

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2002)

**Heft:** 66: Angela Bulloch, Daniel Buren, Pierre Huyghe

**Artikel:** Pierre Huyghe : die Geschichte der tausend Zeichen = the tale of the one thousand signs

**Autor:** Obrist, Hans Ulrich / Schmidt, Suzanne / Allen, Anthony

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681060>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# DIE GESCHICHTE DER TAUSEND ZEICHEN

HANS ULRICH OBRIST

Es war in Paris, Donnerstag, der 3. Oktober, am heiteren Nachmittag so zwischen 15.31 und 16.02 Uhr. In diesem Büro des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, in dem ich arbeite, ein Kämmerlein ganz am Ende eines Korridors, übersät mit Büchern, Zeitschriften, herumliegenden Papieren, aufgerissenen Briefumschlägen.

Pierre war da und sass mir gegenüber. Zwischen uns ein Tisch, dicht bedeckt mit Papieren, auf welche wir relativ unbeschwert einige vorbereitende Notizen für dieses Gespräch hingeworfen hatten. Ferner stand auf diesem Tisch ein nicht mehr ganz weisses Telefon, das wir beide nicht aus den Augen liessen und über welches wir uns beugten, als Luc Steels am anderen Ende der Leitung in Brüssel zu reden begann. Als wir uns schliesslich daran gewöhnt hatten, hörte Luc auf, dieses Telefon zu sein. Luc sagte uns, dass er fünfundzwanzig Minuten Zeit hätte und danach an der Université Libre de Bruxelles eine Lektion halten müsse; er leitet dort das Labor zur Erforschung der künstlichen Intelligenz.

Bevor wir Luc anriefen, hatten wir, Pierre und ich, über die Rolle der Stille und allgemein über die Bedeutung der Zeit für Gespräche und ihre Transkription gesprochen. Ich hatte Pierre von meiner ein paar Jahre zurückliegenden Begegnung mit Hans Georg Gadamer erzählt. Dieser war damals hundert-undein Jahr alt gewesen und während des Interviews eingeschlafen. Ich hatte ihm ein paar Minuten lang

beim Schlafen zugeschaut ohne das Tonband auszuschalten. Später sprach Gadamer davon, wie wichtig das Schweigen in Gesprächen sei und dass es in der Transkription verloren ginge. 1996 machte Pierre den Vorschlag eine Partitur für das 4 Minuten 33 Sekunden lange Stück *Silence* von John Cage zu schreiben, die einige der kaum wahrnehmbaren Geräusche, die die Stille veränderten, festhielte: das Summen einer Biene, das Wehen des Windes, ein ferner Glockenschlag. Das war eine teilweise Antwort auf die Frage, die Gadamer aufgeworfen hatte. Das Problem der Zeit blieb noch zu erforschen.

Um die Diskussion mit Luc in Gang zu bringen, schlug Pierre zudem vor, den Zeitbegriff anzusprechen. Er bat Luc darzulegen, wie er diesen Begriff in seinen Untersuchungen berücksichtige und entwickle.

Luc holte aus.

«Meine – übrigens keineswegs neue – Vorstellung ist die, dass die Sprache für unseren Zeitbegriff eine zentrale Rolle spielt. Konkret bedeutet das, dass wir hier Experimente mit Robotern durchführen, die Ereignisse erfahren, die in der Zeit ablaufen. Eines dieser Experimente sieht so aus, dass jemand einen Raum betritt, während eine andere Person ihn verlässt. Die Roboter beherrschen die Begriffe der zeitlichen Unterscheidung (Imperfekt, Futur, Perfekt) nicht, Begriffe, deren Subtilität wir erst jetzt erkennen und die untrennbar mit unserer jeweiligen Sprache verbunden sind. Wir versuchen zu erreichen, dass sie Begriffe zur Unterscheidung und Beschreibung der Zeit entwickeln, dass sie Worte erfinden, um sich miteinander verständigen zu kön-

---

HANS ULRICH OBRIST ist Kurator des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



PIERRE HUYGHE, ONE MILLION KINGDOMS (ANNLEE), 2001, still image from 6-min. beta digital video /  
Videostill, Digibeta-Video, Dauer 6 Min. (COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)



PIERRE HUYGHE & PHILIPPE PARRENO, NO GHOST JUST A SHELL, ANNLEE,  
*collaboration project, 1999, original image of Annlee / Originalfigur.*

nen. Die Idee dahinter ist, dass es den Robotern mithilfe solcher Sprachspiele Schritt für Schritt gelingt, einen allgemeinen Begriff der Zeit zu entwickeln.»

Pierre unterbrach ihn.

«Du sprichst von Zeit und Sprache, aber ich glaube, dass du damit auch viel über Bilder sagst, denn was ihr da versucht, ist die Suche nach Möglichkeiten Zeit zu beschreiben. Ich habe den Eindruck, dass der Zeitbegriff, der euch beschäftigt, nicht der einer messbaren Zeit ist, von dem François Jullien sagt, er sei ein Produkt der abendländischen Zivilisationen, sondern vielmehr, wie er erklärt, ein orientalischer Zeitbegriff, also bestimmt von zufälligen Umständen, Ereignissen, durch das, was passiert.»

«Es ist wie mit den Bauern, die sich bei ihrer Entscheidung, wann der geeignete Moment zur Aussaat gekommen ist, auch nicht einfach nach dem Kalender oder der Uhr richten, sondern nach der Jahreszeit und den beobachtbaren saisonalen Veränderungen», meinte er.

Luc präzisierte.

«Wir sind uns vollkommen bewusst, dass die Zeit nicht in allen Kulturen gleich erlebt wird, und wissen sehr wohl, dass es in gewissen Sprachen, zum Beispiel, keinen Unterschied zwischen einer Erzählung in der Vergangenheit, in der Gegenwart oder der Zukunft gibt. Es gibt auch Menschen, die nicht die Zeit, sondern vielmehr den Raum verwenden, um Handlungen voneinander zu unterscheiden: In manchen Sprachen sagt man <an einem bestimmten Ort> anstelle von <das war gestern>. Wir versuchen in unseren Experimenten ja gerade mit so wenigen vorgefassten Zeitvorstellungen und -begriffen wie möglich zu arbeiten.»

«Es ist auch klar», meinte Luc, «dass in jeder Darstellungsform und insbesondere, wenn man einen Film dreht oder ein Bild erzeugt, immer eine bestimmte Form von Zeit entsteht und mitspielt.»

Pierre pflichtete ihm bei.

«Es gibt eine Zeitlichkeit oder eine Dauer (was nicht unbedingt heißt eine messbare Zeit), die sich nicht von der Erscheinungsweise einer Form trennen lässt», fügte er hinzu.

Dann schlug ich vor, über *Annlee* (NO GHOST, JUST A SHELL, 1999–, work in progress) zu reden,

denn die Fragen, die Philippe Parreno und Pierre Huyghe in dieser Arbeit aufwerfen, schienen mir an einen gedanklichen Bereich zu röhren, den Luc in seinen eigenen Untersuchungen ebenfalls lange bearbeitet hat: die Nichtlinearität, das Symbolische und das Postsymbolische.

Luc fasste zusammen.

«Das ist und bleibt ein Geheimnis: die Art, wie man von einem symbolischen Universum (einem Gebilde aus Sprache und Zeichen) zu einer Welt kommt, die nicht auf diese Ordnung anspricht, die ein Kontinuum darstellt, das man zuerst gedanklich organisieren muss, bevor man es symbolisch ausdrücken kann. Was mich interessiert, ist dieser Weg von der Erfahrung bis zu ihrem Ausdruck durch eine Darstellungsform, aber auch die Art und Weise, wie die Art der Repräsentation wiederum unsere Erfahrungen beeinflusst.»

Dann fügte er hinzu:

«Ich interessiere mich sehr für Künstler, die sich – natürlich auf ganz andere Art als ich – in ihrer Arbeit mit diesen Fragen beschäftigen, die dieses Hin und Her zwischen persönlicher Erfahrung und ihrer Darstellungsweise untersuchen.»

Für Pierre «ist es wichtig diese Zeichen oder Arten der Repräsentation zu fragilisieren, verletzlich zu machen.» Er zitierte Carsten Höller, der, wie er sagt, «diese Frage vorantreibt, denn für ihn ist die Repräsentation einer Erfahrung im Kunstkontext selbst wiederum eine Erfahrung, eine Erfahrung anderer Art, bei der eine Reduktion der Interaktionen zwischen Erfahrung und Darstellung ins Spiel kommt».

Pierre kommt noch einmal auf die Zeit zurück und sagt, «dass die Erfahrung offensichtlich auch jene der Zeit ist, die man zum Verstehen der jeweiligen Darstellung braucht. Der Gegenstand oder seine Repräsentation sind nur transitorische Zustände. Sie sind auf die Fragilität angewiesen um so komplex sein zu können. Und auch die Irrtümer, die Unterschiedenheiten sind Bestandteile der Erfahrung oder des Ereignisses.»

Für mich hatte Pierre in diesen wenigen Sätzen genau die Richtung der Arbeit bzw. die Hauptachse der Untersuchung umrissen, welche Philippe Parreno und er nun schon seit einigen Jahren verfolgt und vertieft hatten.

Und Luc brachte einen interessanten Kontrapunkt ins Spiel.

«In der generativen Grammatik hat man diese Überlegungen völlig beiseite gelassen. In der Linguistik von Chomsky sind nur fehlerlose Sätze von Interesse. Ich wehre mich gegen diese Idee, denn auf diese Weise leugnet man den ganzen kreativen, lebendigen Teil der Sprache. Bei Chomsky ist das der Preis, damit die Sprache zu einem der Logik ähnlichen, formalen System werden kann, das natürlich leichter beschreibbar und mathematisch formalisierbar ist. Mich dagegen interessiert gerade das Zögern, der Irrtum, die Unzulänglichkeit der Interpretation usw. Bei unseren Experimenten mit den Robotern versuchen wir genau den Punkt zu erreichen, an dem sie sich getrauen Fehler zu machen, denn in unseren Augen handelt es sich um eine eigentliche Lehrzeit.»

Er fuhr fort.

«Ich glaube, dass die Kraft der Sprache und in der Kunst die Kraft eines Bildes in all den Metaphern, Analogien und Assoziationen liegt, die sie hervorzurufen vermögen. Denn man hat keine Kontrolle darüber, was im Kopf des andern passieren wird; er/sie wird sich mit Sicherheit Dinge vorstellen, mit denen man überhaupt nicht gerechnet hat. Darin liegt die Kraft. Bewegen wir uns nicht in diese Richtung, sind wir nichts als simple Automaten, die Kommandos austauschen.

«Vollkommen kalkulierbar», fügte Pierre hinzu.

«Und in Bezug auf John Cage und die Frage des Zufälligen?», fragte ich.

Luc ergriff das Wort.

«Was ich erkläre, dient nur dazu, mich verständlich zu machen; man muss Risiken eingehen, man muss sich in diese schummrigen Zonen (des Zögerns, der Fehler usw.) vorwagen, also gibt es natürlich ein Element von Beliebigkeit, *randomness*, aber ich glaube nicht im Sinn von Cage oder Xenakis.»

«Ich verstehe, was du sagen willst, es ist tatsächlich eher ein zufälliges Ereignis. Und da sind wir wieder bei der Idee der zufälligen Umstände, von der wir schon gesprochen haben. Was mich betrifft, gefällt mir diese Idee des Zufalls um des Zufalls willen nicht, denn Zufälligkeit ist lediglich ein anderes

unbegrenztes System, eine weitere Gleichung», meinte Pierre.

Da Luc Künstler gewesen war, bevor er sich der Wissenschaft zuwandte, und Pierre mit Leuten aus den verschiedensten Disziplinen zusammengearbeitet hat – mit Douglas Coupland in literarischen Fragen und für die Musik vor allem mit Pan Sonic, eine echt dynamische Zusammenarbeit –, fragte ich die beiden, wie sie den interdisziplinären Aspekt ihrer Arbeitsweise beschreiben würden.

Luc bemerkte:

«Ich finde das sensationell, dass wir drei uns alle gleich so gut verstehen. Und ich glaube wir verstehen einander wirklich. Es ist zwar nur ein kleines Gespräch, aber ich glaube, dass wir sehr viel weiter kommen könnten mit diesen Fragen der Erfahrung, der Zeitlichkeit, der Repräsentation, des Zufalls. Ich finde das aussergewöhnlich, denn immerhin handelt es sich hier um Themen, über die zu reden ausgesprochen schwierig ist. Wenn uns das gelingt, so deshalb, weil wir uns mit verwandten Dingen beschäftigen und daher gezwungen sind ein Vokabular zu entwickeln, das uns, wie ich jetzt feststelle, gemeinsam ist. Ich bin überrascht und glücklich zu sehen, dass die Beziehung zwischen der Kunst und dem, was ich treibe, nämlich Kognitionswissenschaft, immer enger wird.»

Pierre seinerseits meinte:

«Ja, denn es ist, einmal abgesehen vom Arbeitsgebiet, in erster Linie eine Frage des Denkens. Je weiter man etwas zurückverfolgt, desto grösser sind die Gemeinsamkeiten; erst später äussern sie sich in unterschiedlichen Vorgehensweisen. Wenn du von Ereignissen sprichst, von Beziehungen zwischen Ereignissen und der Zeit oder der Sprache, sehe ich, dass Gemeinsamkeiten vorhanden sind. Später entwickeln wir die Dinge in je verschiedene Richtungen. Aber bei der Planung eines Projektes muss ich die unterschiedlichen Gesichtspunkte verschiedener Disziplinen zur selben Frage oder zum selben Problem ins Spiel bringen.»

«Dem kann ich nur beipflichten. Ich halte Künstler oder Schriftsteller für äusserst begabt, wenn es um die Konstruktion von Repräsentationen oder Experimenten geht, und genau diese Vorgänge interessieren mich bei meiner Arbeit. Wenn ich

diesen Künstlern zuhören, komme ich auf neue Ideen, die mir weiterhelfen. Der Unterschied zeigt sich erst danach, in der Art und Weise, wie man die Dinge der Außenwelt präsentiert», fügte Luc hinzu.

Pierre fuhr fort.

«Die Frage ist weniger die nach dem ‹was?› als vielmehr die nach dem ‹für wen?›. Es ist ein pädagogisches Problem.»

Bei diesen Worten realisierte Luc, dass er zu spät zu seinem Kurs kommen würde. Er hängte ein und wir stellten uns vor, wie er durch die Gänge der Universität Brüssel rannte, um zu seinen Studenten zu gelangen.

Es war jetzt 16.02 Uhr (mitteleuropäische Zeit).

Danach zählte Pierre all die vergangenen und zukünftigen Gemeinschaftsprojekte und Vorhaben auf, die er mit Luc hätte diskutieren können, «um weiterzukommen». *Annlee* natürlich, aber auch die ASSOCIATION DES TEMPS LIBÉRÉS (Vereinigung für

befreite Zeiten), die er 1995 zusammen mit Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Jorge Pardo, Philippe Parreno und Rirkrit Tiravanija gegründet hatte.

«Ein Projekt, bei dem es darum ging, zu einem bestimmten Zeitpunkt einer Versammlung von Individuen eine soziale Struktur zu geben und in gewisser Weise die Zeit dieses Momentes zu dehnen, etwas, was die üblichen Formate, insbesondere jenes der Ausstellung, gewöhnlich verbieten. Das deutete schon auf Projekte wie *Annlee* (NO GHOST, JUST A SHELL/Kein Geist, nur eine Hülle, 1999–, work in progress) oder MOBILE TV (Beginn 1995) hin.»

Ein anderes Beispiel war L'ÉCOLE TEMPORAIRE (Die temporäre Schule, 1996).

«Eine Arbeit, in der wir die Beziehung, die wir zu den Kunsthochschulen hatten, in ihr Gegenteil verkehrten. Anstatt wie üblich einzeln auf ihre Einladungen zu reagieren habe ich zusammen mit Dominique Gonzales-Foerster und Philippe Parreno eine Art Lehrbuch zusammengestellt, das wir zu dritt vorstellten. So funktionierten wir wie eine fahrende Schule. Ich zeichnete unser Gespräch über dieses Schulprojekt auf und liess dann die Szene von drei Schauspielern an unserer Stelle aufführen.»

MOBILE TV, im Consortium Dijon (1997), ist ein Projekt, das für junge französische Künstler wie Marine Hugonnier oder Mélik Ohanian ebenfalls als (unkonventionelle) Schule fungierte.

«Anders als bei traditionellen Fernsehsendungen, die ganz der gewohnten Unterscheidung von Arbeitszeit, Ruhezeit und Freizeit folgen, gewann MOBILE TV seine Gestalt erst allmählich, ausgehend von verschiedenen singulären und subjektiven Zeitspannen, einer ‹Zeit für sich›, welche die Künstler und Filmemacher vorgaben, die den Ausstellungsräum vorübergehend in Besitz nahmen.»

Schliesslich sprach Pierre von seinem Projekt einer Expedition.

Sechs oder sieben Personen auf einem Radioschiff unterwegs auf einer poetischen Reise, deren Erzählung die Form eines Musicals annehmen würde... Eine andere Geschichte. (Fortsetzung folgt.)

(Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)



PIERRE HUYGHE, TWO MINUTES OUT OF TIME, 2000,

*still image from 4-min. beta digital video /*

*Videostill aus Digibeta-Video, Dauer 4 Min.*

(COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)



PIERRE HUYGHE, WALLPAPER POSTER 1.3 (*Annlee Colors*) and NO GHOST JUST A SHELL,  
silkscreened poster, M/M, Paris, 2000–2001 / TAPETEN-POSTER 1.3 (*Annlee-Farben*)

und NO GHOST JUST A SHELL, Siebdruckplakat.

(COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

# THE TALE OF THE ONE THOUSAND SIGNS

*HANS ULRICH OBRIST*

It was in Paris, on Thursday, October 3, 2002, in the middle of the afternoon, maybe between 3:31 p.m. and 4:02 p.m. In my office at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, a little room at the end of a hallway, cluttered with books, journals, scattered papers, torn envelopes.

Pierre was there, sitting across from me. Between us was a table covered with layer upon layer of notes, ideas we'd been jotting down to prepare for this conversation, without really consulting each other. On the table was a once white telephone, which we were both staring at and which we leaned closer towards when Luc Steels' voice came on the line, from Brussels. As we slowly got used to it, Luc stopped being that telephone. He told us that he had twenty-five minutes before he had to go teach at the Free University of Brussels, where he heads the Artificial Intelligence Laboratory.

Before calling Luc, Pierre and I had talked about the place of silence, and more generally the question of time, in interviews and in their transcriptions. I told Pierre about my meeting with Hans Georg Gadamer a few years earlier. He was 101 years old, and he dozed off during the interview. For a few minutes I watched him sleep, without turning the tape off. Later, Gadamer talked to me about the im-

portance of silence in conversations, and about the impossibility of recording silence in a transcription. In 1996, Pierre proposed a score for the 4'33" of *Silence* by John Cage, transcribing into notes the few, almost imperceptible noises that alter the silence in the recording: the buzzing of a bee, the wind, a distant church bell. Here was part of an answer to the problem Gadamer had evoked; the question of time remained to be explored.

Pierre therefore proposed first talking with Luc about the concept of time. He asked Luc to explain how he addresses and develops the notion of time in his research.

Luc explained.

"My idea—and it is not a new one—is that language plays a key role in the way we conceive of time. To be concrete, here (at AI-Lab) we run experiments with robots that experience a series of events in time. One of these experiments is to have one person enter a room and another one go out. Robots do not comprehend notions of time differentiation (such as past, future, imperfect), which are incredibly subtle notions that are implicit to our languages. So we try to make them formulate concepts of time differentiation and time description, to make them invent words that allow them to speak about time among themselves. The idea is to see whether, through these iterative language games, robots can begin to conceptualize time on a general level."

---

*HANS ULRICH OBRIST* is a Curator at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



PIERRE HUYGHE & PHILIPPE PARRENO, 06.00 PM, 2001, carpet, exhibition view, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven / Teppich. (COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

more in order to make out the voice of the other. The sun seems to have come up again, it has been a long night and now comes a sense of a beginning and the old model. Here on the platform were three or four more (possibly) incomplete carpets, which had been folded and stacked. One of them was a dark grey-green colour, another was a light beige, and the third was a pale yellow. They all looked like they had been folded and then unfolded again, so as to follow the pattern of a carpet. It was difficult now to imagine what would happen next. The sun was still rising, and the sky was a pale blue-grey. The clouds were thin and wispy, and the horizon line was visible in the distance. The overall atmosphere was one of quiet anticipation.

The man who had been sitting on the floor had now moved to a chair and was looking at the carpet. He was wearing a light-colored shirt and trousers, and had a beard. He was looking at the carpet with a thoughtful expression. The carpet was a light beige colour, and had some small, dark spots on it. He was holding a small object in his hand, which looked like a piece of paper or a small card. He was looking at it intently. The room was quiet, except for the sound of the wind blowing through the trees outside. The overall atmosphere was one of peace and tranquility.

Pierre interrupted him.

"You're talking about time and language, but I think you're talking a lot about images too, because what you're doing is trying to find ways of describing time. It seems to me that the conception of time that you're interested in is not that of measured time, which François Jullien says is characteristic of Western civilizations, but rather an Eastern conception, where time, as he explains, is determined by occasions, events, things happening."

"There is the example of peasants, who determine the proper time for cultivating by referring to seasons and observing seasonal shifts rather than going by the calendar or the clock," Pierre said.

Luc clarified.

"We are utterly aware of the fact that the perception of time isn't identical in every culture; we know very well, for example, that in certain languages there are no visible differences between a story told in the past, a story told in the present, and a story told in the future. Some people also use space rather than time to identify actions: in some languages, instead of saying 'it was yesterday,' you would say 'in a certain location.' To be more precise, what we're trying to do here, in these experiments, is merely to work with possible pre-notions or pre-conceptions of time."

"It is obvious as well," said Luc, "that in every attempt to represent things, and in particular when one makes a film or creates an image, a creation of time is involved."

Pierre agreed.

"There is a temporality or a duration (which does not necessarily mean a measured time) that is inseparable from the coming into being of a form," he added.

I suggested then that we speak about *Annlee*, for the questions asked by Philippe Parreno and Pierre for that project (NO GHOST, JUST A SHELL, 1999–, work in progress) seem to me to be part of a field of inquiry that Luc has, for his part, long been exploring in his own research: non-linearity, the symbolic and the post-symbolic.

Luc summed it up.

"This much remains a mystery: the way we pass from a symbolic universe (a universe structured by

language and signs) to a world that isn't organized that way, a continuum that must be mentally sorted out in order to be expressed through symbols. What interests me is this progression from an experience to its expression as representation, and how these representations in turn alter our experiences."

Then, he went on.

"I am very interested in artists whose work revolves around these questions, who are doing research—in a manner completely different from mine, of course—on this oscillation between personal experience and its representation."

For Pierre, "what is important is to make these signs or these modes of representation more fragile."

Pierre mentioned Carsten Höller who, he said, "delves far into this issue, because for him the representation of an experience in the context of art becomes itself an experience, a different type of experience where the interactions between experience and representation are multiplied."

Returning to the question of time, Pierre said that "clearly, any experience is also that of the moment of reading this representation. The object and its representation are just transitory states. They need this fragility to be complex. And mistakes and forms of non-resolution also constitute an experience or an event."

For me, with these few sentences Pierre had perfectly summed up the line of inquiry that he and Philippe Parreno have been pursuing or exploring for a number of years now.

And Luc brought up an interesting counterpoint.

"In generative linguistics, these considerations are entirely banned. In Chomsky's linguistics, only errorless sentences are of interest. I am completely opposed to this idea, because you end up denying all the creative and living aspects of language. For Chomsky, this is how language can be turned into a formal system, like logic, which then becomes much easier to describe and to model in mathematical terms. What I am interested in, on the contrary, are the hesitations, the mistakes, the misinterpretations, and so on. In our experiments with the robots, we attempt precisely to reach the point where they are able to make mistakes, because that is, for us, a real form of learning."

He continued.

"I think that the power of language, and, in art, the power of an image, proceeds from all the metaphors, analogies, or associations they can engender. You can't control what happens in someone else's head; that person will probably imagine things you haven't envisaged at all. That's power. If we don't go in that direction, we're like simple automata that can only exchange commands."

"The combination is finite," Pierre added.

"And what about John Cage and the idea of chance?" I asked.

Luc replied.

"What I'm saying is that to communicate, one has to take risks, one has to go toward those dark areas (hesitations, mistakes, etc.), so there is indeed an element of randomness, but I don't think it's randomness in Cage's or Xenakis' sense."

"I see what you mean, in fact it's more in the sense of accident. And this brings us back to the idea of occasion we brought up earlier. The idea of randomness for randomness' sake is in fact just another endless system, it's still an equation," said Pierre.

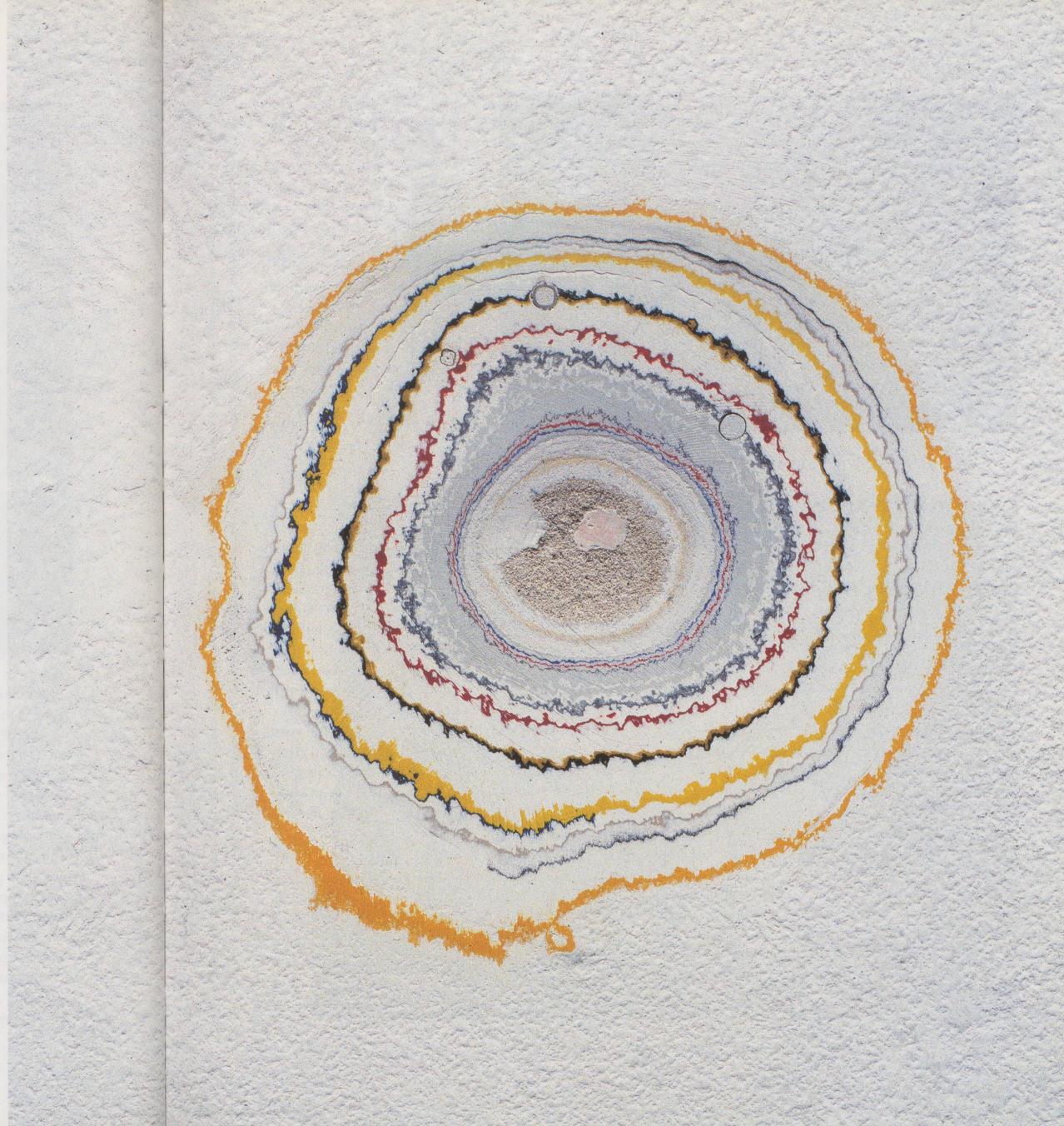
Since Luc was an artist before he became a scientist, and since Pierre's working dynamic has been to collaborate with practitioners of various disciplines (notably Douglas Coupland in literature and Pan Sonic in music), I asked them how they would describe the transdisciplinary aspect of their respective approaches.

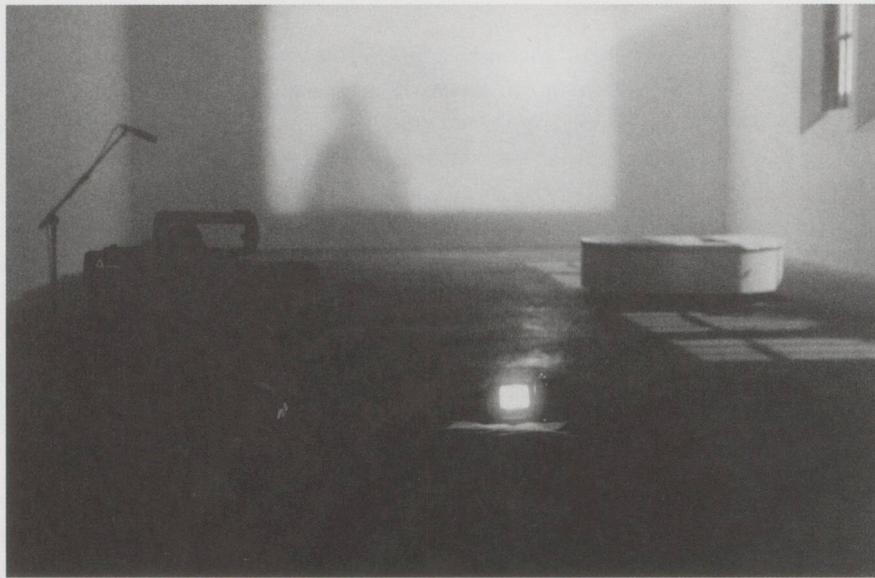
Luc noted.

"I find it extraordinary that the three of us manage to understand each other right away like this. And I think we really are understanding each other. This is just a small discussion, but I think we can go much further on these questions of experience, temporality, representation, and accident. I find it extraordinary, because after all we're discussing topics that are extremely difficult to talk about. If we manage to do it, it's because we're working on similar subjects. Therefore, we're forced to develop an increasingly common vocabulary, and I'm surprised and delighted to see that the relationship between art and what I do, cognitive science, is becoming deeper and deeper."

Pierre, in turn, added.

PIERRE HUYGHE, TIMEKEEPER, 1999, successive exhibition layers, 20 cm diameter, Vienna Secession / ZEITMESSER, aufeinanderfolgende Ausstellungsschichten, 20 cm Durchmesser, Wiener Secession. (COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)





PIERRE HUYGHE, MOBILE TV, 1995 & 1998, local public TV with Mélik Ohanian and other artists / Lokalfernsehen in Zusammenarbeit mit Mélik Ohanian und anderen Künstlern.

"Yes, because it is, beyond a question of fields of course, above all a question of thinking. It is at the outset that things are shared; down the line, they insinuate themselves in different practices. When you talk about events, about the relations of events in time, or about language, I see that there are things we share. Then, we develop them in different directions. But to elaborate a project, I need to mobilize various disciplinary perspectives on the same issue or problem."

"I completely agree. For me, artists and writers are especially gifted in the construction of representations and experiences, and those are precisely the processes that I'm focusing on in my research. After listening to such artists, ideas come to me and I'm able to go further. The difference is in the way we then choose to present our work to the world," Luc added.

And Pierre continued.

"The question is less 'what?' than 'to whom?' It becomes a question of pedagogy."

At that moment, Luc realized he was late for his class. He hung up, and we imagined him running in the hallways of the University of Brussels to meet his students.

It was 4:02 p.m. (Western time).

Pierre then spoke about his multiple collaborations and projects, past and future, which he could have discussed with Luc in order to "go further." *Annlee*, of course, but also L'ASSOCIATION DES TEMPS LIBÉRÉS (The Freed Times Association), founded in 1995, which brought together Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Jorge Pardo, Philippe Parreno, and Rirkrit Tiravanija.

"The ambition of this project was to provide a social structure for a group of individuals at a given moment, and, in a way, to stretch out the duration of that given moment, which is something the prevailing formats usually preclude, in particular the ex-

des métiers du spectacle. Siège social : 16, rue de l'Ouest, 75014 Paris. Date de la déclaration : 12 juin 1995.

995 – Déclaration à la préfecture de police. ASSOCIATION DES TEMPS LIBERES. Objet : pour le développement des temps imprédictifs, pour une réflexion sur les temps libres, et l'élaboration d'une société sans travail, pour faire connaître ses idées, l'association organisera différentes réunions publiques, conférences, parutions, fêtes. Siège social : 6, passage Basfroi, 75011 Paris. Date de la déclaration : 12 juin 1995.

996 – Déclaration à la préfecture de police. LE REVE BLEU. Objet : soutien à l'enfance mal nourrie en lui apportant une aide

GIE. C  
réalisat  
d'héma  
secrétai  
(profes  
Dieu, l  
de la c

1006 –  
COMO  
per en  
tibles e  
Comon  
la décl

hibition format. This project foregrounded others such as MOBILE TV (start 1995) or that of *Annlee*."

Another example was THE TEMPORARY SCHOOL (1996).

"This project consisted in reversing our relationship with Beaux-Arts schools. Rather than responding individually to their invitations, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, and I created a kind of schoolbook, which we presented together. Thus, we operated like a wandering school in motion. I recorded our conversation about this school project and had three actors play our roles."

MOBILE TV, at the Consortium in Dijon (1997), was another project that functioned like an (uncon-

ventional) type of school for young French artists like Marine Hugonnier and Mélïk Ohanian.

"Contrary to TV programs, which are structured around a regulation of time based on work time, rest, and leisure time, MOBILE TV progressively took form on the basis of a combination of singular and subjective temporalities, time for oneself given by the artists and filmmakers who temporarily inhabited the exhibition space."

Finally, Pierre talked about his expedition project. Six or seven people in a radio boat, embarked on a poetic expedition whose story would take the form of a musical tale. Another tale. (To be continued.)

(Translated from the French by Anthony Allen)

PIERRE HUYGHE, LA TOISON D'OR / THE GOLDEN FLEECE, 1993, event and leaflet /  
DAS GOLDENE VIES, Aktion und Flugblatt.  
(COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

