses pas également, pour constater que ce que l'on a cru voir n'est plus exactement pareil, que quelque chose s'est produit ou nous avait échappé. D'autant que la prestation est amplement sonore et donc par ce biais-là grandement évolutive également. Partout le son affecte, faisant progressivement glisser réception et perceptions, lorsqu'une répétition minimale de Brian Eno accompagnant la danse d'une patineuse – une vraie ! – se télescope avec l'évocation du silence de John Cage à travers quelques partitions (*Silence Score*, 1997), ou que la ritournelle lyrique d'Erik Satie sortant d'une boîte à lumière psychédélique (*Untitled [Lightbox]*, 2002) est soudain perturbée par un hurlement de Kate Bush venu du film *The Host and The Cloud* (2009-2010). La désorientation sert à merveille la dimension temporelle du travail, contingence essentielle et récurrente depuis la création en 1995 d'une *Association des temps libérés*, dont les statuts exposés ici proclament la volonté d'œuvrer *« pour le développement des temps improductifs, pour une réflexion sur les temps libres »*. Le temps chez Huyghe est étendu : celui d'étudiants à qui il est proposé dès le jour de la rentrée de repartir en vacances (*Extended holidays*, 1996), celui des espaces d'exposition qui est redécouvert à la faveur du ponçage des parois révélant les successions de couches de peintures et autant de strates temporelles (*Timekeeper*, 1999). Ou encore l'invention d'un temps, celui imaginé par la population bâtissant un lotissement dans une zone vierge et qui va imaginer une coutume, le rituel d'un événement collectif commémorant une fondation, une célébration chaque 11 octobre (*Streamside Day*, 2003). La transformation des habitudes, des perceptions et du réel, toujours…

Une exposition à vivre

Car c'est dans ce lien à la réalité que le projet de l'artiste trouve un brillant équilibre. Lui, qui depuis toujours s'est montré fasciné par les points de bascule entre les deux, allant jusqu'à consacrer au collectif canadien General Idea, dont l'ensemble de l'œuvre s'est bâti sur cette fracture et cette ambiguïté, un délicat monument de papier résultant du pliage d'une des feuilles utilisées par les artistes canadiens pour dresser leurs pensées les plus folles… fictives souvent, mais pas que (*Pavilion for Miss General Idea*, 2004).

Installé dans le chœur du dispositif, le film *A Journey that wasn't* (2005), magistrale digression tant réelle que fictive, palpable qu'onirique, bascule d'une expédition en Antarctique à un concert sur la patinoire de Central Park, à New York, où soudainement joue un orchestre symphonique. Les éléments météorologiques qui en contrarient le déroulement ont investi l'espace physique du musée, dans cette excroissance justement, où désormais un dérèglement climatique vient bouleverser le fonctionnement de l'exposition et son déroulé temporel. Avec une fragilité de tous les instants Pierre Huyghe, pourtant rétif à l'idée même de l'exercice rétrospectif, est parvenu à bouleverser et repenser ce qu'est une exposition. Ici elle ne se voit, ni se traverse, ni se visite, mais tout simplement se vit alors qu'elle-même continue à exister comme l'organisme autonome qu'elle est devenue, investissant des territoires en jachère, en constante évolution. Même le chien est là…

Frédéric Bonnet

PIERRE HUYGHE, jusqu'au 6 janvier, Centre Pompidou, 75004 Paris, tél. 01 44 78 12 33, www.centrepompidou.fr, tlj sauf mardi 11h-21h. Catalogue éd. Centre Pompidou, 246 p., 39,90 €.

PIERRE HUYGHE
→Commissaire : Emma Lavigne
→Nombre d'œuvres : environ 50

Le MAMVP raccroche

Le réaccrochage des collections permanentes du Musée d'art moderne de la Ville de Paris fait la part belle aux récentes acquisitions

La présentation des collections du Musée d'art moderne de la Ville de Paris fait peau neuve, avec un parcours entièrement repensé par les conservatrices Sophie Krebs et Julia Garimorth. Il laisse une belle place aux donations récemment accueillies par l'institution, à l'instar de celle de Michael Werner, ainsi qu'à de nombreuses œuvres récemment acquises ou peu montrées auparavant, tel un ensemble de sculptures africaines provenant du legs du Dr Girardin, qui désormais ouvre la section consacrée à l'art moderne. Celle-ci voit alterner des salles dédiées à des mouvements avec des présentations monographiques insistant sur des personnalités majeures bien représentées dans le fonds du musée, tels André Derain, Raoul Dufy, Giorgio De Chirico, Georges Rouault ou Jean Fautrier. Les salles consacrées aux arts décoratifs des années 1930 ont également été réinstallées. Du côté contemporain, après des focus sur Fluxus et les Nouveaux réalistes, l'accent est mis sur la scène allemande, qui voit A. R. Penck ou Georg Baselitz rejoindre Gerhard Richter et Sigmar Polke. Acquise en 2007, l'installation monumentale de James Lee Byars *The Moon Books* (1988-1989) trouve un écrin parfait dans une salle circulaire. Le parcours se clôt sur des acquisitions récentes où la peinture se taille une large part avec des œuvres de Peter Doig, Christopher Wool ou Albert Oehlen. On y retrouve également Didier Marcel, Philippe Parreno ou Oscar Tuazon.

F.B.

Vue du nouvel accrochage des collections permanentes du Musée d'art moderne de la Ville de Paris. © Photo : Pierre Antoine.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, 11, avenue du Président Wilson, 75116 Paris, tél. 01 53 67 40 00.

Nicola Ricciardi. «Pierre Huyghe at Centre Pompidou», *Mousse Online*, October 25, 2013.
http://moussemagazine.it/phuyghe-pompidou/

Mousse Publishing

October 25~2013

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 looks 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 Karlsaue 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 then 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."

Nicola Ricciardi

Galerie
Chantal Crousel

Nicola Ricciardi. «Pierre Huyghe at Centre Pompidou», *Mousse Online*, October 25, 2013.
http://moussemagazine.it/phuyghe-pompidou/

Mousse Publishing

Galerie
Chantal Crousel

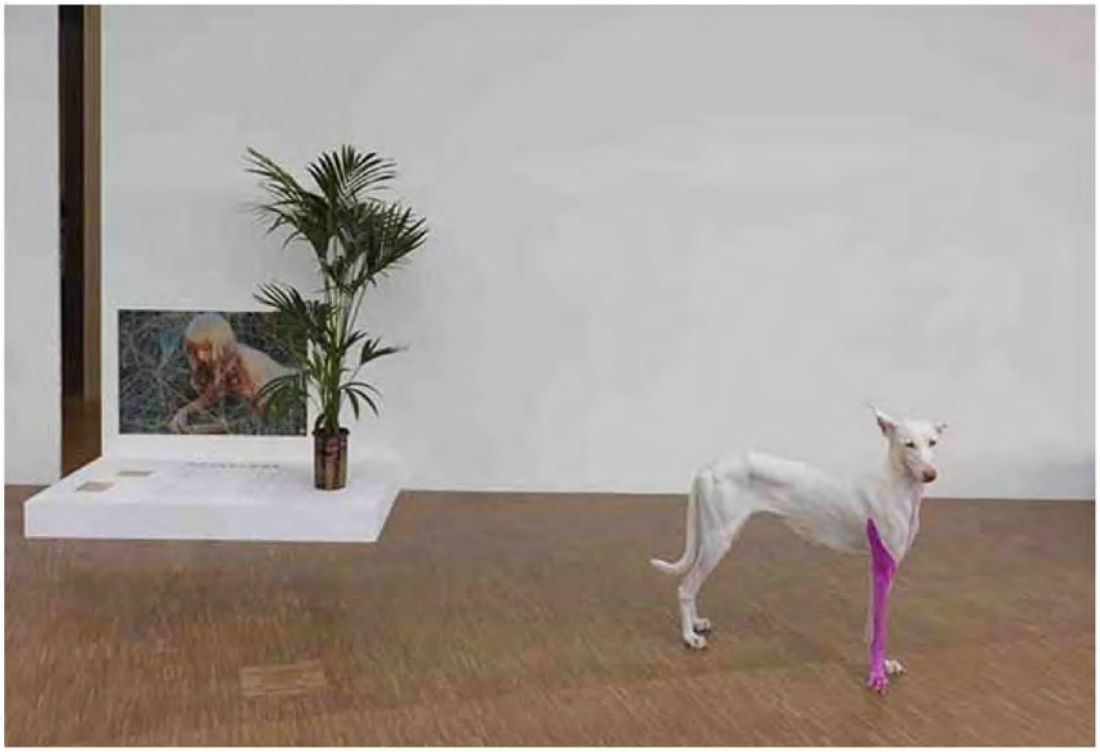
Nicola Ricciardi. «Pierre Huyghe at Centre Pompidou», *Mousse Online*, October 25, 2013.
http://moussemagazine.it/phuyghe-pompidou/

Mousse Publishing

Galerie
Chantal Crousel

Nicola Ricciardi. «Pierre Huyghe at Centre Pompidou», *Mousse Online*, October 25, 2013.
http://moussemagazine.it/phuyghe-pompidou/

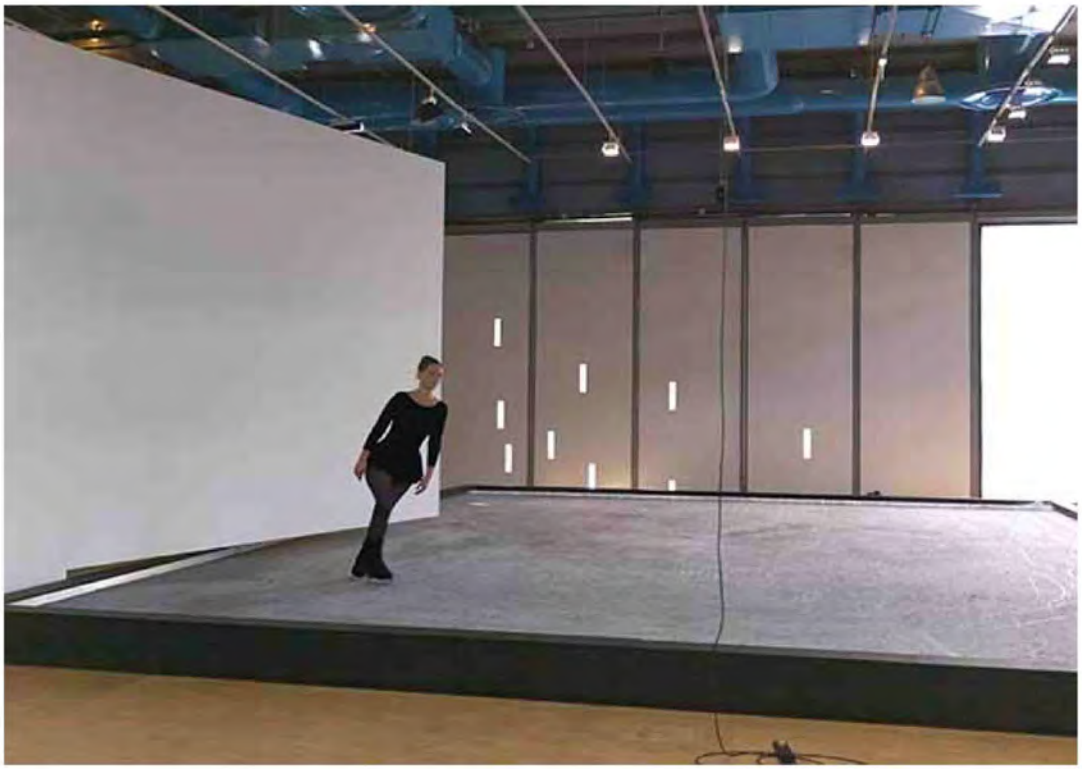
Mousse Publishing



Galerie
Chantal Crousel

Nicola Ricciardi. «Pierre Huyghe at Centre Pompidou», *Mousse Online*, October 25, 2013.
http://moussemagazine.it/phuyghe-pompidou/

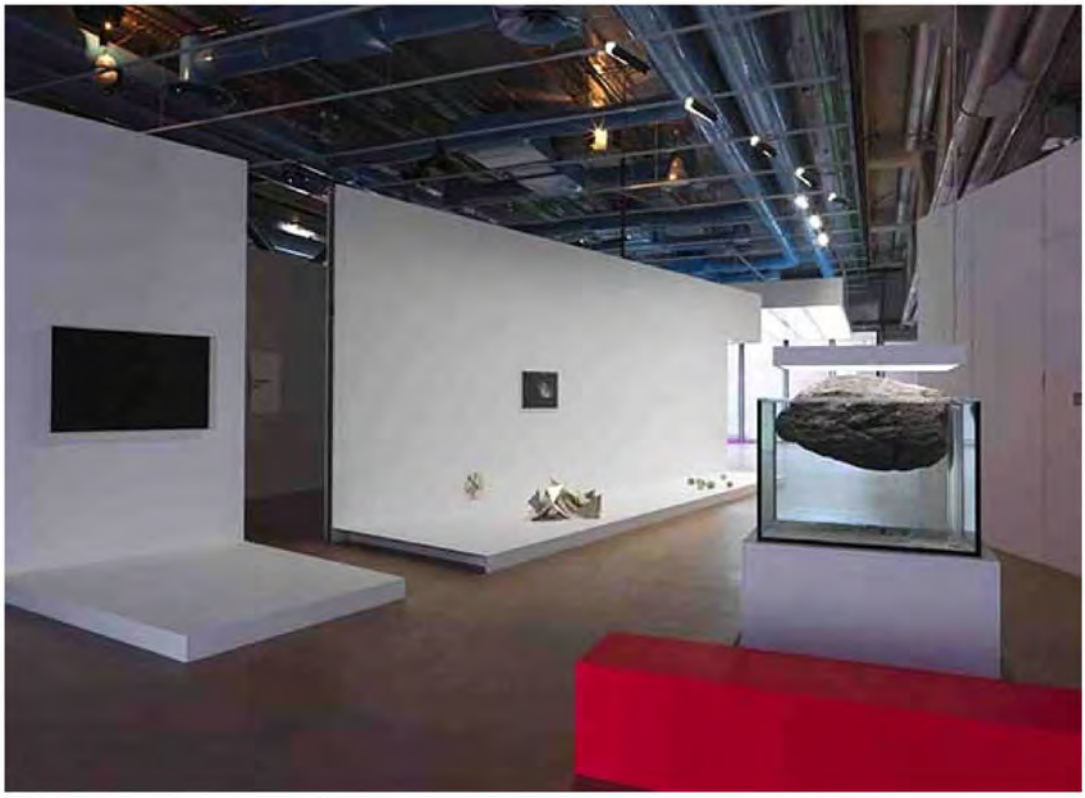
Mousse Publishing



Galerie
Chantal Crousel

Nicola Ricciardi. «Pierre Huyghe at Centre Pompidou», *Mousse Online*, October 25, 2013.
http://moussemagazine.it/phuyghe-pompidou/

Mousse Publishing



Galerie
Chantal Crousel

Nicola Ricciardi. «Pierre Huyghe at Centre Pompidou», *Mousse Online*, October 25, 2013.
http://moussemagazine.it/phuyghe-pompidou/

Mousse Publishing

Galerie
Chantal Crousel

Nicola Ricciardi. «Pierre Huyghe at Centre Pompidou», *Mousse Online*, October 25, 2013.
http://moussemagazine.it/phuyghe-pompidou/

Mousse Publishing

Galerie
Chantal Crousel

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

Galerie
Chantal Crousel

Pierre Huyghe, la life

1962_Naissance à Paris.

1985_Devient l'un des Frères Ripoulin, un collectif parisien adepte du graffiti et de l'affichage sauvage.

1998_Expo au MAMVP avec Gonzalez-Foerster et Parreno. Grosse influence sur la génération des artistes suivante.

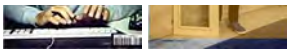
1999_Achète les droits d'Ann Lee, un personnage conçu pour les mangas et la pub.

2001_Représente la France à la Biennale de Venise. Succès.

2003_Reçoit le Prix Hugo Boss. Le Guggenheim de New York lui déroule son tapis.

2006_Carton de son expo «Celebration Park» à la Tate Modern et au MAMVP.

2013_Rétrospective au Centre Pompidou.



Galerie
Chantal Crousel

PIERRE HUYGHE

«Je ne suis pas Jeff Koons»

Pour la première fois avec une telle envergure, Paris célèbre **Pierre Huyghe**. L'un des plus grands artistes français ? Nous sommes allés le vérifier en pleine préparation de sa rétrospective au Centre Pompidou.

Par **Charles Barachon**
Photos **Audoin Desforges**

Il est le plus doué de sa génération et peut-être le plus grand artiste français vivant. En préparant sa rétrospective parisienne à Pompidou, Pierre Huyghe, à tout juste 51 ans, a pourtant découvert le pot aux roses : les gens connaissent son nom, beaucoup moins ses œuvres. C'est assez français, finalement, de s'intéresser avec modération à ceux qui réussissent en dehors des frontières autant – voire mieux – qu'à l'intérieur. Seul le musée d'Art moderne de la ville de Paris l'a invité de manière conséquente. A deux reprises. On ne peut donc pas vraiment accuser les institutions sur ce cas.

Trop portée sur *« un intellectualisme méga-dépressif à la Houellebecq »* – déclarait-il au magazine *Purple* –, Paris a fini par lasser Huyghe. C'est à New York, où il aime se perdre et se sentir étranger, qu'il a posé ses valises il y a une dizaine d'années, au moment où la galeriste Marian Goodman lui ouvrait les portes de ses galeries de Manhattan et du Marais.

Pierre Huyghe est un grand, c'est ce qui importe. Il sait parfaitement orchestrer les forces en présence : hommes et femmes, faits historiques et imaginaires collectifs, une scène d'un Kubrick et Halloween, faune, flore et artefacts, pouvoir, médias, amour, sexe et mort. Pour dire, ensuite, comment les unes et les autres vont s'influencer, parfois jusqu'au mimétisme. A la fois anthropologue, réalisateur, conjurateur, éthologiste, explorateur et magicien du sauvage, le Français redistribue les rôles avec une élégance rare. Micro, interview.

Comment as-tu conçu cette rétrospective au Centre Pompidou, toi qui fais bouger les cadres de l'exposition depuis longtemps ?

J'ai surtout voulu mettre en avant des liens entre les choses que j'ai pu faire. Je ne voulais pas d'une suite spectaculaire d'œuvres iconiques détachées du contexte qui les avait portées. C'était la règle de base pour accepter le jeu de la rétrospective. De toute façon, la critique institutionnelle s'est fatiguée avec les années. La présence du lieu est néanmoins soulignée dans deux ou trois détails, parce que ça reste un grand zoo. Je présente notamment un nouvel aquarium dont toute la matière vient de la carrière, en Bretagne, d'où le granit des dalles qui entourent Beaubourg a été extrait, et j'ai gardé les traces de l'expo de Mike Kelley.

La force de tes œuvres, c'est leur manière de parler de la construction de nos identités et de dire combien le politique, le travail, l'amour, le sexe et l'imaginaire sont sous influence. Le mystérieux personnage central de ton film «The Host And the Cloud» par exemple, c'est comme un esprit contemporain ?

C'est un personnage absent, un lapin blanc qui apparaît très brièvement. *The Host And the Cloud* est une cérémonie d'exorcisme proche de ce que l'on peut voir chez Jean Rouch quand il filme ▶▶

Orchestrer l'humanité
51 ans et la tête d'un vieux loup de mer qui s'est amariné avec les Frères Ripoulin avant d'accoster dans l'un des plus grands musées du monde. «La relation à l'image relève du tour de magie. On le connaît par cœur mais quand la balle disparaît, on se fait toujours attraper.»

les Maîtres fous, les colonisés qui jouent un rituel jusqu'à la catharsis, ils jouent les Blancs et se moquent de l'ordre pour exorciser l'influence des colons. *The Host And the Cloud* revient à se demander comment un ensemble d'influences définit une entité. J'ai pris un ensemble de marqueurs : Michael Jackson, le couronnement de Bokassa, le procès d'Action directe ou l'orgie de *Eyes Wide Shut*, des influences communes. Pour le procès d'Action directe, j'ai rencontré des gens qui étaient liés à Georges Besse et je présente le verbatim ; pour le couronnement de Bokassa, j'ai regardé sur Youtube ; quand c'est Audrey Marnay, c'est elle qui défile avec toutes les couvertures de magazines qu'elle a pu faire. Rien n'est joué, en fait.
Une quinzaine de personnes font face à ces situations live au sein du musée national des Arts et Traditions populaires, qui est fermé depuis 2005, et les imitent, les transforment tout en se regardant les imiter. C'est donc une opération de séparation de toutes ces influences.

Dans «Remake», en 1995, tu avais choisi «Fenêtre sur cour», un film où Grace Kelly, James Stewart et le spectateur se projettent sur l'écran formé par la façade de l'immeuble. Ça parlait de voyeurisme, de l'absorption du spectateur dans le spectacle et de la façon dont un événement peut être traduit. Tu penses que la manière de fabriquer le flux d'images qui nous entoure a changé, depuis ?

La relation à l'image est beaucoup plus complexe. Ça relève du tour de magie. On le connaît par cœur mais quand la balle disparaît, on se fait toujours attraper. Et les tours de magie continuent de fonctionner aujourd'hui, c'est d'ailleurs toute leur beauté. Pour ma part, l'image ne m'intéresse que quand elle est mise en présence de quelque chose. D'ailleurs, on me dit souvent que je raconte des histoires, mais pas du tout : je m'intéresse à des faits, à la présentation.

«Spectateur» est un terme ambigu en art, «regardeur», le terme de Duchamp, conviendrait si ce n'était pas si laid, «visiteur», n'en parlons pas, ça fait penser aux chiffres de fréquentation. Tu as une solution ?

Je préfère « témoin sauvage », celui qui va faire face à quelque chose que je n'aurais pas forcément écrit moi-même. Je ne fais pas de spectacle donc je ne vois pas pourquoi j'aurais des spectateurs, je ne veux pas exposer quelque chose à quelqu'un mais quelqu'un à quelque chose. Je ne suis pas Murakami ou Jeff Koons, je ne fais pas de populisme, ni de télé ou de politique, je ne m'adresse pas à une cible ou à une moyenne. Et je n'ai jamais voulu que le spectateur soit un coréalisateur.

J'ai le souvenir d'une discussion que j'ai eue avec Philippe Parreno à la fin des années 90: l'art était pour lui en train de devenir un champ de l'industrie du divertissement comme un autre. Ça se vérifie depuis un moment, non ?

C'est une discussion que nous avons un peu près tous eue à l'époque de *Let's Entertain*, l'expo du Walker Art Center de Minneapolis, en 2000. C'était déjà clair quelques années avant, quelque chose était en train de changer, l'art glissait vers autre chose, devait être accessible au plus grand nombre et devenait un faire-valoir pour beaucoup de ceux qui avaient besoin de se refaire une image.

Des entreprises notamment...

Voilà... On pointera qui on voudra. Les musées ont eu parallèlement besoin d'argent et ça a basculé vers

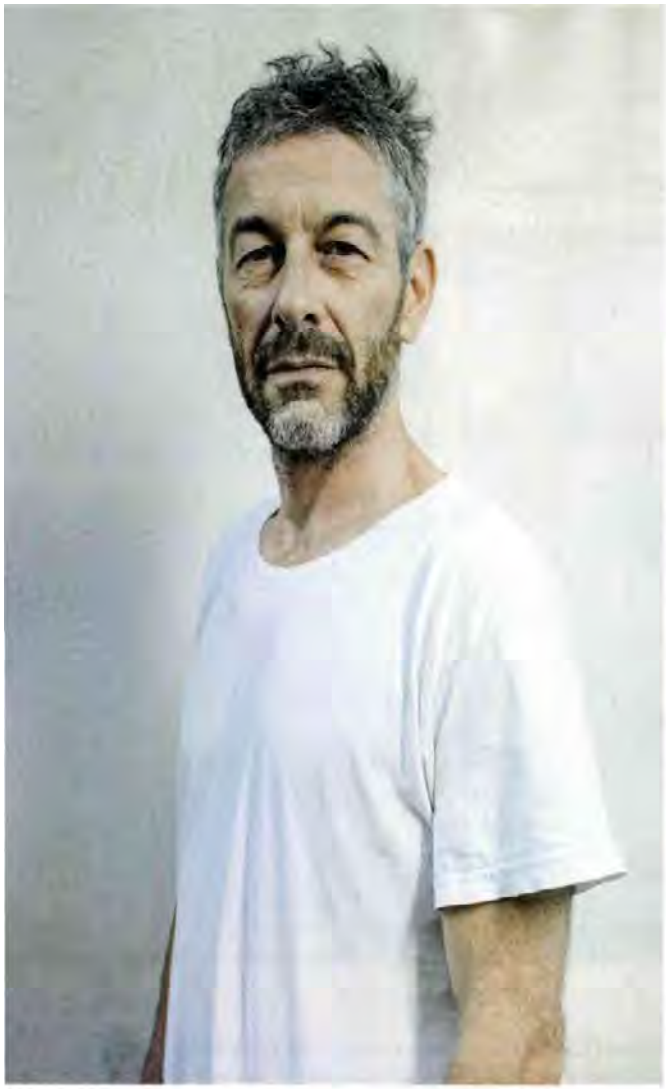
Pierre Huyghe en quatre œuvres

1_«A Journey That Wasn't» (2006)

Pourquoi se prêter à une archéologie du passé quand on peut s'engager dans celle de l'imaginaire ? Pierre Huyghe part à la recherche du pingouin blanc, image mentale tant désirée par les anciens explorateurs. Obsédé par ce point zéro de l'humanité et la transposition du pôle Sud à New York, il entame un voyage triangulaire qui va réunir tous ces espaces-temps. Le fameux pingouin n'a pas été trouvé mais rien n'est plus beau qu'un échec grandiose.

A Journey That Wasn't, Double Negative Evénement, Wollman Ice Rink, Central Park, New York. Courtesy de l'artiste.

Galerie
Chantal Crousel



Untilled. Espèces animales et végétales, objets manufacturés et minéraux. Durée et dimensions variables. Vue d'exposition, Cassel, 2012. Courtesy de l'artiste; Galerie Marian Goodman, New York /Paris; Esther Schipper, Berlin. © Pierre Huyghe. © Adagp, Paris 2013.

2_«Untilled» (2012)
Ce jeu d'échecs métaphysique est l'une des œuvres les plus énigmatiques de notre époque. Un paysage entropique fait d'un marécage, d'arbres morts, de blocs de ciment, de plantes psychotropes, d'un gardien seul sur son rocher ou encore de deux lévriers rôdant autour d'une muse dont la tête est recouverte d'une ruche. C'est une superbe image du désir impossible qui renvoie autant à la «Mélancolie» de Dürer, au lieu rompu avec la nature, qu'au passage du «Cogito ergo sum» de Descartes, au « je communique donc je suis» de l'ère relationnelle.

l'entertainment, la télévision et le spectacle, vers l'artisanat aussi.

Quels ont été les artistes importants pour toi quand tu avais une vingtaine d'années ?

C'est toujours partial et il n'y a jamais de n° 1 mais je peux citer Robert Smithson, Robert Filliou et Marcel Duchamp. John Cage et l'expo *les Immatériaux* de Lyotard en 1985, à Paris. Ce sont des gens qui m'ont accompagné mais je ne peux pas réduire ça à l'art parce que c'est aussi le cinéma, expérimental notamment, la philosophie et la littérature, les écrivains argentins Casares et Borges ou le Chilien Roberto Bolaño. Je crois que les artistes que l'on trouve importants changent au fil du temps. J'aime aussi beaucoup Monet, Odilon Redon et les symbolistes.

Toi qui aimes le cinéma, justement, on imagine que tu as une incroyable filmothèque. Si l'on devait sauver deux réalisateurs français, deux italiens et deux Américains ?

«Je ne fais pas de télé ou de politique, je ne m'adresse pas à une cible ou à une moyenne.»

L'Arche de Noé ! *(Rires.)* Alors sauvons Antonioni, Rossellini et Pasolini pour les Italiens. Allez, Jean Rouch et Chris Marker pour les Français. Godard aussi mais il n'a pas besoin d'être sauvé, il le fait très bien tout seul ! Et Lynch et Kubrick pour les Américains.

Tu as fait jouer Bruno Ganz dans «l'Ellipse», rencontré Ninetto Davolli, l'acteur fétiche de Pasolini. Tu as fait d'autres rencontres avec des acteurs ?

Pour *The Third Memory*, une collaboration avec Al Pacino avait été envisagée parce que la figure de l'acteur – celui qui habite plusieurs rôles dans une vie tout en étant un personnage public – était très ancrée dans mon travail à cette époque. Mais pour revenir à ce dont nous parlions tout à l'heure, au glissement du champ de l'art vers l'entertainment, l'usage d'acteurs ou de célébrités dans le champ de l'art, on en a par-dessus la tête.

Dans «Streamside Day», tu as instauré une nouvelle célébration dans le calendrier, pour «The Host And the Cloud», tu as tourné pendant trois jours très connotés: la Saint-Valentin, le 1er Mai et Halloween. Pourquoi s'être intéressé à ces journées particulières ?

Je m'inscris dans la rotation terrestre en fait, dans l'idée du retour. Prenons *la Saison des fêtes*, un jardin circulaire fait de plantes qui poussent à un certain moment de l'année mais ont été instrumentalisées : le jasmin, la citrouille, la rose rouge, le muguet, le sapin, etc. Tous les signes organiques qui colonisent notre calendrier. Noël, par exemple, s'irradie désormais en novembre et en janvier. Avant, c'était

Galerie
Chantal Crousel

Streamside Day. Evénement, film super 16 mm et vidéo transférés sur Beta numérique, couleur, son, 26 mn. Courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery, New York/ Paris. © Pierre Huyghe / Adagp.

3_ «Streamside Day» (2003)

S'il adore voyager dans la fiction, Huyghe peut aussi l'utiliser pour prolonger la réalité. Dans ce film, il crée une coutume dans un eden péri-urbain de l'Etat de New York, une nouvelle célébration où les formes rentrent en migration: Bambi découvre l'urbain, des enfants portent des masques d'animaux et des ballons lunaires parcourent le ciel. On n'est pas loin du cirque qui débarque dans le village de «Jour de fête» de Tati pour renverser le monde renversé. Le ludique devient politique.

▶▶ le 25 décembre, maintenant ça dure deux mois. Ce sont des croyances sur lesquelles on s'appuie, des monuments fabriqués par le « vainqueur », celui qui a décidé qu'on allait célébrer ceci ou cela. C'est son imaginaire qui vient occuper le territoire temporel de l'année et ces repères nous dessinent, ils sont censés être un accord tacite entre nous tous. Nous avons besoin d'habitudes, de nous réunir autour de rituels, de célébrations. La rotation terrestre est une rythmique naturelle qui fait que nous sommes plus ou moins proches du soleil, que les saisons affectent la flore et la faune. Tout ça produit ensuite une autre rythmique qui, elle, est instrumentalisée pour des raisons idéologiques, qu'elles soient commerciales, religieuses ou sportives. Une rythmique que je trouve fatigante.

Pour «l'Expédition scintillante», tu es parti à la recherche d'une île inconnue de l'Antarctique et d'un mystérieux pingouin albinos...

Oui, un point blanc sur fond blanc ! L'idée qu'un artiste doit être en quête de quelque chose m'intéressait. C'était trois ans après une expo à Bregenz, dans les Alpes autrichiennes, basée sur le faux récit de voyage au pôle sud d'Edgar Poe, *les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Il y a eu un film et la migration d'une patinoire noire à Central Park où un orchestre symphonique a joué la partition de la topographie de l'île. Bregenz, le voyage en Antarctique, New York et les films sont en fait les différentes intensités d'une même chose.

C'était comment de vivre plusieurs semaines dans cet environnement extrême ?

La traversée a été très difficile, on a eu un peu plus de onze sur l'échelle de Beaufort, c'est pas très loin de l'ouragan, on a perdu le foc et un moteur. Du coup, le skipper a laissé le bateau dériver et on a réussi à atteindre les côtes. Quatre heures après, on était pris dans les glaces, ça a duré trois jours mais j'étais plutôt content, rien ne bougeait plus, ah ah ah !

«L'art a glissé vers autre chose, il est devenu un faire-valoir pour ceux qui ont besoin de se refaire une image.»

A la Documenta de 2012, tu présentais un écosystème truffé de biologique et d'artefacts, l'un de tes chefs-d'œuvre à mon avis. Est-ce que c'était aussi une critique de ce que sont devenues ces grandes cérémonies de l'art, en particulier la Documenta ?

C'était moins une critique de l'événement qu'un miroir tendu, une critique aurait été trop évidente. Dans ce parc baroque de Cassel, manucuré et aux perspectives très précises, j'ai choisi un endroit spécial caché par une haie d'arbres, là où l'on fabrique le compost et jette ce dont on n'a plus besoin pour le recycler. J'y ai installé une collection d'éléments qu'on peut retrouver dans un parc : un banc de Dominique Gonzalez-Foerster, des pavés, un arbre de Joseph Beuys, la statue d'une muse, des abeilles, etc. Chaque élément ne se soucie pas du tout de celui qui le regarde, il s'écoule dans le physique et le biologique. Je suis

Galerie
Chantal Crousel

The Host and The Cloud. Evénements, musée national des Arts et Traditions populaires, Paris. Courtesy de l'artiste. Photo Sinziana Ravini.

4_«The Host and the Cloud» (2010)

Huyghe renverse la logique muséale: il crée dans un musée fermé un musée des mondes imaginaires sur trois journées (la Saint-Valentin, le 1er Mai, Halloween). Un public trié sur le volet et suivi par des caméras plus ou moins cachées parcourt cette œuvre totale mettant en scène des messes noires, des nœuds borroméens, des séances d'hypnose et de mystérieux événements invitant le visiteur à un voyage psychonautique. Un labyrinthe de récits qui aurait ravi Borges. **Sinziana Ravini**

«Pour "l'Expédition scintillante", on a eu onze sur l'échelle de Beaufort, c'est pas très loin de l'ouragan.»

très attaché à ce principe d'indifférence.

Mais entre ces objets et cette nature, ça communique pourtant...

Il y a confrontation, conflit et sympathie, absolument. C'est de la contingence, je pose des conditions mais je ne contrôle pas ce qui se passe entre le lévrier, la terre, la statue, l'homme, la marijuana et l'abeille. Chacun va à son histoire, qu'il y ait une ou cent personnes qui regardent, qu'il fasse nuit ou qu'il pleuve.

On peut aussi voir cette pièce comme une sorte d'antichambre du «in and out». Les dalles entassées, c'est comme si Carl André était en attente, prêt à resurgir.

C'est ça. Je pointe le fait qu'il y a eu des marqueurs dans l'histoire de l'art et qu'ils finissent par rester ou mourir, à devenir autre chose. On ne sait pas non plus si, quand on regarde la statue de cette femme aux jambes écartées dont on ne voit plus la tête, on n'est pas dans *Etant donnés* de Duchamp.

Il y a toujours chez toi la présence d'un écosystème, d'un monde qui évolue de lui-même. Pourquoi ce modèle t'attire autant ?

Je m'intéresse à l'ensemble de l'architecture, la présence simultanée d'éléments et de rôles qui peuvent engendrer contradiction et complexité. L'un peut-il dévier de cette organisation ? Comment l'autre et le système s'en trouveraient affectés ? Ça continue d'énormément m'intéresser et j'ai envie de renouveler l'expérience de la *Documenta*, d'exposer dans des lieux où je pourrai m'inscrire dans une éthologie manquante.

Un pingouin, un lapin blanc, un faon dressé, une levrette à la patte rose, un étrange poisson jaune, un bernard-l'ermite, des aquariums... Ton bestiaire est large !

Oui, j'aime beaucoup. Les aquariums sont aussi des écosystèmes où chaque animal répète des comportements pour des questions de survie, pour se nourrir ou se reproduire. Personne ne joue... Dans celui avec le poisson jaune, tous les animaux sauf lui sont des invertébrés sombres ou transparents, plutôt rampants. Il nage plus haut, fatalement, et a pour habitude de suivre du regard ce qui se passe à l'extérieur. Quand tu te déplaces autour de l'aquarium, il te suit... Quant au bernard-l'ermite qui fait bouger *la Muse endormie*, il poursuit finalement le souhait de Brancusi de donner du mouvement aux objets qu'il posait sur ses socles.

Tu dis souvent partir de ce que tu as envie de faire dans la vie pour réaliser certains projets. Difficile de mieux fusionner l'art et la vie.

C'est vrai, c'est ce que je fais. Sinon je n'aurais jamais le temps de vivre tous ces beaux moments.

→ Jusqu'au 6 janvier. Centre Pompidou. Place Georges-Pompidou, 75004 Paris.

Entretien Charles Barachon

Roxana Azimi. «Pierre Huyghe and his rhizomes at the Centre Pompidou», *The Art Daily*, October 2, 2013.

THE ART DAILY NEWS
LE QUOTIDIEN DE L'ART
WEEKLY EDITION

SPECIAL OFFER
Subscribe
10€/month
EVERY WEDNESDAY
www.the-art-daily-news.com
Weekly Edition

ISSUE 10 / WEDNESDAY OCTOBER 2ND 2013

Galerie
Chantal Crousel

PIERRE HUYGHE AND HIS RHIZOMES AT THE CENTRE POMPIDOU

p.5

* p.2 FRACS CELEBRATE THEIR 30TH ANNIVERSARY IN TOULOUSE
* p.4 INTERVIEW WITH OLIVIER MICHELON
* p.6 GEORGES BRAQUE, A FREE SPIRIT AT THE GRAND PALAIS IN PARIS

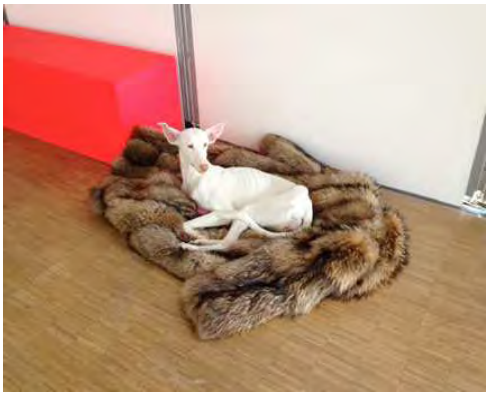
WWW.THE-ART-DAILY-NEWS.COM
€3

Roxana Azimi. «Pierre Huyghe and his rhizomes at the Centre Pompidou», The Art Daily, October 2, 2013.

Pierre Huyghe and his rhizomes at the Centre Pompidou

BY ROXANA AZIMI

Living art that really is alive including ants, a swarm of bees, a scampering dog, spider crabs and silver fish...It is rare for an exhibition at the Centre Pompidou in Paris to be as mobile as this one devoted to Pierre Huyghe. It is clear that mountains had to be moved in order to convince the health authorities and all sorts of committees. The institution has never to this extent incorporated the world, the world of microorganisms, of performers who mingle with the crowd, but also of the visitors themselves offered a prefabricated promenade. Rarely have exhibition designs been so liberal, not succumbing to display typical of the 1990s, or to the exaggeration common in the 2000s. Despite its mythical status, the film *Ann Lee* is therefore simply projected on a small plasma screen, and not nobly in a *black box*. An immortalising place par excellence, the South Gallery has turned into a living, better, revitalized organism like the compost in Kassel Park, the spirit of which infiltrates the specifically tailored extension. In fact, the exercise of the retrospective itself does not determine Pierre Huyghe's work or take shape in celebration, but is approached like a sequence of situations or appearances. "*Sophistication is not sought for, despite the extreme precision*," confides the exhibition curator Emma Lavigne. "*A mediocrity was chosen to return to the substance of the work*." And this substance is to be scratched in terms of time and not space. To scratch is the correct word, since two works stir the stratigraphy of the Centre Pompidou. Through a sanding process, *Timekeeper* exhumes the ghosts of previous exhibitions like a geological cross-section, whilst another abrasion revives the green in the "Tell Me" exhibition by Guy de Cointet. An opening cut in the cymatium reveals not only a work of art, but also a view of the technology room and behind the scenes of the institution.



Installation view of "Pierre Huyghe" at the Centre Pompidou. © Roxana Azimi.

While artists of his generation undermined the notion of author, the "I" is invited through an autobiographical door for the first time. What strikes us? A sort of archaic monolith in ruins. This concrete dolmen, a public commission entrusted to Parvine Curie, was formerly in the Pierre de Coubertin secondary school in Chevreuse (Yvelines), attended by the artist as a teenager. This surviving landmark from the past summons another, the soundtrack of conferences by Pontus Hulten at the Institut des Hautes Études en Arts Plastiques, a structure that Huyghe revered like many of his peers. Other reverberations appear here and there, prominent with Gordon Matta-Clark, subtler with Michael Asher. A completely unknown film from 1986, named '*À part,*' summarizes the repertoire of images and concerns that torment the artist in subsequent decades. The idea of this retrospective is precisely to restore coherence to this complex work, to highlight the logic of organic thought, in permanent progress, to quote the title of one of his films, without smoothing over the ellipses. "*Each work is reinterpreted, and we see how the pieces develop into each other*," clarifies Emma Lavigne. The exhibition enables elusive pieces, that few people had wind of, to be discovered, like this pedestal bearing the footsteps of a dancer, a performance encouraged by Pierre Huyghe during the "Traffic" exhibition at the CAPC in Bordeaux in 1996.

The question of otherworldliness is very quickly raised, with this photo from 1995 where the artist has added a junction to a path. Crossed by the Association des temps libérés that disengages from the exhibition process and plays on the notion of flow. Effusion that also misleads this pink sand – an unexpected pictorialist element– that appears to escape from its clepsydra. The question of time and boredom infuses the *Toison d'Or (Golden Fleece)*, an act where idle teenagers have donned masks or, several years later, *Extended Holidays,* when Huyghe suggests that students go away on holiday again on their return to the classroom. The artist likes to strike out, or even stem reality, with *Streamside Day,* celebrating the birth of a new town that is as artificial in appearance as the set of the *Truman Show*. He also likes to shake up the foundations, by rediscovering the history of the Neue Nationalgalerie in Berlin, by revealing the broken dreams of a better world with *It's not time for dreaming,* or by plunging into a crystal cave. In spite of the extreme freedom offered to visitors and witnesses invited to forage or linger, one thing is clear: Pierre Huyghe is not a loafer or a gleaner. Everything is thought-out or reflected upon. Everything corresponds through an interlocking network. Everything is destined to last even when the last visitor's steps cease resonating within the Centre Pompidou. ▮

PIERRE HUYGHE, until January 6th 2014, Centre Pompidou, 75004 Paris, tel. +33 (0)1 44 78 12 33, www.centrepompidou.fr

Galerie Chantal Crousel

Emma Lavigne, «Pierre Huyghe: In. Border. Deep », *Mousse*, n°45, October - November 2014, pp. 212 - 213.

Galerie
Chantal Crousel

1. Pierre Huyghe: IN. BORDER. DEEP.

HAUSER & WIRTH LONDON
23 Savile Row, London W1S 2ET, United Kingdom
hauserwirth.com

Emma Lavigne: The first impression you get upon entering the gallery space, which feels secluded and disconnected from the outside world, is of being in the presence of works that look like vestiges of a destructive past (World War I, Fukushima) yet are brimming with life. The sculpture of a woman is headless, yet her body, made of concrete, has the temperature of a human body; insects immortalized in copulation move out of their amber case in a cosmic, erotic dance; a monkey wearing the beautiful, melancholy mask of a Japanese woman turns into a post-nuclear chimera. A prehistoric flint tool reinvents a kind of painting made from blood, like a geological scar, although painting seems dead once and for all, buried in the muddled, readymade biotopes of Nymphéas Transplant. *Aren't we "In", "Border" and "Deep" at the same time, transplanted into a period that stretches from the Neolithic to a preview of what is to come?*

Pierre Huyghe: I wish to deregulate the rigid protocol of exhibition-making, to open up its boundaries and outdated measures and explore the ways a foreign agent can inhabit a given space, in order to produce something akin to an antibody. *Untilled*, created for dOCUMENTA (13), did put together elements generating new forms, a beehive hiding the head of a reclining female sculpture, Joseph Beuys' uprooted oak tree, "humus" for mind-altering psychotropic or aphrodisiac plants... The gallery space becomes a receptacle for foreign, separated, cut or masked bodies. The sides of the aquariums hide Giverny's biotope as much as they reveal it, the mask worn by the monkey creates a separation insomuch as it joins animal to human, the movement of the insects caught in amber is interrupted as in a photograph, yet maintained through micro- and macroscopic animation.

Because of the context they are seen in, these disjunctive works inscribe a temporal aspect running through the exhibition. From the oldest recorded insect copulation, dating back 35 million years, to the birth of humanity, this transition is described by Peter Sloterdijk as when Man, by throwing a stone or flint, enters the space of domesticity and creates a separation between himself and his environment. This separation becomes a fault line in 1914–1918 when Claude Monet paints the *Nymphéas de l'Orangerie* in the middle of the war, making representation disappear to let the abstract variations of light intensity reflected on the surface of water come through as art's exclusive new stakes. He creates his landscape; he "geo-forms", fabricating his subject by modifying the natural lines and character of the existing landscape and cross-breeding exotic plant species.

Figuration then reappears, inevitably truncated. *La Déraison* is the sculpture of a reclining woman created for the 1931 *Exposition coloniale internationale*. Her headless body has been "re-veined", producing the heat that allows organic life to grow in her folds.

There seems to be a symbolic and spatial choreography linking these works through their difference within the temporal loop. This headless woman for example – her darkened body dissociated from the possibility of thought and abandoned to her sensuality – marks the start of the journey and is visually connected to the flint that lies on the floor as a symbol of separation. She also seems connected to the aquariums, reminding us that the 1931 Exposition coloniale *was the inspiration for founding the* Musée des Colonies, *a showcase of France's allegedly civilizing, educational influence, whereas the contributions of the colonies were relegated to the basement, in the realm of the non-human, and its gigantic tropical aquarium, a laboratory for species to be domesticated. The journey ends with* Human Mask, *where the masked monkey replaces man, in a world devoid of his presence.*

I have attempted to make the works dance inside the space seen as a greenhouse, where *Human Mask* acts as a pivot allowing circulation and connection between the works, presenting the notion of cutting-off in a complex articulation. With the mask, the animal is put in captivity just as the glass walls imprison the Giverny biotope. The color and light variations contained in the aquariums coexist with the strata of red paint exuding from the wall.

Pictures of predation and reproduction in *De-extinction* are activated by what happens in the aquariums, also acting as metonyms of the muddled political context which saw the creation of the *Nymphéas* at the Musée de l'Orangerie. Through three dates ("21/12/1914", "14-18", "Fall 1917"), climatic contexts have been encoded to regulate the aquariums' variation in light intensity, from 1914 to 1918 through Fall 1917. This writing in space, precise but free, also relates to the elements of Greek tragedy and the emergence of archetypes. The disguised animal is imprisoned by man, whereas an all-powerful Nature devastates man's buildings, in a nightmarish yet cyclical vision of humanity playing out endlessly and without witnesses.

In Memoires de la jungle, *the philosopher Tristan Garcia, who also authored* Nous, animaux et humains – Actualité de Jeremy Bentham, *offers the monologue of a chimpanzee that undermines the basis of our identity as "us", humans endowed with reason, separate from the animals that lack it.*
He analyzes what has changed in our sensibilities, which no longer tolerate the suffering of animals. Would the masked monkey be the one keeping its distance from man? Hasn't he become a fictional character like Ann Lee or Lucie Dolène in Blanche-Neige Lucie*?*

The drone-camera is a kind of bachelor machine that turns endlessly around the monkey and records sounds coming from outside the *huis-clos* where nothing happens, allowing the imminence of a tornado to seep out, which accentuates the solitude of this creature, seemingly the last one left alive in the world. She is a prisoner of her role, the one taught to her by the owner of the restaurant where she works, who trained her to do tricks she tirelessly repeats like a robot made flesh (blood and bones). She sometimes escapes her role, left to her own devices. For me it is not about freeing her from the condition of an enslaved animal but creating a fictional framework, and through the mask, a timeless character. It is on the surface of this inanimate mask, as against the glass walls of the Giverny aquariums, that variations in the intensity and movement of light disturb and muddle the perception of distance, classification and determinism that was thought of as insurmountable.

(Pierre Huyghe interviewed by Emma Lavigne)

Emma Lavigne, «Pierre Huyghe: In. Border. Deep », *Mousse*, n°45, October - November 2014, pp. 212 - 213.

Galerie
Chantal Crousel

1 Pierre Huyghe, ***IN. BORDER. DEEP*** **(stills), 2014. © Pierre Huyghe. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth London, London**

Galerie
Chantal Crousel

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.

1

Jennifer Higgie. «One take», *Frieze*, n°168, January-February 2015, pp. 88-89-90-91.

One Take

Galerie
Chantal Crousel

Jennifer Higgie. «One take», *Frieze*, n°168, January-February 2015, pp. 88-89-90-91.

Galerie
Chantal Crousel

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

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

Human Mask, 2014, video stills

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

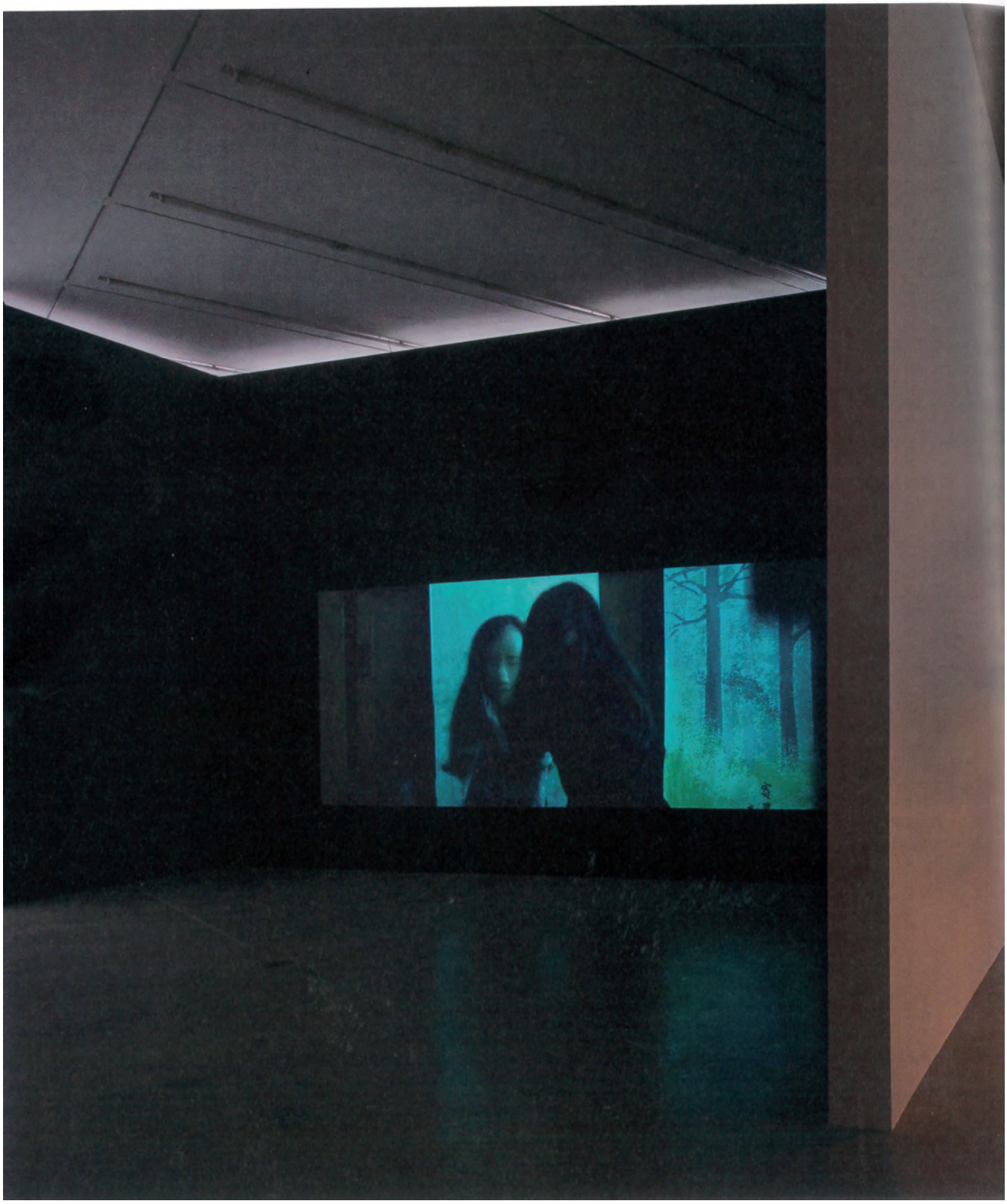
The deserted streets feel forsaken; it is obvious something terrible has happened. After a minute or so, the scene shifts to the interior of a gloomy building. A faint light illuminates a head of shiny hair. What first appears to be a small girl sitting at a desk is gradually revealed to be a monkey 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

Jennifer Higgie. «One take», *Frieze*, n°168, January-February 2015, pp. 88-89-90-91.

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.



Galerie
Chantal Crousel

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.

'IN. BORDER. DEEP', 2014, installation view at Hauser & Wirth, London

Courtesy the artist, and Hauser & Wirth, London; photograph: Alex Delfanne

Galerie
Chantal Crousel

Gilda Williams. «Pierre Huyghe», *Artforum*, Vol.53, n°5, January 2015, pp. 222 - 223.

Galerie
Chantal Crousel

Pierre Huyghe

HAUSER & WIRTH

The white cube is "a curious piece of real estate," as Brian O'Doherty once wrote; with Pierre Huyghe, this property just gets curiouser and curiouser. Ordinarily, an art gallery is a clean, bright place, the exclusive domain of *Homo sapiens*. In Huyghe's exhibition "In. Border. Deep.," it became a dark, cavernous home for strange life forms.

The space was sliced into two oddly shaped halves. The first housed some extraordinary variations on the idea of "living sculpture," along with a wall work, about which more later. In the second, further subdivided into two irregular black boxes, two short films were screened concurrently. *De-extinction* (all works 2014) shows prehistoric insects trapped in thirty-million-year-old sap; close-ups of their broken corpses are accompanied by the amplified, thunderous whirs and jolts of the camera. The other film, *Human Mask*—the artwork that set London reeling, even during attention-exhausting Frieze week—involves a masked monkey dressed as a waitress in a black uniform, leading a lonely life in an abandoned post-Fukushima restaurant.

Welcoming us at the entrance, a statue of a headless reclining woman radiated a faint heat; it was crawling with tiny, happy spiders colonizing patches of spreading moss. Beyond her, three large, glowing cubes—semitransparent aquariums on pedestals, with lighting that switched on and off at different intervals—were filled with water plants extracted from Monet's pond at Giverny in France. Among the lilies' tangled roots swim various freshwater fish as well as axolotl, rare Mexican amphibians. Computer-generated light sequencing replicates weather patterns recorded at Giverny from 1914 to 1918, when the Impressionist was painting his vast *Nymphéas* while Europe was butchering its sons by the millions in World War I. Last year marked the centenary of those events, and this is also the fiftieth anniversary of Hans Haacke's *Condensation Cube*—another watery white cube whose perfect transparency, we might say, has been transformed by Huyghe into far deeper, more mysterious microclimates seething with silt, flora, and fauna. On the back wall was *The Clearing*: large red scratches—like a long, bloodied, indecipherable message—in which the artist had scraped through the white emulsion to reveal old layers of red paint. A prehistoric stone tool lay abandoned beneath.

In *Human Mask*, a real-life macaque monkey and YouTube star, trained to wait on tables as an unpaid but quick-footed restaurant worker, here wears a luminous white mask to become a strangely beautiful young Asian girl—despite hairy hands, bowlegs, an unpredictable tail, and an appetite for maggots. She seems trapped in a cluttered, claustrophobic, filthy space, as unlike the white cube as any could be. We weirdly empathize with the childlike creature, bored and melancholy in this loveless place. But, if mask and dress were removed from this forlorn on-screen figure, would the "poor, friendless" monkey still provoke such empathetic emotions in us? Are the aquariums captivating for their natural beauty—or because Monet painted them? Ultimately, Huyghe's exhibition seemed an accusation of humankind's—and, in particular, the art world's—unending narcissism. We worry ceaselessly about white-cube thought experiments like this one, market vicissitudes, environmental catastrophes we engineer. Meanwhile, a universe of creatures carries on, indifferent to whatever mess we're in now—like Monet absorbed by his vast cycle of 250 *Nymphéa* paintings, oblivious to the cataclysmic human affairs outside his garden wall.

Long after this unforgettable show has closed, long after humanity perishes altogether, the endangered axolotl will thrive; healthy maggots will nourish surviving primates; and mosquitoes will be preserved mid-copulation in glowing amber. All that will be left of humankind will be the stones of worthless Mayfair properties, our illegible scribbles still on the wall. Not even the spiders will miss us.

—*Gilda Williams*

View of "Pierre Huyghe," 2014. From left: *Nymphéas Transplant (14–18)*, 2014; *La déraison*, 2014; *Nymphéas Transplant (12.21.1914)*, 2014.