

PIERRE HUYGHE, ONE MILLION KINGDOMS (ANILEE), 2001,
still image from 6-min. beta digital video / Videostill aus Digibeta-Video, Dauer 6 Min.

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



Pierre Huyghe

TRAVELERS' TALES

JEREMY MILLAR

... make something which experiences, reacts to its environment, changes, is nonstable...

... make something indeterminate, which always looks different, the shape of which cannot be predicted precisely...

... make something which cannot 'perform' without the assistance of its environment...

... make something which reacts to light and temperature changes, is subject to air currents and depends, in its functioning, on the forces of gravity...

... make something which the 'spectator' handles, with which he plays and thus animates...

... make something which lives in time and makes the 'spectator' experience time...

... articulate something Natural...

– Hans Haacke, Cologne, January 1965¹⁾

to think is to voyage...

– Deleuze and Guattari²⁾

It is the block of cold one first notices, turning to begin the walk up smooth concrete steps, the cold and the sound of water and the smell of pine. One arrives on the first floor in some sense transformed or rather one's senses have been transformed. It is dark. The floor has been raised slightly and consists, now, of fragrant timber which runs across the wide open space. Squares have been removed from the ceiling grid, these shapes appearing in the mitred floor below. In the middle of one square sits a cone of snow and occasionally, if one waits, a small flurry falls from the opening above. Elsewhere, the sound of falling water announces a shower of rain within another square, or there is the hiss of mist falling, tumbling, and spreading. A single light moves above the ceiling grid, illuminating squares as if some accelerated calendar-like display; a short-wave radio moves between

JEREMY MILLAR is an artist and curator living in Whitstable, England. He is Director of the Brighton Photo Biennial 2003.

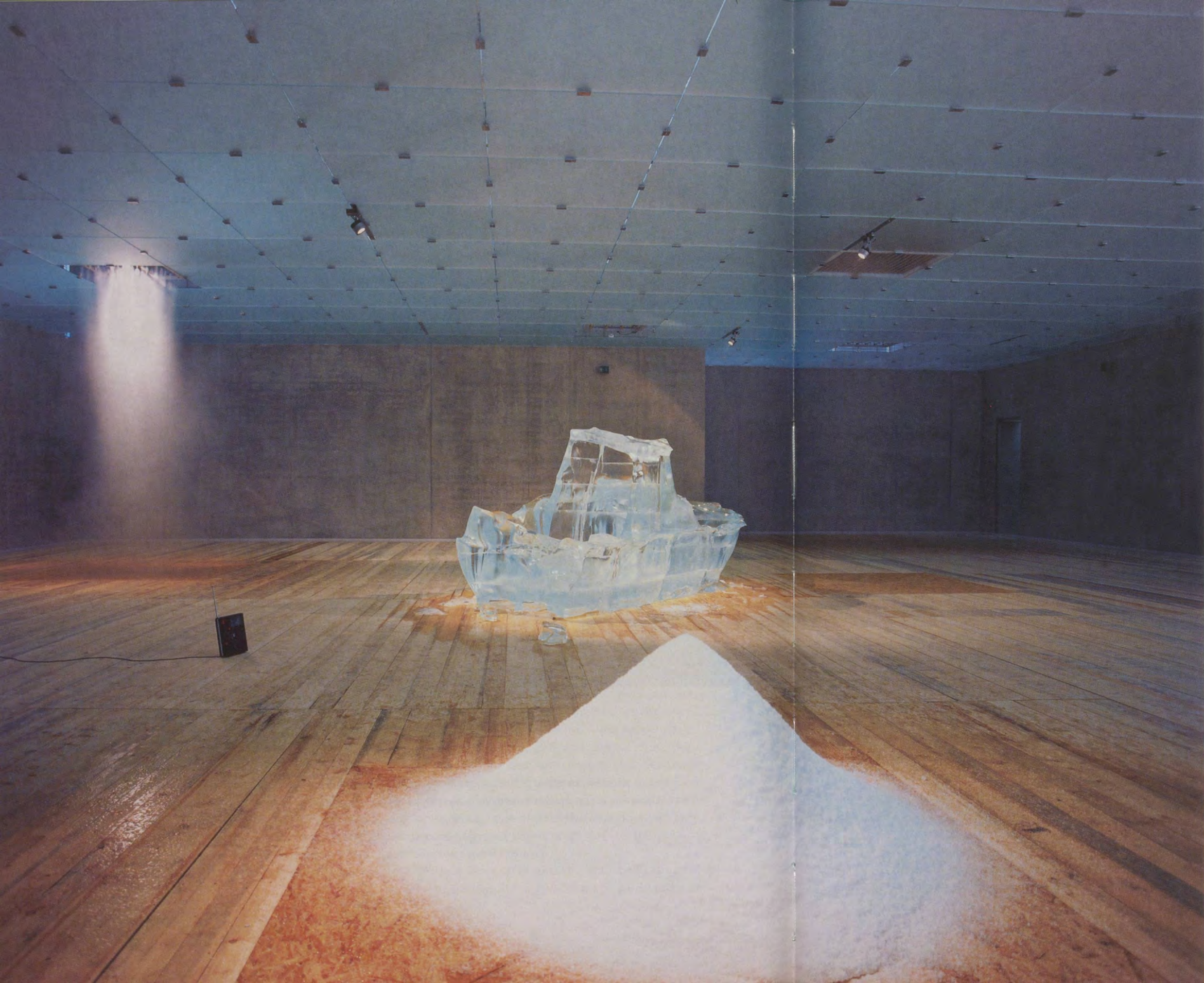
static and voices and sounds; and in the center of the room, a boat, made entirely of ice melts away slowly.

The floor above is dark also, although a faint red glow drifts down the approaching stairs. Music rolls down and one recognizes one of Satie's *Gymnopédies*, albeit orchestrated by Debussy. On the floor in the middle of the empty room is a white box, low and wide like a small platform; another box, identical to the first, floats a few feet above it. Smoke curls and whirls between them, like some elegant performance, lit by the many colored lights angled within the upper box: red, white, yellow, no yellow, then yellow again, orange-red and purple, red and purple only, then yellow once more, slow and simple and beautiful, like some Post-Impressionist synaesthesia. Some minutes later, as the music comes to its end, the small spotlights beam red and white, the main gallery lights come up and there, high and to the west, a warm orange glow radiates.

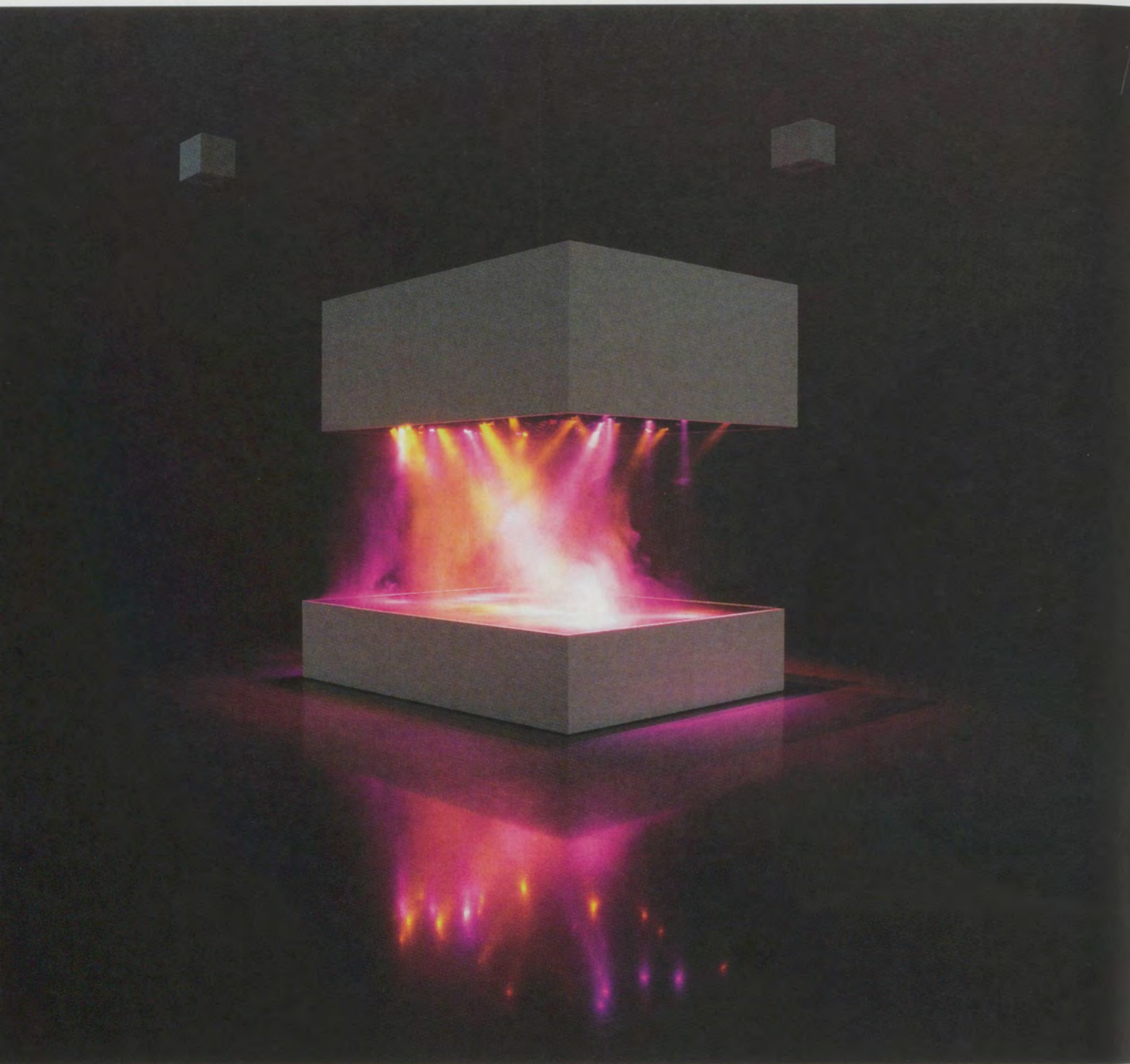
The final floor is brightly-lit, this time; there is music once more, yet it is difficult to distinguish at



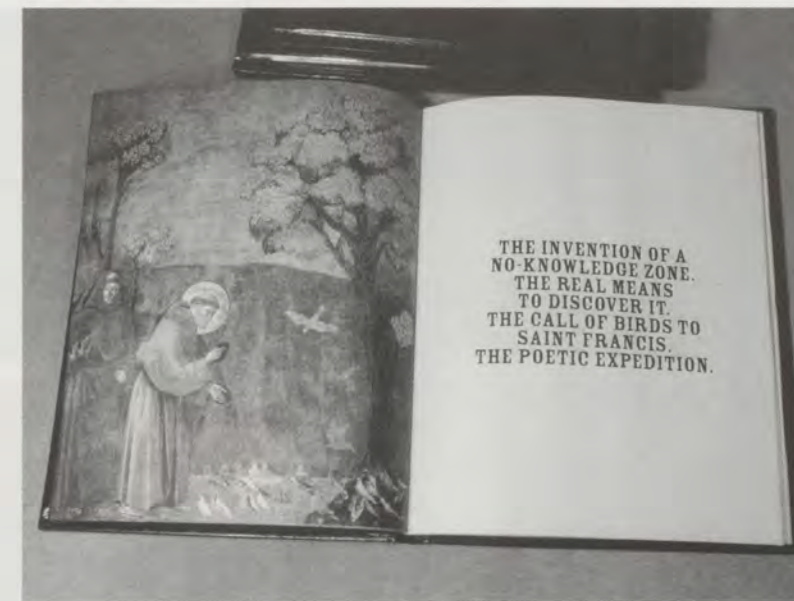
PIERRE HUYGHE, L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 1, UNTITLED (ICE BOAT, WEATHER SCORE, OFFSHORE RADIO), exhibition view, "L'Expédition Scintillante, a Musical," Kunsthau Bregenz, September 2002; ice, rain, fog, snow, "Radio Music" by John Cage; boat 8½ x 6½ x 19¹¹/₁₆' / Eis, Regen, Nebel, Schnee, «Radio Music» von John Cage, Schiffsmasse 2,6 x 2 x 6 m. (PHOTO: MARKUS TRETTER, KUNSTHAUS BREGENZ)



PIERRE HUYGHE, L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 1, UNTITLED (ICE BOAT, WEATHER SCORE, OFFSHORE RADIO), exhibition view, "L'Expédition Scintillante, a Musical," Kunsthaus Bregenz, September 2002; melting ice boat, rain, fog, snow, "Radio Music" by John Cage, boat 8 1/2 x 6 1/2 x 19 11/16' / schmelzendes Eisschiff, Regen, Nebel, Schnee, "Radio Music" von John Cage, Schiffsmasse 2,6 x 2 x 6 m. (PHOTO: MARKUS TRETTER, KUNSTHAUS BREGENZ)



PIERRE HUYGHE, *L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 2, UNTITLED (LIGHT BOX)*, light show, installation view, Kunsthau Bregenz, September 2002, 6½ x 6¼ x 5⅓' / Lichtspiel, 2 x 1,9 x 1,55 m. (PHOTO: MARKUS TRETTER, KUNSTHAUS BREGENZ)

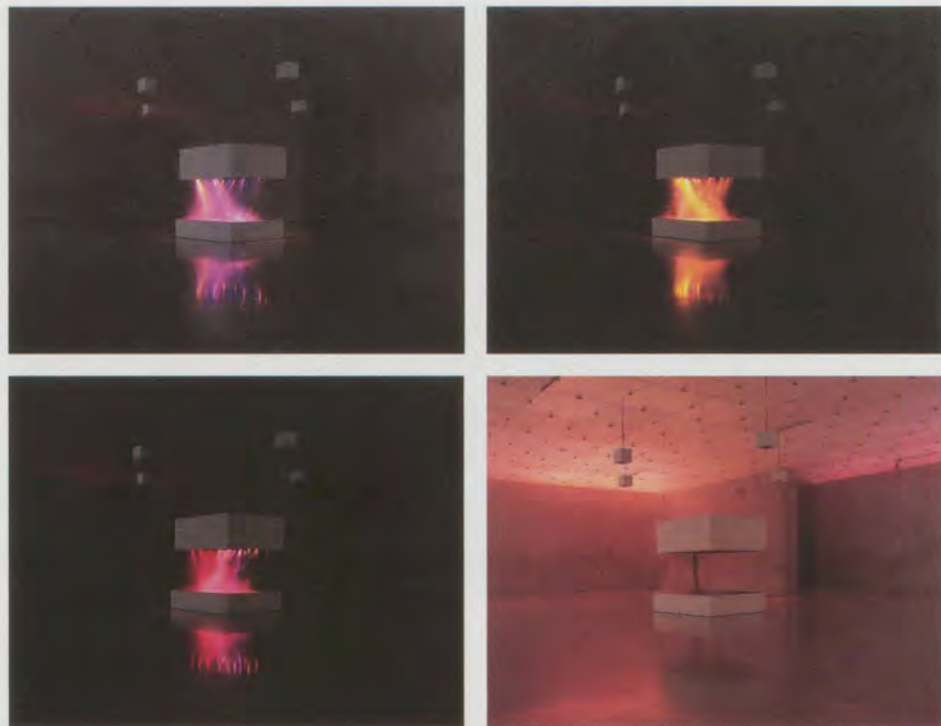


PIERRE HUYGHE, *L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 3, UNTITLED (PROGRAM BOOKLET)*, 2002, detail / Programmbuch zur Ausstellung. (PHOTO: PIERRE HUYGHE)

first. A large poster is placed on the wall near the entrance, showing a polar landscape upon which are scribbled black and white lines, and the text, in white: "L'expédition scintillante—a musical." Long black leather benches are placed around the edges of the room and between them, in the middle of the room, a low black form, quite large, is defined by its black wooden surround. The music is early Brian Eno, a later form of the *Furniture Music* developed by Satie. Moving closer, the black surface is ice and although it has been recently polished, one can still see the traces made upon its surface by ice-skate blades, swirls and loops like those made by the trajectories of subatomic particles. On the wooden surround is a small white book with a hard, shiny white cover (there are one or two others lying on the benches). Printed on the front are some small penguins. I sit down, and open the book.

The title of the book is printed in white, just as it is printed on the poster. A black-and-white reproduction of Giotto's fresco of ST. FRANCIS' SERMON TO THE BIRDS (1297–99) is placed opposite the title "Prologue" and then on the overleaf once more, and followed by the statements: "The invention of a no-knowledge zone. The real means to discover it. The

call of birds to St. Francis. The poetic expedition." Some small images of the pirate radio ship, Caroline, a mountain range, possibly Antarctic, and then Act I: "Six or seven persons. A radio boat navigating outside territorial waters. The quest of a nameless place in Polar Regions. A radio ship's log in the shape of a musical etude. Edgar Allan Poe's climatic score. Romantic weather. The change of seasons. The calypso." Some more images of pirate radio ships, Friedrich's ice-bound wreck, and then the title page of the first French edition of Edgar Allan Poe's *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838), translated by Charles Baudelaire. The preface (or rather an extract) follows in French, signed by Pym, and relates how he was persuaded by the young Poe, then editor of the *Southern Literary Messenger*, to allow the author to write up his extraordinary adventures and present them in the journal "sous le manteau de la fiction," under the garb of fiction. We then move to the final chapter of the book where the narrator refers to "la mort récente de M. Pym" and the terrible fact of the loss of the final two or three chapters of the narrative through the terrible accident which claimed their author also. So, while we know that Pym returned to America after his adventures, we cannot be sure how



PIERRE HUYGHE, L'EXPÉDITION SCINTILLANTE,
ACT 2, UNTITLED (LIGHT BOX), light show views,
Kunsthau Bregenz, September 2002, 6½ x 6¼ x 5½' /
Lichtspiel, 2 x 1,9 x 1,55 m.
(PHOTO: MARKUS TRETTER, KUNSTHAUS BREGENZ)

he managed this feat, or how he met his final demise (and we would be no further enlightened were we to read the entire book, rather than these short extracts). Pym's narrative is left unfinished, which of course allows others to continue the story.

In a sense, this is what Poe himself did: he continued a story by borrowing heavily upon the improbable theories of John Cleves Symmes, who believed the earth was hollow and open at the poles, and the contemporaneous exposition (or satire) of these theories in *Symzonia—A Voyage of Discovery* (1820) by Captain "Adam Seaborn." No doubt the vision of Symzonia as a perfect utopia of perfect reason, and one reserved for perfect whites also appealed to Poe, amidst the tension of 1830s Virginia, as he too used the white polar expanses in order to play out his own lurid fantasies of paranoia and race-war in a place far removed from his adopted homeland. The title page of the actual sequel, Jules Verne's *Le Sphinx des Glaces* (1897) follows in the small book in my hand, with a couple of its pages. Poe's fascination with nature is replaced with Verne's fascination with

machines, and the sublime becomes technological. As I sit, my mind begins to wander. I turn the pages in the book: "Act II... A musical box. A concert for penguins. A psychedelic [sic] experience. A night rainbow..." A still from the mother ship sequence in *Close Encounters of the Third Kind* (1977); an Antarctic scene with penguins, twice; "General Principles in Place Naming" with regard to Antarctic features; and "Act III... The documentary that became a musical tale. The musical event. The program on ice..." These are tales of travel and tales that have traveled, the acts in the book referring to the floors in the building, and the passage from journey, to experience, to the representation of that experience. Yet this exhibition is no record of an expedition that has already taken place, but rather a scenario for a collective expedition yet to come, a poetic expedition rather than a scientific one, and one that can be joined by anyone at any point.

There is always a strong sense of performance within tales, the sense that they exist, somehow, only in their telling and this is something of which

Huyghe is undoubtedly aware. While considering this exhibition, and the book which is a part of it, one cannot help but ask why there is no great Polar art, although one can refer to literature and music inspired by these extraordinary places. The art created in these regions is afflicted by a certain literalness, a desire to document scenes accurately while lacking the means to do so. There are the technical difficulties of making pictures in conditions where gloves must be worn at all times, where paint freezes, and where cameras may be rendered useless by too much—or too little—light, yet I would suggest that the conceptual problems are greater. In the Antarctic, particularly the interior, the conventions of representational landscape art fall apart: the use of perspective to create a convincing three-dimensional space becomes impossible in the surrounding emptiness; the perception of space is full of hazards, and distances shift, often with dangerous consequences; the forms of landscape art are missing also, no color and no shape, or rather they are not recognized as such. Artists such as Frank Hurley and Edward Wilson found only what they were looking for, and for all their physical bravery, their work appears timid alongside the explorations being made by artists at the same time.

Huyghe has recognized that our relationship to a place such as Antarctica can only ever be abstract, and that fiction—rather than a misplaced documentary realism—might be the most appropriate form of engagement (perhaps in this way its difference is left intact). There is a literalness here, undoubtedly—the cold, the sound, the snow—yet they appear as elements within a story rather than as realistic representations, elements which can be reconfigured continuously. The ice boat is not just a means of travel to the territory, but part of that territory also; the radio playing John Cage brings to mind his own *Imaginary Landscapes*; the small spot-lit arena upon which Huyghe has created his own *aurora*, and which in Scotland was commonly referred to as the "merry dancers"; and the ice-rink and the illuminated mist suggesting the "multitude of colors" which appeared to Coleridge while skating in Germany, shortly after publishing *The Rime of the Ancient Mariner*, an allegorical narrative that describes a spiritual journey rather



GUSTAVE DORÉ, woodcut illustration for Samuel Taylor Coleridge's "Rime of the Ancient Mariner" / Buchillustration, Holzschnitt.

than a merely maritime one. Like Poe, Huyghe is able to present a certain degree of closure while allowing an immense and productive openness at its center, like a traveler into the unknown, prepared and yet desiring the unexpected. Perhaps, then, he understands one of the few things there is to understand about art: that our engagement with art is a form of movement, of travel, a journey across time and space towards something we consider the work of art, although that work only exists in our working towards it.³⁾

1) *Obra Social*: Hans Haacke, ex. cat., Spanish/English (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995), p. 312.

2) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia II*, trans. Brian Massumi (London: Athlone Press, 1988), p. 482.

3) This is something I explore further in my essay "Distance and Proximity" in *Graham Gussin* (Birmingham: Ikon Gallery, 2002).

REISEGESCHICHTEN

JEREMY MILLAR

... etwas machen, was erlebnisfähig ist, auf seine Umwelt reagiert, was sich verändert, nicht stabil ist...

... etwas Unbestimmtes machen, was immer wieder anders aussieht, dessen Gestalt man nicht genau vorhersagen kann...

... etwas machen, was nicht ohne die Unterstützung seiner Umwelt «funktionieren» kann...

... etwas machen, was auf Licht und Temperaturschwankungen reagiert, was dem Luftzug ausgesetzt ist und in seiner Funktion den Gesetzen der Schwerkraft unterliegt...

... etwas machen, was der «Betrachter» in die Hand nimmt, mit dem er spielt und es dadurch lebendig werden lässt...

... etwas machen, was in der Zeit existiert und den «Betrachter» die Zeit spüren lässt...

... etwas Natürliches zum Ausdruck bringen...

– Hans Haacke, Köln im Januar 1965¹⁾

Denken heisst reisen...

– Deleuze und Guattari²⁾

Zuerst bemerkt man die geballte Kälte, wenn man sich umdreht und die glatten Betonstufen hinaufzu- steigen beginnt, die Kälte, ein Wassergeräusch und den Geruch von Tannennadeln. Im ersten Stock angelangt ist man irgendwie verwandelt, oder vielmehr unsere Sinne sind wie verwandelt. Es ist dunkel. Der Boden wurde leicht erhöht und besteht nun aus duftendem Bauholz, das sich in der ganzen Weite des Raumes ausbreitet. Aus der Deckenkonstruktion wurden einzelne Quadrate entfernt, deren Form jeweils auf dem Boden unmittelbar unter diesen Öffnungen aufgenommen wird. In der Mitte eines solchen Quadrates liegt ein Schneehaufen, und wartet man lange genug, fällt von Zeit zu Zeit ein

JEREMY MILLAR, Künstler und Kurator, lebt in Whitstable, England. Er ist leitender Direktor der Brighton Photo Biennial 2003.

bisschen Schnee aus der Öffnung in der Decke. Bei einem anderen Quadrat kündigt das Geräusch fallenden Wassers einen kurzen Regenschauer an, oder man hört das leise Zischen fallenden Nebels, der sich wirbelnd ausbreitet. Ein einziges Licht bewegt sich über dem Deckengerüst und beleuchtet einzelne Quadrate, wie auf einer superschnellen kalender- ähnlichen Anzeigetafel; ein Kurzwellenradio wechselt zwischen elektrostatischem Rauschen, Stimmen und Klängen hin und her; und in der Mitte des Raumes schmilzt ein ganz aus Eis bestehendes Boot langsam vor sich hin.

Einen Stock höher ist es ebenfalls dunkel, obwohl ein schwaches rotes Leuchten über die allmählich näher rückende Treppe herunterfällt. Musik klingt herab und man erkennt eine von Saties *Gymnopédies*, allerdings in der Orchestrierung von Debussy. Auf dem Boden in der Mitte des leeren Raumes steht



PIERRE HUYGHE, L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 3, UNTITLED, black ice stage, 32 $\frac{3}{4}$ x 24 $\frac{5}{8}$ '; poster, 13 $\frac{1}{8}$ x 9 $\frac{7}{8}$ ', program booklet; exhibition view, "L'expédition scintillante, a musical," Kunsthau, Bregenz, September 2002 / schwarzes Eisfeld, 10 x 7,5 m, Plakat, 4 x 3 m, Programmbuch zur Ausstellung. (PHOTO: MARKUS TRETTER, KUNSTHAUS BREGENZ)

eine weisse Box, niedrig und breit, wie ein kleines Podium; eine weitere, gleich aussehende Box schwebt wenige Fuss darüber. Dazwischen kringelt und wirbelt Rauch herum, wie eine elegante Performance, beleuchtet von den bunten Lampen, die im Innern der oberen Box befestigt sind: Rot, Weiss, Gelb, kein Gelb, dann wieder Gelb, Orangerot und Violett, Rot und Violett alleine, dann wieder Gelb; langsam, einfach und schön, in einer Art postimpressionistischer Synästhesie. Als die Musik einige Minuten später zu Ende geht, leuchten die kleinen Spotlampen rot und weiss, die Hauptbeleuchtung des Ausstellungsraums geht an, und dort, hoch oben im Westen, erstrahlt ein warmes oranges Leuchten.

Der oberste Stock ist jetzt hell erleuchtet; wiederum hört man Musik, doch ist sie zunächst kaum auszumachen. Ein grosses Plakat hängt an der Wand neben dem Eingang; es zeigt eine Polarlandschaft, die mit schwarzen und weissen Linien bekritzelt ist, der Text in Weiss lautet: «L'expédition scintillante – a musical». Lange schwarze Lederbänke stehen den Wänden entlang, und dazwischen, in der Mitte des Raums, etwas Niederes, Schwarzes, ziemlich gross, begrenzt von einer schwarzen Holzumrandung. Die Musik entpuppt sich als frühes Stück von Brian Eno, eine jüngere Variante der von Satie entwickelten *Musique d'ameublement*. Im näher Kommen merkt man, dass die schwarze Fläche aus Eis besteht, und obwohl es erst vor kurzem gereinigt wurde, sind immer noch Spuren von Schlittschuhkufen darauf zu erkennen, Pirouetten und Schleifen, die an die Umlaufbahnen atomarer Elementarteilchen erinnern. Auf der hölzernen Umrandung liegt ein kleines weisses Buch mit einem festen, glänzend weissen Umschlag (ein oder zwei weitere liegen auf den Bänken). Auf der Titelseite sind einige kleine Pinguine abgedruckt. Ich setze mich hin und öffne das Buch.

Der Titel des Buches ist in Weiss gedruckt, genau wie auf dem Plakat. Eine schwarzweisse Reproduktion von Giotto's Fresko *FRANZISKUS PREDIGT DEN VÖGELN* (1297–99) ist gegenüber dem Titel «Prolog» abgebildet und dann ein weiteres Mal auf der nächsten Seite, gefolgt von den Sätzen: «Die Erfindung einer wissensfreien Zone. Die wahren Mittel zu ihrer Entdeckung. Der Ruf der Vögel nach dem

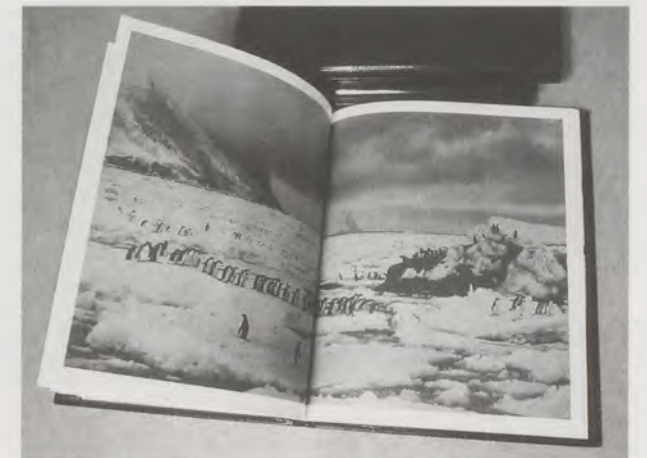
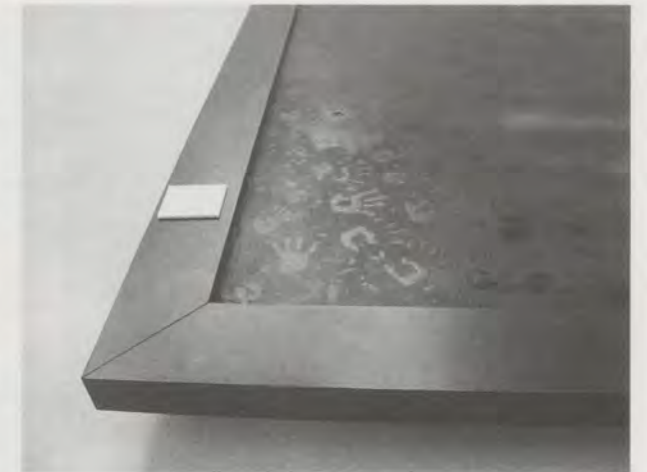
Heiligen Franziskus. Die poetische Expedition.» Einige kleine Bilder des Piratensender-Schiffes *Caroline*, eine vermutlich antarktische Berglandschaft, und dann Akt I: «Sechs oder sieben Personen. Ein Radioschiff ausserhalb der Hoheitsgewässer. Die Suche nach einem namenlosen Ort im Polargebiet. Das Logbuch eines Radioschiffes in Form einer musikalischen Etüde. Klimatische Verhältnisse wie bei Edgar Allan Poe. Romantisches Wetter. Der Wechsel der Jahreszeiten. Calypso.» Mehr Bilder von Piratensender-Schiffen, Caspar David Friedrichs im Eis feststehendes Wrack, und dann die Titelseite der ersten französischen Ausgabe von Edgar Allan Poes *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838) in der Übersetzung von Charles Baudelaire. Darauf folgt das Vorwort auf Französisch (genauer: ein Auszug davon), unterzeichnet von Pym, der darin schildert, wie er vom jungen Poe, damals noch Redaktor des *Southern Literary Messenger*, dazu überredet wurde, ihn seine ausserordentlichen Abenteuer aufschreiben zu lassen und sie in der Zeitung «sous le manteau de la fiction», unter dem schützenden Mantel der Fiktion, zu veröffentlichen. Darauf ein Sprung zum letzten Kapitel des Buches, in dem der Erzähler auf «la mort récente de M. Pym» Bezug nimmt sowie auf den unersetzlichen Verlust der letzten zwei oder drei Kapitel der Geschichte durch den tragischen Unfall, der auch ihren Autor dahinraffte. So wissen wir zwar, dass Pym nach seinen abenteuerlichen Reisen nach Amerika zurückfuhr, aber wir wissen nicht, wie er das anstellte, und erfahren nicht, wie er seinem letzten Schicksalsschlag begegnete (und wir wären auch nicht klüger, wenn wir anstelle dieser kurzen Auszüge das ganze Buch gelesen hätten). Pym's Bericht bleibt unvollendet, was anderen natürlich Gelegenheit bietet, die Geschichte weiterzuspinnen.

In gewissem Sinne tat Poe genau dies: Er griff die unwahrscheinlichen Theorien des John Cleves Symmes auf, der glaubte, die Erde wäre hohl und offen an den Polen, und bediente sich, um seine Geschichte fortzuspinnen, gleichzeitig der zeitgenössischen (satirischen) Darstellung dieser Theorien in dem Buch *Symzonia – A Voyage of Discovery* (1820) eines gewissen Kapitän «Adam Seaborn». Mit Sicherheit fühlte sich auch Poe inmitten der Spannungen in Virginia um 1830 von der Vision eines *Symzonia*

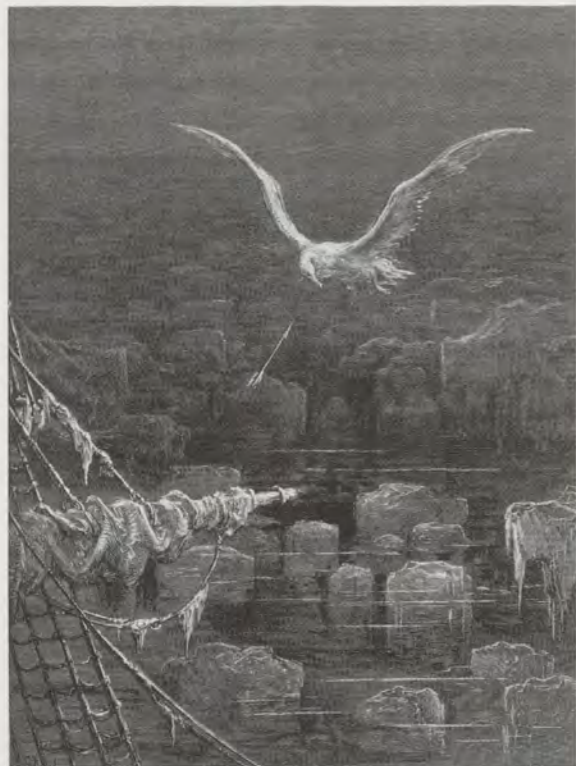
angesprochen, einem perfekten Utopia, in dem die Vernunft herrschte und das einer vollkommeneren weissen Rasse vorbehalten war. Denn auch Poe benutzte die weissen Weiten der Polarlandschaft, um dort seine eigenen grausigen Phantasien von Verfolgungswahn und Rassenkampf weit entfernt von seiner Wahlheimat anzusiedeln. In dem kleinen Buch in meiner Hand folgt nun die Titelseite der eigentlichen Fortsetzung dieser Geschichte, Jules Vernes *Le Sphinx des Glaces* (1897) sowie ein paar Seiten daraus. An die Stelle von Poes Naturbesessenheit tritt nun Jules Vernes Faible für Maschinen; das Erhabene wird zur Technologie.

Während ich hier so sitze, gerate ich ins Sinnieren. Ich blättere die Buchseiten um: «Akt II... Eine Musikdose. Ein Konzert für Pinguine. Eine psychedelische [sic] Erfahrung. Ein nächtlicher Regenbogen...» Ein Bild von der Szene im Mutterschiff aus dem Film *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (1977); eine antarktische Szenerie mit Pinguinen, zweimal; «Grundregeln der geographischen Namensgebung» im Hinblick auf die besonderen Eigenarten der Antarktis; und «Akt III ... Der Dokumentarbericht, der zur musikalischen Erzählung wurde. Das musikalische Ereignis. Das Programm auf dem Eis...» Es sind Geschichten von Reisen und Geschichten, die gereist sind, wobei die drei Akte im Buch auf die verschiedenen Stockwerke des Gebäudes verweisen und auf den Übergang von der Reise zur Erfahrung und zur Darstellung dieser Erfahrung. Und dennoch ist diese Ausstellung kein Bericht von einer Expedition, die bereits stattgefunden hat, sondern vielmehr das Szenario für eine noch zu bewältigende kollektive Expedition, und zwar eher eine poetische als eine wissenschaftliche, und eine, der sich jeder und jede jederzeit anschliessen kann.

Geschichten haftet immer etwas Performatives an, man hat das Gefühl, dass sie irgendwie nur existieren, während sie erzählt werden, und Huyghe ist sich dessen offensichtlich bewusst. Wenn man sich diese Ausstellung anschaut und das Buch, das ein Teil davon ist, kann man nicht umhin, sich zu fragen, warum es keine grosse Kunst aus den Polargebieten gibt, obwohl es etliche von diesen aussergewöhnlichen Orten inspirierte Literatur und Musikstücke



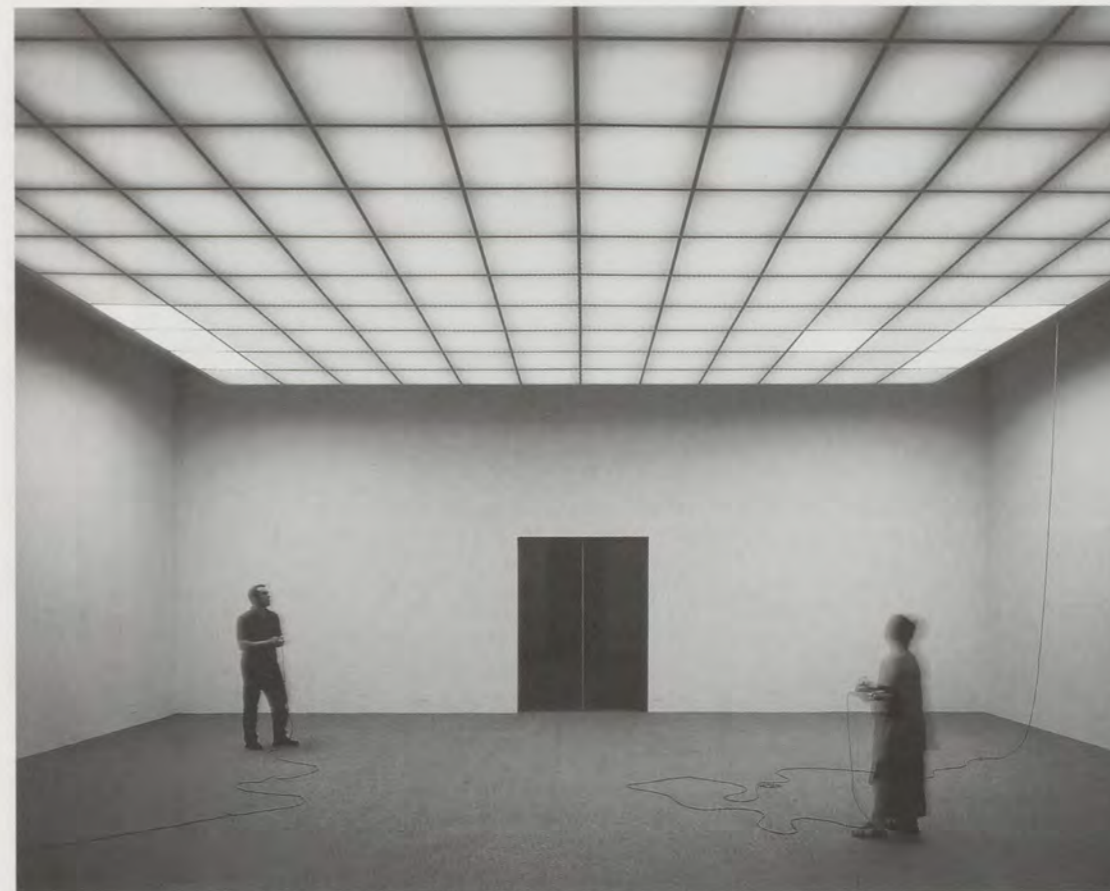
PIERRE HUYGHE, L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 3. UNTITLED, black ice stage, detail (top image), and program booklet / Detailansicht des schwarzen Eisfeldes (oberes Bild) und Programmbuch zur Ausstellung. (PHOTO: PIERRE HUYGHE)



GUSTAVE DORÉ, woodcut illustration / Buchillustration zu Samuel Taylor Coleridges «Rime of the Ancient Mariner».

gibt. Die bildende Kunst, die in diesen Gebieten entsteht, leidet unter einer gewissen Buchstäblichkeit, dem Wunsch, Szenen akkurat wiederzugeben, obwohl einem die Mittel dazu fehlen. Da ist einmal die technische Schwierigkeit des Malens unter Bedingungen, die das ständige Tragen von Handschuhen erfordern, die die Farbe gefrieren lassen und unter denen Kameras wegen zu viel oder zu wenig Licht nichts taugen; aber ich denke, dass die konzeptuellen Probleme entscheidender sind. In der Antarktis, besonders in den Gebieten der inneren Antarktis, werden sämtliche Konventionen der Landschaftsdarstellung hinfällig: Die Verwendung der Perspektive zur Schaffung eines überzeugenden dreidimensionalen Raums erweist sich in der Leere dieser Umgebung als unmöglich; die räumliche Wahrnehmung ist von zufälligen Umständen abhängig, die Entfernungen täuschen, oft mit gefährlichen Folgen; auch die vertrauten Stilmittel der Landschaftsmalerei fehlen, es gibt weder Farbe noch Form, oder jedenfalls sind sie nicht als solche erkennbar. Künstler wie Frank Hurley und Edward Wilson fanden nur das, wonach sie gesucht hatten, und trotz ihrer physischen Tollkühnheit erscheinen ihre Werke geradezu zaghaft neben den künstlerischen Vorstößen ihrer Zeitgenossen.

Huyghe hat erkannt, dass unser Verhältnis zu einem Ort wie der Antarktis immer abstrakt bleiben muss und dass – anstelle eines deplatzierten dokumentarischen Realismus – das Fiktionale hier wohl die angemessenste Form der Auseinandersetzung ist (vielleicht weil so die grundlegende Andersartigkeit unangetastet bleibt). Natürlich gibt es auch in dieser Ausstellung Buchstäblichkeiten – die Kälte, die Geräuschkulisse, der Schnee –, aber diese wirken eher wie Teile einer bestimmten Geschichte als wie realistische Darstellungselemente, und sie lassen sich immer wieder neu kombinieren. Das Eisboot ist nicht nur ein Verkehrsmittel zum Erreichen der Eislandschaft, sondern selbst Teil dieser Landschaft; das Radio, das John Cage spielt, erinnert an dessen eigene *Imaginary Landscapes*; die kleine Arena im Scheinwerferlicht, über der Huyghe seine eigene *Aurora* erzeugt, die in Schottland gern *merry dancers* (fröhliche Tänzerinnen/Tänzer) genannt wurde; schliesslich das Eisfeld und der beleuchtete Nebel,



PIERRE HUYGHE, ATARI LIGHT, 1999, Computer Game Program, installation, 48th Venice Biennale, 2⁵/₈ x 39³/₈ x 39³/₈ / Computerspiel-Programm, Installation, Biennale Venedig, 0,8 x 12 x 12 m. (PHOTO: LAURENT LECAT / MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

der an die «multitude of colors», die vielen Farben erinnert, die Coleridge beim Eislaufen in Deutschland wahrnahm, kurz nachdem er sein *The Rime of the Ancient Mariner* veröffentlicht hatte, eine allegorische Geschichte, die eher eine spirituelle Reise schildert als eine blosse Seereise. Wie Poe schafft es auch Huyghe, ein gewisses Mass an Geschlossenheit zu präsentieren und gleichzeitig in deren Innerstem eine ungeheure produktive Offenheit zuzulassen, wie ein Reisender ins Ungewisse, wohl vorbereitet und dennoch das Unerwartete ersehnd. Also hat er vielleicht eines der wenigen Dinge begriffen, die an der Kunst zu begreifen sind: dass unsere Aus-

einandersetzung mit Kunst eine Art von Bewegung oder Unterwegssein ist, eine Reise durch Zeit und Raum, hin zu etwas, was wir als Kunstwerk betrachten, obwohl dieses Werk nur in unserem darauf Hinarbeiten existiert.³⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) *Obra social*: Hans Haacke, Fundació Antoni Tapies, Ausstellungskatalog (engl./span.), Barcelona 1995, S. 31.

2) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie II*, Merve Verlag, Berlin 1992, S. 668 (franz. Originalausgabe: Les Editions de Minuit, Paris 1980).

3) Vgl. dazu meinen Essay «Distance and Proximity», in: *Graham Gussin*, Ikon Gallery, Birmingham 2002.