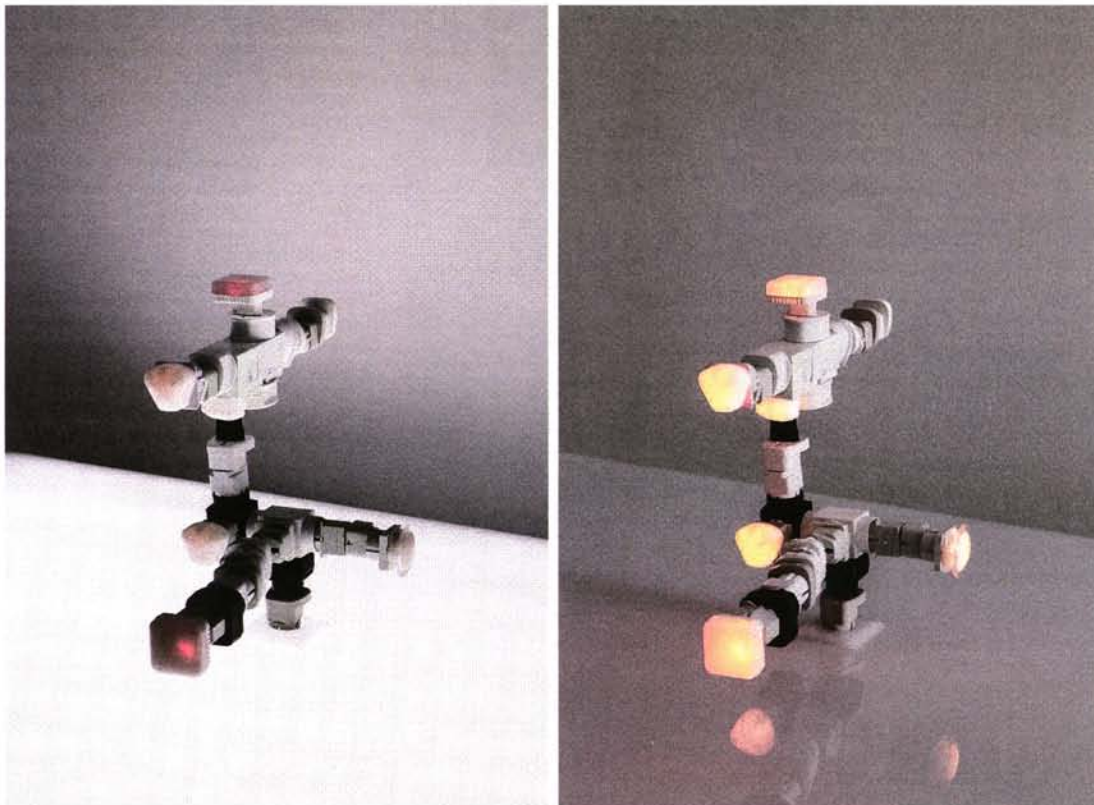


To rethink the museum institution, radically transforming it. To think of the exhibition as a programmatic ritual, but also as the negotiation of a form in public space. To ask ourselves about who controls the duration, the time frame of the exhibition. Philippe Parreno and Paul B. Preciado, a philosopher, writer and activist at the helm of the Independent Studies Programme of the MACBA, raise ground-breaking questions ranging from the coercion of the public by the institution to the processes of disidentification from dominant sexual identities, in a conversation conducted by Hans Ulrich Obrist.

## RETHINKING THE RITUAL OF THE EXHIBITION

BY HANS ULRICH OBRIST

Writer and philosopher **Paul B. Preciado** (born 1970 in Burgos, Spain) is one of the leading thinkers in the study of gender and sexuality. After studying Contemporary Philosophy and Gender Theory at The New School for Social Research in New York – where he had Agnes Heller and Jacques Derrida as mentors – he received his PhD in the Theory of Architecture at Princeton University. He is currently professor of Political History of the Body, Gender Theory, and History of Performance at the University of Paris VIII and is the director of the Independent Studies Program at MACBA, Barcelona. His book *Manifesto Contra-sexual* (2002) has been acclaimed as one of the most influential and provocative intellectual works on queer theory, while his *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* (2013) is considered a key text investigating the politicization of the body by what the author terms “pharma-capitalism”.



**Philippe Parreno** (born in 1964 in Oran, Algeria) is a French contemporary artist who has received international acclaim for his work in film, sculpture, performance, drawing and text. His works question the boundaries between reality and fiction, exploring the nebulous realm in which the real and the imagined blur and combine. One of his best-known projects is a feature-length documentary on the soccer player Zinedine Zidane, which he made with fellow artist Douglas Gordon. Taking the exhibition as a medium in its own right, Parreno's practice has radically redefined the exhibition experience by exploring its possibilities as a coherent “object”. He was the first artist to take over the entire 22,000-square-meter gallery space at the Palais de Tokyo in Paris with an exhibition, “Anywhere, Anywhere Out of the World”, conceived as a dramatic composition where objects, music, lights, and films guided the visitor's experience, offering a journey through his practice.



**HANS ULRICH OBRIST**

Paul, I'd like to begin at the beginning and ask how you first came to philosophy and to writing.

**PAUL B. PRECIADO**

I was born in Spain, in Burgos, an extremely Catholic city where Francoism was deeply entrenched. From the age of three I was called a lesbian, a dyke. This happened so early on. I was forced to develop a whole set of coping strategies; that's how I started to write. I went to a Jesuit school, and my first contact with philosophy was theology. Only much later did I figure out that what interested me wasn't theology but philosophy, artistic practice, and also activism and political practice, of course.

**H U O**

You're talking about Derrida's seminar on "forgiveness and the gift" and St. Augustine, transformation, and the link to transsexuality.

**P B P**

I had begun writing a philosophy thesis on St. Augustine with Derrida; I was interested above all in conversion as a process of bodily transformation. One might say that theological or religious conversion really involves a change of sex. One moves, for instance, from unbridled, passionate sexuality to asexuality or self-control. When I began obsessively reading St. Augustine, I realized there was a similarity to the processes of transsexuality that closely interested me, due to my involvement in the queer and transgender movement. We were challenging the normalization and the medical and legal definition of homosexuality; it was in opposition to this disciplinary and normalizing definition of homosexuality that we began calling ourselves queer, transfags/dykes. A movement to strategically reclaim hormones, the chemical molecules that contribute to producing sexuality and sexual subjectivity as we know it, also began to emerge. It was really about redefining sexual subjectivity, on the one hand, and reclaiming these technologies of gender production on the other. By technologies of gender production I mean language, writing—which in the West is the quintessential technology—but also, obviously, everything that belongs to the realm of the representation and theatricalization of the body, and lastly also hormones, etc. So we were not only challenging the legal and medical normalization of homosexuality, but what I call *pharmacopornographic* appropriation of sexual subjectivity, as in the cicatrization of transsexuality, when it is considered a mental illness.

**H U O**

You started with a manifesto, the *Countersexual Manifesto*. Could you tell us about that?

**P B P**

To some extent it was a response to Donna Haraway's *Cyborg Manifesto*, which had made a deep impression on me. Although really, the *Countersexual Manifesto* was a parody from start to finish, a parody of social contracts conceived as sexual contracts in which each party has the option of renouncing their sexual identity, male or female, or their heterosexual or homosexual identity. There's a whole process of intentional disidentification from the dominant, hegemonic sexual identities. The manifesto was also a sort of microhistory of sexuality, conceived as a history of technologies. What I do is to start with an object or organ like the dildo, which naturally has a very bad reputation, not just in the history of sexuality, but in minority movements. Dildos are to be found everywhere in the gay, lesbian, transsexual/transgender movements, but were never talked about because at the time they were thought to represent phallic power. In that period I was teaching philosophy at an architecture school in Princeton and getting a doctorate in architecture, so I decided to take a closer look at dildos, to write a history of technology and design as if they were any old object. That's how I arrived at the hypothesis that dildos were a mechanization of the masturbating hand, rather than

the penis. This upsets the way we usually look at bodies, and at representations of the body.

**H U O**

After this manifesto came *Testo Junkie*, in which you tried to emerge from the sphere of academic writing. Could you tell us what inspired *Testo Junkie*?

**P B P**

*Testo Junkie* is a protocol for voluntary intoxication with testosterone. I had decided to take testosterone outside of any legal, psychiatric, or medical gender reassignment protocol, though not as a criticism of anyone who transitions to masculinity following a medical protocol. To me it was a process of political experimentation with these two technologies for the production of subjectivity: on the one hand, testosterone, on the other, writing. At the same time, I conducted research into the invention and marketing of hormones by the pharmaceutical industry. I embarked on a critical rereading of Foucault's *History of Sexuality*. Foucault focuses on Greco-Roman sexuality, and also on the sexuality of the eighteenth and nineteenth century, on the close ties between biopolitics, the management and production of life, and the normalization of sexuality in the eighteenth and nineteenth century, the period he calls "disciplinary society", developing a critique of normative heterosexuality that is not direct but rather quite oblique. Unfortunately, despite his contact with feminist movements, homosexual movements, and so on, Foucault's critical endeavor stops at the end of the nineteenth century; this may have been due in part to his position at the Collège de France and within the French academic world, given his own homosexuality, etc. I think it was hard for him to express himself directly about contemporary sexuality. That is why I decided to extend his research, picking it up from the late nineteenth century. It was this research into the invention and marketing of hormones that made me realize it was necessary to think about a third system of power that was neither sovereign, to use Foucault's term, nor biopolitical/disciplinary, which worked with new variables, with completely new factors for producing bodily subjectivity. Given the central role played by biotechnology in these new systems, I've decided to call them *pharmacopornographic*. The production of sexual subjectivity in the nineteenth century was defined by the subject's movement through a whole series of closed institutions: the family, the factory, the school, the hospital, etc. It is this movement through disciplinary architecture that produces subjectivity. Starting with World War II, we see a gradual collapse of disciplinary institutions and thus a change in the techniques for the production of bodies and subjectivity. This change entails a miniaturization of control techniques, but also a biotechnologization, the transformation of these disciplinary institutions into biochemical processes that can be ingested and are literally capable of modifying bodies. The clearest and most classic example of these changes in technologies for producing bodies and subjectivity is the development, between the Forties and the Sixties, of the contraceptive pill, which for the first time technically (and biotechnologically and pharmacologically) separated heterosexuality from sexual reproduction. This totally reshaped the cultural landscape with regard to sex. I therefore invite you to free your minds of the notions of heterosexuality or homosexuality, which have become completely obsolete, just like the medical and legal taxonomies of the nineteenth century. I invite you to rapidly disidentify with them: all of that is utterly archaic. Even if you consider yourselves heterosexual, for instance, and think you are within the norm: if you take the Pill or take Viagra, your heterosexuality is a pharmacological parody. At that point you are no longer exactly heterosexual, you're something else. I invite you to think about this transformation and move past the constant political and media imposition regarding masculinity, femininity, heterosexuality, school, gender theory, etc. Today



the great objectives of contemporary capitalism are the production and management of subjectivity and the modulation of desire itself. The techniques are across the board, so the question has to be posed in a truly collective manner. It's a pressing one.

**H U O**

There's a third dimension to your work, a third parallel reality, so to speak, which is your activity at a museum, the MACBA in Barcelona. It's quite unusual in Europe for a museum to appoint a great philosopher, writer and activist as head of programming. It is one of the great museum experiments of the twenty-first century.

**P B P**

When in the early 2000s I moved from the United States to France, Manolo Borja-Villel, who was then the director of MACBA, invited me to lead a workshop in the space *between* the museum and the city's activist movements, especially the feminist, homosexual, transsexual and sex worker movements, since MACBA is located in Barcelona's red light district. When the museum was built in the Eighties, it was as part of an urban renewal project, although this operation (as is often the case) was a failure. I presented Manolo Borja-Villel with various ideas, the craziest of which was a post-pornographic marathon. Post-pornography is a notion introduced by Annie Sprinkle in the Eighties to achieve a critical distance from the normative production of representations of sexuality: a project of utopian political transformation. Manolo Borja-Villel was at the end of his term as director. It was an extraordinary experience; we worked with critics, philosophers, sociologists, but also with neighborhood sex workers and local LGBT activists, forming an assembly of 300 people interested in transforming the city and the museum. We have to stop saying that nothing can be done: something can be done. We have to ask ourselves whether we are for the aesthetics of capital or for social transformation. One has to make a definitive, total, radical decision. We made ours. We infected the museum, organizing a sort of endless workshop that became permanent; this course of independent studies now includes forty students from all around the world. Last year, to my great surprise, the new director of MACBA proposed that I join the team of directors and set up a research committee. We also have to make a decision about the museum, whether to accept it as a disciplinary institution that truly belongs to the capitalist patriarchal tradition of colonization, to that legal, medical taxonomy, etc., and contributes to the production and industrialization of taste, or make it a space for the transformation and production of knowledge. I see it as a place of experimentation.

**H U O**

I'd like to ask you to pose a question in homage to James Lee Byars (since we are here in front of his extraordinary sculpture).

**P B P**

A question I ask myself all the time is how to live with animals. How to become an animal, how to live with animals... I'm very interested in that.

**H U O**

When did you meet Philippe [Parreno] and when did you two decide to work together?

**P B P**

For a long time I resisted the device of the exhibition, because I thought it was often a snare in the process of representing minority identities. But when I visited Philippe's show last year, I found myself for the first time in an exhibition capable of holding its own against the pharmacopornographic system.

**PHILIPPE PARRENO**

I met Paul this summer, at the workshop, and we started talking about his misgivings regarding exhibitions. We are both very closely tied to our practices, Paul's in philosophy and mine in art. I'd like to work on an exhibition dealing with landscape (like at the Palais de Tokyo) but also

to try to introduce different rituals. This summer we read a brief essay by American anthropologist Margaret Mead that is deeply critical of Western art-making and its limitations.

It would be quite interesting to explore this idea of the exhibition as ritual. A programmatic ritual, but also the negotiation of a form in a public space, that is, the moment in which it appears and disappears. The question is knowing who decides the conditions in which it appears, who controls the duration, the time frame of the exhibition. The point of departure was a text I wrote in '92, "Postman Time", which later grew into the show I curated with you, Hans. Visiting museums, I realized that the longer the description next to a painting was, the longer people would stand in front of it, whereas they spent less time looking at the ones with shorter descriptions. So there was a relationship, a duration set by an institution. Gallery shows usually last a month, museum shows from two and a half to three months, here again the duration is pre-established. I began thinking about the way in which a form appears. Matthew Barney said a wonderful thing once: that when we started out, our whole generation, learning to make videos at art school, the goal was not to make films so much as to measure objects in time. In the show at the Palais de Tokyo, that's what was still really going on.

In my practice, I took the exhibition back to the nineteenth century. To me the exhibition hit its peak just when it split off from cinema: cinema would go on to tell stories and exhibitions to show objects to sell to the bourgeoisie, and that's what I saw as the key point, this cinematic break. Paul traced it much further back, because she said that in the end, the exhibition is an occupation of space, the way in which that occupation is structured. It would be interesting to come up with a postcolonial exhibition.

**P B P**

Rather than "postcolonial" I'd say decolonial or anticolonial, since "postcolonial" is a mode that extends the colonization. In the end, the exhibition fabricates the bourgeois gaze, and what interests me is also the normalization of sexual subjectivity, of the body as a valid, mobile, vertical body, that moves around on two feet and so on. Personally, I think that exhibition rooms as we know them really don't make sense anymore. I think they belong to the nineteenth century. It's time to leave them behind, move on. That doesn't mean that art centers have no more purpose, far from it, but museums are a tool of colonization today just as much as they were in the eighteenth and nineteenth century. In other words, we need to radically transform this institution. And the same is more or less true for the exhibition.

**P P**

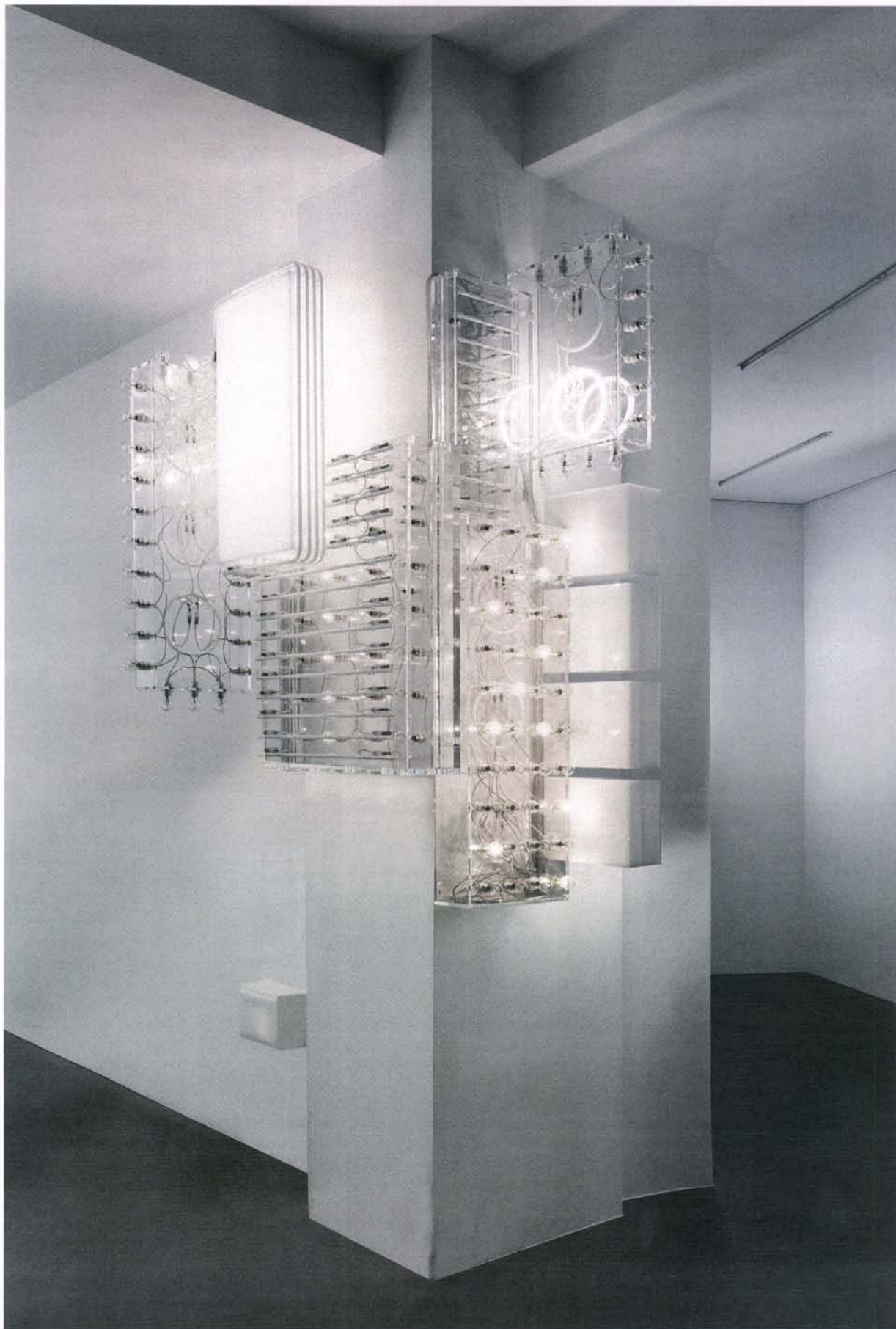
To return to the idea of ritual, in the end that's something that re-examines it, the way that an audience can gather around the appearance of a form.

There's an essay by Norman Klein about "scripted space", the invention of special effects, from the Vatican to Las Vegas. It describes this idea of the appearance of time in Baroque space. The idea that space is pierced by the vector of time—the time that is spent there, the time that it takes to move through it, so once again it is the position of groups that form or scatter along the way.

**H U O**

The book that Dorothea von Hantelmann is finishing at the moment is connected to Margaret Mead's critique of the exhibition. Dorothea presented it stage by stage this year in the Swiss Pavilion of the Architecture Biennale, which we dedicated, working with Philippe, Tino Seghal, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, to Cedric Price and Lucius Burckhardt. In that context, Dorothea gave readings along the way, illustrating the problem of the ritual of the exhibition. But how can we invent a new ritual while preserving the very free, very open side of this one? Philippe, this may bring us back to the question of how to go forward with



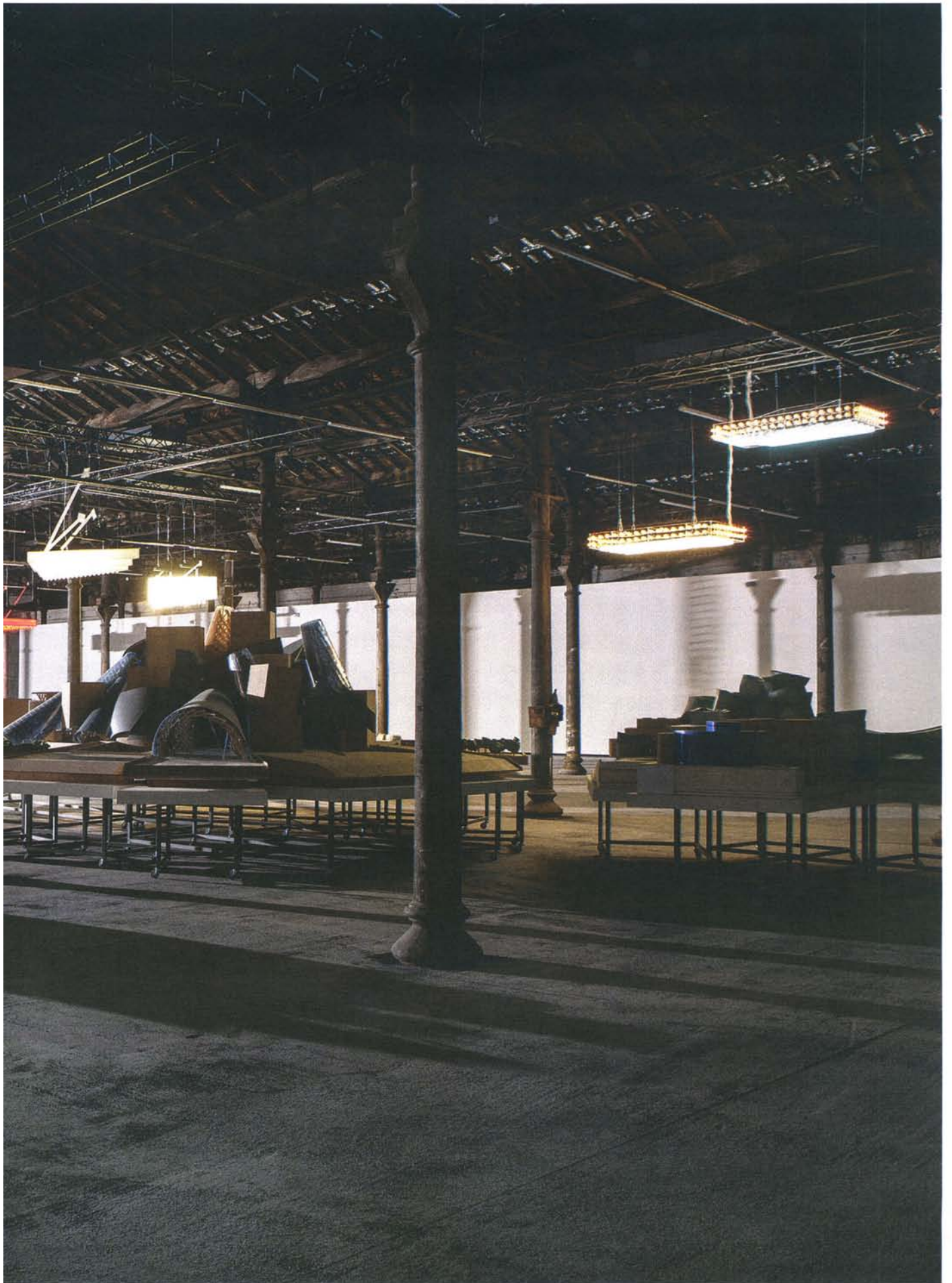




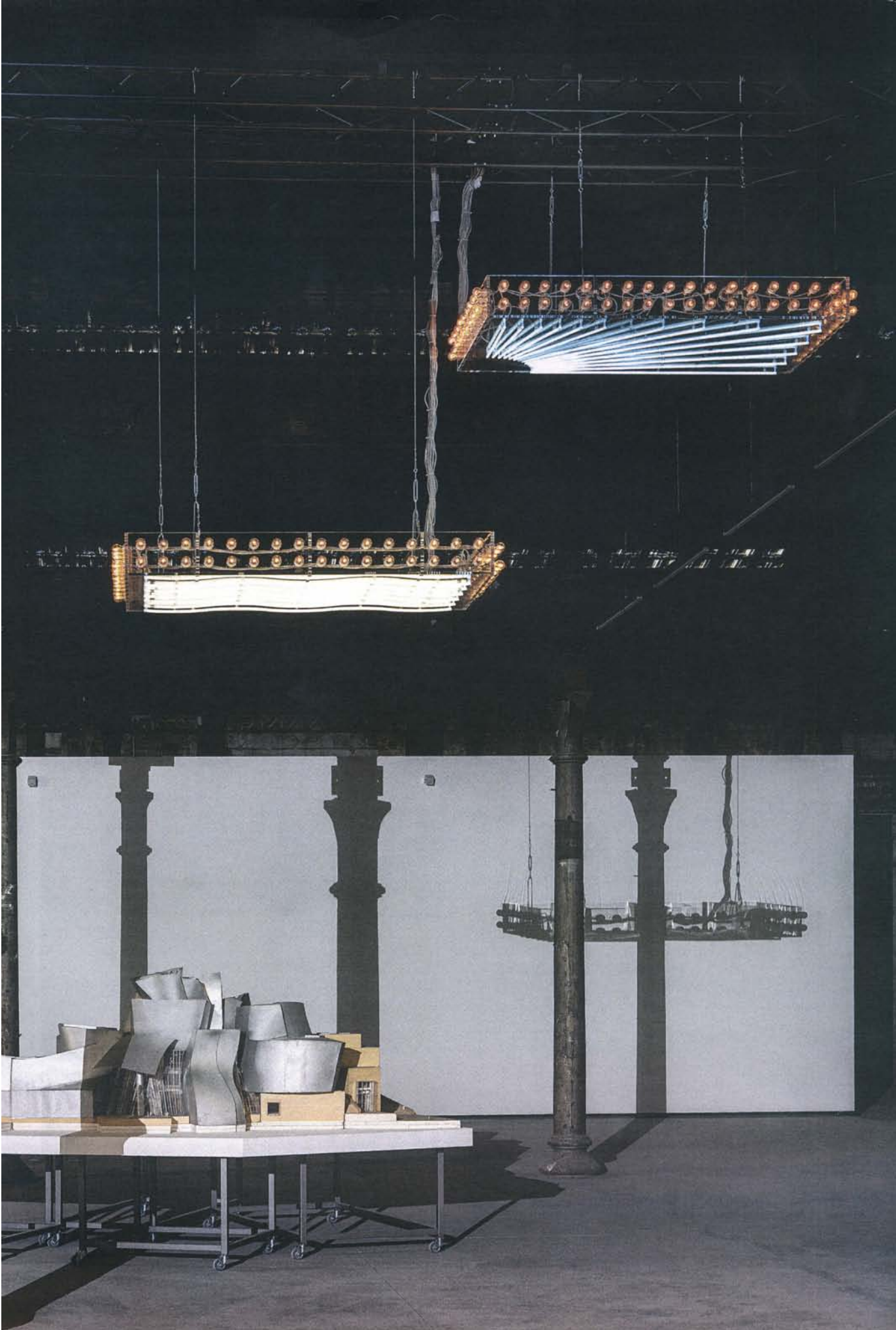


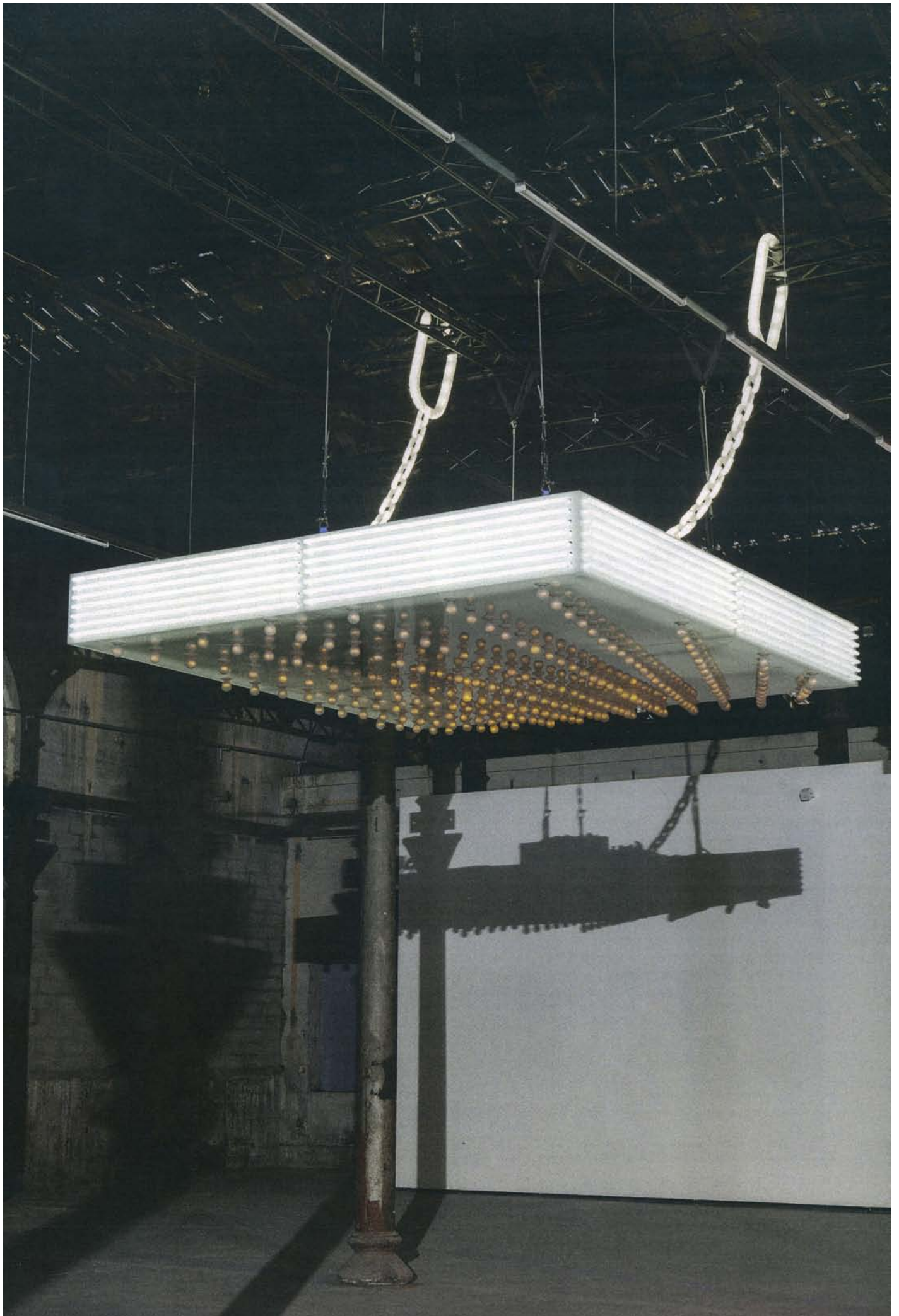
Above and next spread - "Solaris Chronicles" installation views at Luma Foundation, Arles, 2014. Courtesy: the artist. Photo: Andrea Rossetti

















that after the Palais de Tokyo. "Solaris Chronicles" at the LUMA Foundation is another way of exploring the ritual of the exhibition, using a *mise-en-scène* in perpetual motion. Could you tell us about that?

**P P**

It was a show about Gehry's architecture; we had to present his work, his models, and we know that architecture, or at least its recent history, is oddly enough an object-based architecture – first you present the models and only then do you build. I've always had an endemic problem with the production of objects, and I found myself having to show hyper-objects, not quasi-objects. The problem was figuring out how to do it. Working with Tino Sehgal, we found a way to ritualize it all, so that the models weren't always just sitting there but rather moving around, being handled by people, and this in itself broke a taboo. And then people started dancing with the models. This generated a relationship to the interpretation of the object (it's moving, so it becomes hard to follow, and then it stops): in the end you're caught up, in spite of yourself, in a sort of choreography. It was interesting.

And as for the future, well, that's what we're doing together. First there's a show at the Armory in New York, which is interesting because the Armory is this vast expanse with no architecture. It's about building architecture around attention, a show where things move and people can move around, inevitably, since it's always open. It's like a round-the-clock cinema, like the theaters showing porn movies where people could come in or leave whenever they wanted. In the end it's a sort of non-stop cinema with films and other things.

**H U O**

Your exhibition early this year at Esther Schipper was titled "Quasi-Objects". How would you define a quasi-object?

**P P**

The quasi-object is a concept invented by Michel Serres in *Le Parasite*, Grasset, Paris; 1982.

He defines it in the following terms: "the quasi-object is not an object, but it is one nevertheless, since it is not a subject, since it is in the world; it is also a quasi-subject, since it marks or designates a subject who, without it, would not be a subject... This quasi-object, when it is being passed around, makes the collective, if it stops, it makes the individual."

He explained the quasi-object with the metaphor of a ball in a sports game. Take, for example, a football match. The ball becomes an object when the player kicks it. During the kick, the player then becomes subject. But the ball is also a subject because where and how it moves determines the movement and intensity of the players who, accordingly, are the objects of the play. The ball weaves this collective as the players configure themselves around its movement. So the ball is neither fully subject nor fully object. It is a quasi-subject and a quasi-object and so are the players. The quasi-object is a catalysis point of a force-field, a charge-point of potential. It can never fully be grasped because sometimes it appears as a thing, sometimes as a narrative and sometimes as a social bond. It is nothing in itself. So the question is no longer what the quasi-object is, but rather what it does. And what it brings about.

So it's speculative, but throughout my exhibitions I have been using a series of incongruous "objects"; objects unqualified to stand as individual artworks.

"Quasi-Objects" is an attempt to bring back those objects in a new script; the exhibition is a recollection of some of those works.

**H U O**

There's also "With a Rhythmic Instinction to Be Able to Travel Beyond Existing Forces of Life", the show you did in London at Pilar Corrias in 2014. And especially, the presentation of this "Fireflies Drawing" project in which you are played by Dominique Gonzales-Foerster. Could you tell us about that?

**P P**

It was a show in a gallery (the most complicated kind, for me...) developed around a drawing that I started four or five years ago when I had cancer and wasn't able to do much. I had a hard time concentrating, writing or reading, so I started drawing fireflies on sheets of A4 paper. By now I have 150-180 of them, which I give away to friends; it's become a sort of potlatch. These images have now been collected to form a film that appears when you flip through the pages. I put them together using a program, an algorithm called the "Game of Life". The film, which is actually an automaton, lasted the length of the show and then died a natural death. Dominique Gonzales-Foerster, a friend from art school whom I've worked with for many years, was in the control room with all the computers needed for the show; this was visible through a pane of glass. She made many appearances playing different characters, primarily men, and I told her I would love for her to play me. She was the one to program the show in my name, or in my image.

**H U O**

A question I'd like to ask both of you: we've talked about different exhibition projects and the need for different rituals... In 1960 Cedric Price, along with John Littlewood, got the idea for the "Fun Palace", a piece of architecture where everything would be in constant transformation, and you could create different functions for it as needed; a cross between an art center and an opera house, to which anything could be added or removed to create a totally flexible space, with slow spaces, fast ones, loud ones, quiet ones, highly participatory spaces, spaces of isolation... That project was never carried out. We thought about it a lot during "Il Tempo del Postino" because it was hard to find a location to house such a project. That multidisciplinary institution, which was never realized, was supposed to be a collaboration with an institution, a festival (it was in Manchester). I'd like to know how both of you imagine this twenty-first-century Fun Palace.

**P P**

I don't like the term multidisciplinary, it's one of those horrible words from American academia. If anything it's about relative intensities. Moments in which things move fast and others in which they move slowly, and others in which they are very conservative. It's like Deleuze's concept of intensity: that's more how I'd see it; a space where very different intensities exist alongside each other in relation to bodies, to knowledge, to the other, although indeed this has to come out of a multidisciplinary dialectic. What's more, it would be great to start with the intensities of a dead body: that is, not the work of an architect like Rem Koolhaas, but of someone who's dead. The space thus becomes a rather strange celebration. Not celebrating something new, but something that has already been thought of and forgotten. Something like that would be interesting. Even before you built it, you'd already be within a certain kind of scenario.

**P B P**

I really like the idea of something done by a dead person. When you asked me to come up with a question earlier, I said "how to live with animals," but another question that obsesses me is precisely that, how to live with the dead. I think that the answer to that is fundamentally a definition of art. To some degree it's a huge cemetery, a place where life and death coexist.

**H U O**

This brings us to the other project, "Résistance", which we haven't talked about yet but should bring up because it's closely connected. It's connected to your experience Philippe, when you were in school and Lyotard came to a seminar there. He had just done "Les Immatériaux", the show that inspired all of us greatly, and he talked about his unrealized plan for a second show, "Résistance", which we're trying to do now. It's the first time anyone's done a post-mortem exhibition, where the person who conceived it is dead.



P P

I asked him to explain what he meant by the term "resistance", which I hadn't understood. In fact he meant it at a very physical level, like the forces of resistance that prevent from understanding the world and coming up with a theory to describe it. The classic example he gave was gravity, which is considered a stable force but actually fluctuates. So things are much more complicated than they appear. The forces of resistance are what keep us from understanding things even today. He saw them as aesthetic forces. Earlier I brought up the Game of Life. Math cannot achieve total unpredictability: what they do nowadays in labs is to process very complex data with computers that aren't powerful enough; they crash, and it's their inability to solve the problem that makes things truly random. So there was something fascinating about this idea, but he died before the project could be carried out. We told ourselves it would be interesting to do an exhibition by a dead man. As Paul said, art had a lot to do with it.

H U O

We started out with very little information about the project. There was almost nothing in Lyotard's archives, there was what

you remember about his proposal, and we started talking to other people who were there... For now it is a LUMA Foundation project, and we still haven't decided where to do it because it's a very hybrid format.

P P

Lyotard was interesting, because "Les Immatériaux" was about the idea that you explore too, the relationship between the body and knowledge. In any case, he was one of the few philosophers who seriously posed himself that question, to the degree that he conceived an exhibition and devoted three years of his life to it. I find it interesting, even in the absence of *that* body, to pose the question again. It was a project that we've begun, and now we're trying to figure out how to do it and above all what process to adopt.

H U O

One last question for Philippe; Paul has already answered, but could you also come up with a question in homage to James Lee Byars?

P P

How to live with the dead?

H U O

Paul, Philippe, thank you very much.

### di Hans Ulrich Obrist

**Ripensare l'istituzione museale, trasformarla radicalmente, concepire l'esposizione come un rituale programmatico, ma anche come negoziazione di una forma in uno spazio pubblico, interrogarsi su chi controlla la durata, il tempo dell'esposizione: Philippe Parreno e Paul B. Preciado, filosofo, scrittore e attivista a capo dell'Independent Studies Programme del MACBA, sollevano questioni inedite che spaziano dalla coercizione dell'istituzione sul pubblico, ai processi di disidentificazione dalle egemonie identitarie, in una conversazione condotta da Hans Ulrich Obrist.**

**HANS ULRICH OBRIST** Paul, volevo cominciare dall'inizio e chiederti come sei arrivato alla filosofia e alla scrittura.

**PAUL B. PRECIADO** Sono nato in Spagna, a Burgos, una città estremamente cattolica con un fortissimo retaggio franchista. Fin dai tre anni di età mi sono sentita chiamare *gouine*, lesbica. Una condizione davvero precoce che mi ha obbligato a sviluppare tutta una serie di strategie: è così che ho cominciato a scrivere. Studiando dai gesuiti, il mio primo contatto con la filosofia è stato attraverso la teologia. Mi ci è voluto molto tempo per capire che non era la teologia che mi interessava ma la filosofia, la pratica artistica, e anche l'attivismo e la pratica politica.

**HUO** Parli del seminario di Derrida su "perdono e dono" e di Sant'Agostino, della trasformazione, e del legame con la transessualità.

**PBP** Avevo cominciato a scrivere una tesi di filosofia su Sant'Agostino con Derrida, mi interessava soprattutto la conversione in quanto processo di trasformazione fisica. Si può dire, infatti, che la conversione teologica o religiosa comporti un cambiamento di sesso, nel senso che si passa, ad esempio, da una sessualità sfrenata, passionale, all'a-sessualità o a controllare i propri istinti. Quando ho iniziato a leggere Sant'Agostino in modo ossessivo, mi sono resa conto della

similitudine con i processi di transessualità a cui mi sentivo sia interessata che vicina per via della mia partecipazione al movimento queer e transgender. Contestavamo la normalizzazione dell'omosessualità e la sua definizione medica e giuridica: è stato proprio per resistere a quella definizione disciplinare e normalizzante dell'omosessualità che abbiamo cominciato a definirci queer, *transpédégouine*. Cominciava anche a emergere un movimento di riappropriazione strategica degli ormoni, delle molecole chimiche che contribuiscono a produrre la sessualità e la soggettività sessuale così come la conosciamo. Si trattava da un lato di ridefinire la soggettività sessuale e dall'altro di riappropriarsi delle tecnologie di produzione del genere rappresentate dai linguaggi, dalla scrittura – che in Occidente è la tecnologia per eccellenza – ma anche, evidentemente, da tutto ciò che fa parte dell'universo della rappresentazione e della teatralizzazione del corpo, e infine anche dagli ormoni, ecc. Quindi non contestavamo solo la normalizzazione giuridica e medica dell'omosessualità ma anche la captazione che definisco *farmaco-pornografica* della soggettività sessuale, ad esempio con la cicatrizzazione della transessualità considerata malattia mentale.

**HUO** Tu sei partito da un manifesto, il *Manifesto contra-sessuale*: puoi spiegare di che si tratta?

**PBP** Per un verso era la mia risposta al *Manifesto Cyborg* di Donna Haraway, che mi aveva molto impressionato, anche se il *Manifesto contra-sessuale* era in realtà una parodia dall'inizio alla fine, una parodia dei contratti sociali pensati come contratti sessuali nei quali ciascuno ha la possibilità di rinunciare alla propria identità sessuale, maschile o femminile, o alla propria identità eterosessuale o omosessuale. Proponevo un processo di disidentificazione intenzionale rispetto alle identità sessuali dominanti, egemoni. Il manifesto era anche una sorta di micro-storia della sessualità concepita come storia delle tecnologie a partire da un oggetto o un organo come il dildo, che naturalmente non ha un'immagine

molto positiva nella storia della sessualità e nemmeno nei movimenti minoritari. I dildos sono presenti ovunque nei movimenti gay, lesbici, transessuali transgender, ma all'epoca era vietato parlarne perché erano considerati una rappresentazione del potere fallico. Allora insegnavo filosofia in una scuola di architettura a Princeton e stavo facendo un dottorato di architettura, quindi ho deciso di sviluppare una storia della tecnologia in quanto storia del design dei dildos come fossero oggetti qualunque. È così che sono arrivato a formulare l'ipotesi per cui i dildos sarebbero la meccanizzazione della mano masturbatrice piuttosto che del pene. Questo si riflette anche nel modo in cui si guardano abitualmente i corpi, e le rappresentazioni del corpo.

**HUO** Dopo questo manifesto, arriva *Testo Junkie*, con il quale hai provato a uscire dal terreno della scrittura accademica. Cosa ha fatto scaturire *Testo Junkie*?

**PBP** *Testo Junkie* era un protocollo di assunzione volontaria di testosterone: avevo deciso di assumere il testosterone al di fuori di un protocollo di cambiamento di sesso giuridico, psichiatrico, medico senza per questo criticare chi approda alla mascolinità all'interno di un protocollo medico. Per me si trattava di un processo di sperimentazione politica con queste due tecnologie di produzione della soggettività: da un lato il testosterone e dall'altro la scrittura. Al contempo ho condotto una ricerca sull'invenzione e commercializzazione degli ormoni da parte dell'industria farmaceutica. Ho cominciato a elaborare una rilettura critica della *Storia della sessualità* di Foucault. Foucault si concentra da un lato sulla sessualità greco-romana, e dall'altro sulla sessualità nel Diciottesimo/Diciannovesimo secolo, sullo stretto rapporto tra biopolitica, gestione e produzione della vita, e normalizzazione della sessualità nel Diciottesimo e Diciannovesimo secolo, il periodo che definisce "sistema disciplinare", sviluppando così una critica dell'eterosessualità normativa non frontale ma obliqua. Malgrado il suo contatto con i movimenti femministi, i movimenti omosessuali,



ecc., la sua operazione critica si ferma purtroppo alla fine del Diciannovesimo secolo, forse anche per via della sua posizione nel Collège de France, nell'università francese, della sua stessa omosessualità, ecc. Probabilmente gli era difficile prendere posizione direttamente sulla sessualità contemporanea. Per questo ho deciso di proseguire la sua ricerca dalla fine del Diciannovesimo secolo in poi. È stata la ricerca sull'invenzione e commercializzazione degli ormoni a farmi capire che occorreva pensare a un terzo sistema, al di là di quello sovrano, per dirla con Foucault, e disciplinare-biopolitico, che lavorava con variabili nuove, con fattori totalmente nuovi di produzione della soggettività dei corpi. Visto il ruolo centrale della biotecnologia in questi nuovi sistemi ho deciso di definirli *farmaco-pornografici*. La produzione della soggettività sessuale nel Diciannovesimo secolo è definita dal passaggio del soggetto attraverso tutta una serie di istituzioni chiuse: la famiglia, la fabbrica, la scuola, l'ospedale, ecc. È questo attraversamento delle architetture disciplinari che produce la soggettività. A partire dalla seconda guerra mondiale si assiste a un cedimento progressivo delle istituzioni disciplinari e quindi a una trasformazione delle tecniche di produzione del corpo e della soggettività che si manifesta sia come miniaturizzazione delle tecniche di controllo che come bio-tecnologizzazione, con la trasformazione di queste istituzioni disciplinari in processi biochimici ingeribili che sono letteralmente in grado di modificare i corpi. L'esempio più chiaro e paradigmatico delle trasformazioni che investono le tecnologie di produzione del corpo e della soggettività è l'invenzione tra gli anni Quaranta e Sessanta della pillola contraccettiva che, per la prima volta, separa l'eterosessualità dalla riproduzione sessuale a livello tecnico (e biotecnologico e farmacologico). Ciò determina una costellazione sessuale totalmente diversa. Vi invito quindi a intraprendere un processo di emancipazione cognitiva rispetto a nozioni di eterosessualità o omosessualità che sono ormai del tutto obsolete, così come lo sono in genere le tassonomie mediche e giuridiche del Diciannovesimo secolo. Vi invito a procedere molto rapidamente a una disidentificazione rispetto a queste categorie assolutamente arcaiche. Poniamo, ad esempio, che vi riteniate eterosessuali, che pensiate di essere nella normalità: il fatto di assumere la pillola contraccettiva o il viagra rende la vostra eterosessualità una parodia farmacologica. In realtà non siete più eterosessuali ma altro. Vi invito a pensare a questa trasformazione e a uscire dall'imposizione politica e mediatica costante nei confronti del maschile, del femminile, dell'eterosessualità, della scuola, della teoria di genere, ecc. Oggi i grandi obiettivi del capitalismo contemporaneo sono la produzione e la gestione della soggettività e la modulazione del desiderio stesso. La trasversalità delle tecniche è tale da imporre che la questione diventi pienamente collettiva. È urgente.

**HUO** Il tuo lavoro ha una terza dimensione, una terza realtà parallela, potremmo dire, che è l'attività all'interno di un museo, il MACBA di Barcellona. È piuttosto singolare che un museo europeo abbia nominato un grande filosofo, scrittore e attivista a capo della sua programmazione. È uno dei grandi esperimenti museali del Ventunesimo secolo.

**PBP** Quando, nei primi anni Duemila, sono tornato dagli Stati Uniti e mi sono trasferito in Francia, Manolo Borja-Villel, l'allora direttore del MACBA, mi ha invitato a condurre un laboratorio nello spazio *tra* il museo e i movimenti attivisti della città, in particolare i movimenti femministi, omosessuali, transessuali, e le lavoratrici del sesso. Il MACBA, infatti, si trova nel quartiere della prostituzione di Barcellona: è stato costruito negli anni Ottanta proprio nell'ambito di

un'operazione di bonifica urbana, che però (come spesso capita) non ha avuto l'effetto desiderato. Ho presentato a Manolo Borja-Villel diversi progetti, il più folle dei quali era una maratona post-pornografica. La post-pornografia è una nozione introdotta da Annie Sprinkle negli anni Ottanta per creare una distanza critica rispetto alla produzione normativa di rappresentazioni della sessualità: un progetto di trasformazione politica utopica. Manolo Borja-Villel era alla fine del suo mandato. È stato straordinario, abbiamo lavorato con critici, filosofi, sociologi, ma anche con le operatrici del sesso del quartiere e con alcuni attivisti LGBT, con i quali abbiamo costituito un'assemblea di 300 persone intenzionate a trasformare sia la città che il museo. Bisogna smetterla di dire che non si può fare nulla: qualcosa si può fare. Bisogna chiedersi se si sta dalla parte dell'estetica del capitale o dalla parte della trasformazione sociale. Bisogna prendere una decisione definitiva, totale, radicale. Noi abbiamo deciso. Abbiamo contagiato il museo organizzando una sorta di laboratorio infinito che è diventato permanente e si è trasformato in un programma di studi indipendenti al quale partecipano quaranta studenti da ogni parte del mondo. L'anno scorso, con mia grande sorpresa, il nuovo direttore del MACBA mi ha proposto di far parte del gruppo direttivo e di istituire un comitato di ricerca. Bisogna prendere posizione anche rispetto al museo, e decidere se lo si accetta come istituzione disciplinare organica alla tradizione patriarcale capitalista della colonizzazione, a quella tassonomia giuridica, medica, ecc., e, in quanto tale, responsabile della produzione e dell'industrializzazione del gusto, o se si vuole che sia uno spazio di trasformazione e di produzione di conoscenze. Per me rappresenta un luogo di sperimentazione.

**HUO** Vorrei chiederti di proporre una domanda in omaggio a James Lee Byars (visto che ci troviamo davanti alla sua magnifica scultura).

**PBP** Una domanda che mi pongo costantemente è come vivere con gli animali. Come diventare animale, come vivere con gli animali... Mi interessa molto.

**HUO** Quando hai conosciuto Philippe [Parreno] e quando avete deciso di lavorare insieme?

**PBP** Ho resistito a lungo al dispositivo dell'esposizione perché la consideravo il più delle volte una trappola nel processo di rappresentazione delle identità minoritarie. Ma quando ho visitato la mostra di Philippe l'anno scorso, ho capito di trovarmi per la prima volta in un'esposizione capace di contrapporsi al sistema farmaco-porno.

**PHILIPPE PARRENO** Ho conosciuto Paul quest'estate, al laboratorio, e abbiamo cominciato a parlare dei suoi dubbi sull'esposizione. Tutti e due abbiamo una relazione molto forte con la nostra pratica: la filosofia per Paul, l'arte per me. Mi piacerebbe lavorare su un'esposizione di tipo paesaggistico (come al Palais de Tokyo) ma tentare anche di introdurre rituali diversi. Quest'estate abbiamo letto un breve testo dell'antropologa americana Margaret Mead che critica profondamente la produzione dell'arte occidentale e i suoi limiti.

Mi sembra interessante sviluppare questa idea dell'esposizione come rituale: come rituale programmatico ma anche come negoziazione di una forma in uno spazio pubblico, cioè il momento in cui la forma appare e scompare. La questione è sapere chi decide le condizioni in cui appare, chi controlla la durata, il tempo dell'esposizione. Il punto di partenza è un testo che ho scritto nel '92, "Postman Time", dal quale è nata la mostra che ho curato con te, Hans. Visitando i musei, mi sono reso conto che le persone si soffermano più a lungo davanti ai quadri

con la descrizione più lunga, e meno davanti a quelli dalla descrizione più breve. Quindi c'è una relazione, una durata stabilita da un'istituzione. In genere le mostre in galleria durano un mese, quelle nei musei dai due ai tre mesi, anche la durata della mostra è prestabilita. Cominciavo a interrogarmi sul modo in cui una forma appare. Matthew Barney mi ha detto una cosa molto bella: quando abbiamo iniziato, lui e io, e tutta quella generazione, a imparare a fare i video nelle accademie d'arte, lo scopo non era tanto produrre film quanto misurare gli oggetti nel tempo. Nella mostra al Palais de Tokyo, l'opera in realtà era questo. Nella mia pratica, riportavo l'esposizione al Diciannovesimo secolo. Per me il culmine dell'esposizione è anche il momento in cui si separa dal cinema: il cinema racconta delle storie e l'esposizione mostra degli oggetti da vendere ai borghesi, e per me era un po' questo riferimento, questo traumatismo cinematografico. Paul lo faceva risalire a molto prima, perché diceva che, alla fine, l'esposizione è occupazione dello spazio, il modo in cui si struttura questa occupazione. Sarebbe interessante inventare un'esposizione di tipo post-coloniale.

**PBP** Più che "post-coloniale" direi decoloniale o anticoloniale, perché "post-coloniale" è una modalità che continua la colonizzazione. L'esposizione, alla fine, fabbrica lo sguardo borghese, e ciò che mi interessa è anche la normalizzazione della soggettività sessuale, del corpo come corpo valido, mobile, verticale, che si sposta su due piedi, ecc. Personalmente credo che le sale espositive così come esistono oggi non abbiano davvero più senso. Trovo che appartengano al Diciannovesimo secolo. Dobbiamo abbandonarle, andare altrove. Questo non significa che i centri d'arte non abbiano più senso, al contrario, ma evidentemente i musei sono uno strumento di colonizzazione oggi tanto quanto lo erano nel Diciottesimo/Diciannovesimo secolo. In altre parole, occorre una trasformazione radicale di questa istituzione. E lo stesso vale un po' anche per l'esposizione.

**PP** Questo rimette in discussione anche il rituale, per tornare all'idea del rituale, cioè il modo in cui si forma un pubblico intorno alla comparsa di una forma. C'è un testo di Norman Klein sullo "scripted space", gli spazi sceneggiati, l'invenzione degli effetti speciali, dal Vaticano a Las Vegas, che racconta proprio l'idea della comparsa del tempo nello spazio barocco. L'idea che lo spazio sia attraversato dal vettore del tempo - il tempo che ci si passa, il tempo che occorre per attraversarlo, quindi è ancora una volta la posizione dei gruppi che si aggregano o si disgregano attraverso il percorso.

**HUO** Il libro che Dorothea von Hantelmann sta completando si collega alla critica dell'esposizione formulata da Margaret Mead. Dorothea l'ha presentato in diversi momenti quest'anno al Padiglione Svizzero della Biennale di Architettura che abbiamo dedicato, insieme a Philippe, Tino Seghal, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, a Cedric Price e Lucius Burckhardt. In quel contesto Dorothea ha fatto le sue letture illustrando il problema del rituale dell'esposizione. Ma come si può inventare un nuovo rituale e al contempo salvaguardare il suo aspetto molto libero e liberale? Philippe, questo ci riporta forse alla questione di come proseguire, rispetto all'invenzione del rituale, dopo il Palais de Tokyo. "Solaris Chronicles" alla LUMA Foundation è un altro modo di sviluppare il rituale dell'esposizione attraverso una messinscena in moto perpetuo. Cosa ci puoi dire in merito?

**PP** Era una mostra sull'architettura di Gehry: dovevamo presentare il suo lavoro, i suoi plastici, e sappiamo che l'architettura, o quanto meno la sua storia recente, è stranamente un'architettura dell'oggetto - prima







si presentano i plastici e solo dopo si costruisce. Io che ho sempre avuto un problema endemico con la produzione dell'oggetto, mi ritrovavo a dover mostrare degli iper-oggetti, e non dei quasi-oggetti. Si tratta di capire come farlo. Con Tino Sehgal abbiamo pensato di ritualizzare il tutto facendo in modo che i plastici non stessero fermi in una posizione ma si muovessero, manipolati dalle persone, e questo già significava infrangere un tabù. E le persone hanno cominciato a ballare con i plastici. Tutto ciò ha prodotto una relazione con la lettura dell'oggetto (che si muove e quindi diventa complicato seguirlo, e poi si ferma): si rientra, senza volerlo, in una sorta di coreografia. È stato interessante.

E poi il futuro, beh sono le cose che faremo insieme. Prima una mostra all'Armory di New York, che è interessante perché l'Armory è una grande superficie, quindi senza architettura. Si tratta di produrre un'architettura intorno all'attenzione, una mostra in cui le cose si muovono e le persone possono spostarsi, inevitabilmente, essendo sempre aperto. È un concetto che si avvicina al cinema permanente, come i cinema che proiettavano film porno con le persone che entravano e uscivano quando volevano. Alla fine è una specie di cinema permanente con i film e altro.

**HUO** La mostra all'inizio dell'anno da Esther Schipper si intitolava "Quasi-Objects". Come definiresti un quasi-oggetto?

**PP** *Quasi-oggetto* è un concetto proposto da Michel Serres in *Le Parasite*, Grasset, Parigi 1982.

Serres lo definisce in questi termini: "Il quasi-oggetto non è un oggetto ma lo è, perché non è un soggetto, perché è nel mondo; è anche un quasi-soggetto, perché marca o definisce un soggetto che, senza di esso, non sarebbe tale... Questo quasi-oggetto, quando passa tra più persone, crea il collettivo, quando si ferma, crea l'individuo."

Serres ha spiegato il quasi-oggetto con la metafora del pallone in una partita. Prendiamo ad esempio una partita di calcio. Il pallone diventa un oggetto quando il giocatore lo calcia. Mentre lo calcia, il giocatore diventa un soggetto. Ma il pallone è anche un soggetto perché l'area dove si muove e come si muove determina il movimento e l'intensità dei giocatori che, di conseguenza, sono gli oggetti del gioco. Il pallone determina questo collettivo nel momento in cui i giocatori si configurano intorno al suo movimento. Quindi la palla non è del tutto un soggetto, né del tutto un oggetto. È un quasi-soggetto e un quasi-oggetto e lo stesso sono i giocatori. Il quasi-oggetto è un catalizzatore di un campo di forze, una ricarica di potenziale. Non si può mai afferrare completamente perché appare di volta in volta come una cosa, come una narrativa e come un legame sociale. Non è nulla di per sé. Quindi la questione non è più cos'è un quasi-oggetto ma piuttosto cosa fa. E cosa determina.

Quindi è speculativo ma nelle mie esposizioni io uso una serie di "oggetti" incoerenti; oggetti che non hanno i requisiti per essere singolarmente opere d'arte.

"Quasi-Objects" è un tentativo di riportare quegli oggetti a un copione nuovo, l'esposizione è un ricordo di alcune di quelle opere.

**HUO** C'è anche "With a Rhythmic Instinction to be Able to Travel Beyond Existing Forces of Life", la mostra che hai tenuto da Pilar Corrias. E in particolare la presentazione del progetto "Fireflies Drawing" nel quale sei stato interpretato da Dominique Gonzales-Foerster. Cosa ci puoi dire?

**PP** È stata una mostra in una galleria (per me sono le mostre le più complicate...) sviluppata intorno a un disegno che ho iniziato a fare 4-5 anni fa quando ero malato di cancro e non riuscivo a fare molto. Facevo fatica a concentrarmi, a scrivere o leggere libri, quindi ho cominciato a disegnare lucciole su fogli A4. Sono arrivato a 150-180 disegni, che regalo ai miei compagni, ai miei amici in una sorta di potlatch [rituale di scambio di doni dei nativi d'America, NdT]. Queste immagini riunite ora formano un film che compare nel momento in cui si sfogliano le pagine. Le ho messe insieme usando un programma che si chiama "The Game of Life", un algoritmo che realizza il "gioco della vita". Il film, che in realtà è un automa, è durato il tempo della mostra e poi è morto di morte naturale. Dominique Gonzales-Foerster, un'amica dei tempi delle Beaux-Arts con la quale lavoro da molto tempo, è stata nella control room insieme ai computer necessari alla mostra: la si vedeva attraverso un vetro. Ha fatto diverse apparizioni interpretando alcuni personaggi, principalmente uomini, e le ho detto che mi sarebbe piaciuto molto vederli interpretati da lei. Ed è lei che ha programmato la mostra a nome mio, o vestendo i miei panni.

**HUO** Una domanda che vorrei fare a entrambi: abbiamo parlato di diversi progetti espositivi e della necessità di rituali diversi... Nel 1960, Cedric Price, con John Littlewood, ha concepito il "Fun Palace", l'idea di un'architettura nella quale tutto era in continua trasformazione, con la possibilità di volta in volta di inserire funzioni diverse; un ibrido tra centro d'arte e teatro d'opera al quale aggiungere o togliere elementi per creare uno spazio completamente flessibile e immaginare spazi lenti, rapidi, rumorosi, silenziosi, spazi estremamente partecipativi, spazi di isolamento... Quel progetto non fu mai realizzato. Ci abbiamo pensato molto all'epoca di "Il Tempo del Postino" perché era così difficile trovare una location adatta. Quella istituzione multidisciplinare mai realizzata doveva essere una collaborazione con un'istituzione, un festival (era a Manchester). Volevo sapere come immaginare questo Fun Palace del Ventunesimo secolo.

**PP** Non mi piace la definizione multidisciplinare, è una parola orribile da università americana. Semmai si tratta di intensità relative. Momenti in cui le cose sono rapide e altri in cui sono lente, e altri momenti ancora in cui sono molto conservatrici. Ricorda la figura deleziana dell'intensità: è così che vedrei uno spazio nel quale coesistono intensità molto diverse in relazione ai corpi, alla conoscenza, all'altro, anche se effettivamente occorre partire da una dialettica multidisciplinare. D'altro canto, sarebbe bello partire dalla relazione con le intensità di un corpo morto: cioè non l'opera di un architetto come Rem Koolhaas, ma di un morto. Lo spazio diventa quindi una celebrazione un po' strana. Il fatto che non si celebri una novità ma qualcosa che è già stato pensato e dimenticato. Sarebbe interessante. Diciamo che ancor prima di costruirlo ti trovi già in uno scenario di un certo tipo.

**PBP** A me piace molto l'idea di una cosa realizzata da un morto. Poco fa, quando mi hai chiesto di formulare una domanda, ho scelto "come vivere con gli animali", ma un'altra domanda che mi ossessiona è proprio come vivere con i morti. Penso che la risposta sia fondamentalmente una definizione dell'arte, che in un certo senso è un grande cimitero, un luogo in cui vita e morte coesistono.

**HUO** Questo ci porta all'altro progetto, "Résistance", del quale non abbiamo ancora parlato ma che dovremmo ricordare perché è pertinente: è un progetto legato a te, Philippe, e al tuo incontro con Lyotard quando è venuto a un seminario a scuola. Era reduce da "Les Immatériaux", la mostra

che ha ispirato moltissimo tutti noi, e ha parlato del progetto, mai realizzato, di una seconda mostra, "Résistance", appunto, che ora stiamo cercando di allestire. È la prima volta che si fa un'esposizione post-mortem, nella quale l'ideatore è morto.

**PP** Io gli ho chiesto un chiarimento sul termine "resistenza", che non avevo capito. Lui la intendeva a livello fisico, come le forze di resistenza che non ci permettono di capire il mondo e di farne una teoria. Quindi le cose sono molto più complicate di come appaiono. Le forze di resistenza sono ciò che ancora oggi ci impedisce di capire. Per lui erano forze estetiche. Prima parlavo appunto di questa idea del gioco della vita. La matematica non può produrre una totale casualità: adesso nei laboratori si elaborano dati molto complicati con computer di potenza insufficiente che si bloccano, e quindi è la loro incapacità a risolvere il problema che costituisce la vera casualità. Era un'idea piuttosto affascinante, ma è morto prima di poter realizzare il progetto. Noi ci siamo detti che sarebbe stato interessante fare l'esposizione di un morto. Come diceva Paul, l'arte ha molto a che vedere con questo.

**HUO** Per questo progetto siamo partiti da informazioni molto scarse: negli archivi di Lyotard non c'era quasi nulla, ci sono i tuoi ricordi di quell'incontro e poi abbiamo parlato con alcuni testimoni... Per il momento è un progetto della fondazione LUMA ancora privo di una sede definita perché ha un formato ibrido.

**PP** Lyotard era interessante perché la mostra "Les Immatériaux" era proprio l'idea della relazione del corpo con la conoscenza sulla quale lavori anche tu. Comunque è stato uno dei rari filosofi a porsi la questione in modo serio, tanto da farne una mostra e destinarle tre anni della sua vita. Trovo sia interessante, anche in assenza di quel corpo, riformulare quella domanda. È un progetto che abbiamo iniziato, e ora cerchiamo di capire come progettarne la realizzazione e soprattutto che processo adottare per produrlo.

**HUO** Un'ultimissima domanda per Philippe, Paul ha già risposto, puoi proporre una domanda in omaggio a James Lee Byars?

**PP** Come vivere con i morti?

**HUO** Paul, Philippe, grazie infinite.