

Philippe Parreno



EXPOSICIÓN / EXHIBITION
Exposición organizada por / Exhibition organized by
Museo Jumex

ATELIER PHILIPPE PARRENO

Dirigido por / Directed by
Marie Auvity con/with
Elsa Beaudoin y/and Virginie Oudjane

Dramaturgia / Dramaturgie
Philippe Parreno en colaboración con /
in collaboration with Asad Raza

Diseño de sonido / Sound design
Nicolas Becker

Diseño de control de la exposición /
Show control design
Johan Lescure

Secuencia de la exposición / Show sequencing
Cengiz Hactlap

Biorreactor / Bioreactor
Concepto e ingeniería de / Conceived and engineered
by Jean-Baptiste Boulé (CNRS - French National
Museum of Natural History, Sorbonne University)
y / and Nicolas Desprat (LPS & IBENS, École Normale
Supérieure, PSL Research University; Paris Diderot
Sorbonne Paris Cité).

MUSEO JUMEX

Asistente curatorial / Curatorial Assistant
Ixel Rión

Coordinadora de la exposición /
Exhibition Coordinator
Begoña Hano

Registro / Registrar
Luz Elena Mendoza

Asistentes de Registro /
Assistants, Conservation and Collection
Mariana López, Andrea Sánchez

Producción museográfica /
Exhibition Design Production
Francisco Rentería, Enrique Ibarra, Manuel López,
Marco Antonio Salazar, Arturo Vázquez

Montaje / Installation team
Óscar Díaz, Iván Gómez, Sergio González,
José Juan Zúñiga

Coordinación audiovisual / Audiovisual Coordinator
Daniel Ricaño

Operation and maintenance of the bioreactor /
Operación y mantenimiento del biorreactor
Ing. Jesús Nagore, Director
Ing. Sandra Andrade, Jefa Jr. de Laboratorio
Central
Dirección Técnica del Grupo Jumex

* MUSEO JUMEX

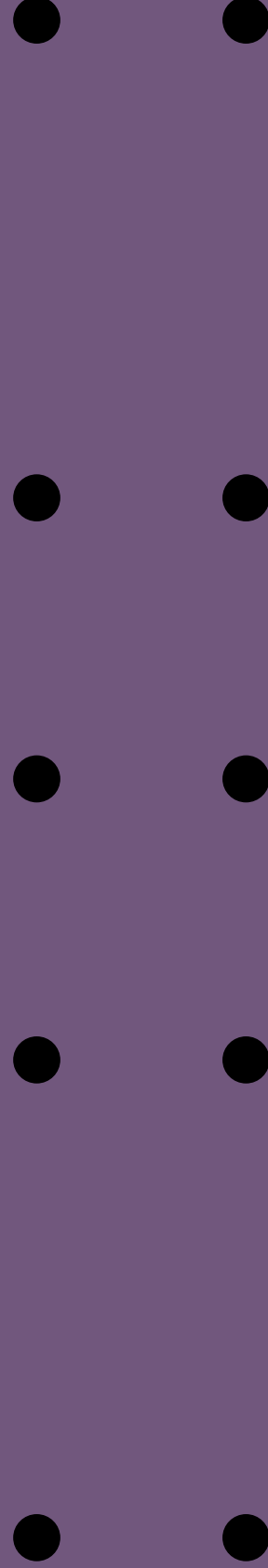
Philippe Parreno

La levadura y el anfitrión

The Yeasts and The Host

MUSEO JUMEX
26.OCT.2017–11.FEB.2018

#11



LA LEVADURA Y EL ANFITRIÓN

Kit Hammonds

Philippe Parreno, miembro de una influyente generación de artistas que surgió en los años noventa en Europa, ha incursionado en nuevas formas de hacer arte a través de la colaboración, la participación y encuentros de carácter coreográfico en los que “la exposición se concibe como un espacio escenificado, como un autómata que produce diferentes temporalidades, un ritmo, un viaje, una duración”.¹

Siguiendo esta trayectoria, *La levadura y el anfitrión* presenta a la exposición como una obra de arte: un mundo inmersivo, experiencial, construido a partir de eventos temporales y orquestado por sistemas —algunos fijos y otros, que van más allá de los límites del control del artista. Parreno utiliza notaciones musicales, patrones meteorológicos y organismos vivos para activar las condiciones de sonido, video e iluminación dentro de la sala de exposición. En *La levadura y el anfitrión*, las obras o motivos nuevos, existentes y reeditados se combinan y superponen para producir diferentes realidades que emergen como una composición en constante cambio.

De este modo, Parreno propone un repertorio, pero no es el único compositor. En el centro de la exposición, en la galería del segundo piso del Museo Jumex, se encuentra el cuarto de control donde se organizan los eventos. Dentro de esta sala con cristales se encuentra un biorreactor que produce levadura. Conectados a una computadora, los microbios en su interior se cultivaron específicamente para recordar el programa de la exposición *Anywhen* (Tate Modern Hyundai Commission, Londres) que el artista presentó en 2016. La colonia viviente reacciona y adapta el programa de acuerdo con el nuevo ambiente al que ahora está expuesta. A su vez, el programa está sujeto a otras influencias, incluyendo la estación meteorológica que responde a las condiciones climáticas cambiantes fuera del museo. Estos sistemas dinámicos activan el orden en el que aparecen ciertos eventos en el espacio de la galería, como la proyección de películas, las composiciones musicales u otros eventos sonoros que reverberan por todo el museo.

El sistema también permite programar los eventos de la galería del primer piso, donde una marquesina, inspirada en las estructuras luminosas que sobresalen por encima de las entradas a las salas de cine, emite luces modula-

¹ Philippe Parreno describe su exposición *H {N}Y P N{Y} OSIS*, en Park Avenue Armory, Nueva York, 2015.



Vista de instalación de *IF THIS THEN ELSE*, Gladstone Gallery, Nueva York, 5 de marzo–16 de abril, 2016.
 © Philippe Parreno. Cortesía Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas.
 Fotografía: David Regen

das en secuencias generativas. Comisionada por La Colección Jumex, la marquesina se presenta en un entorno que parece responder a sus patrones cambiantes por medio del sonido y el movimiento coreografiado con los mundos evocados en la galería del segundo piso. Al ceder el control del espectáculo a sistemas naturales y algorítmicos, la obra de Parreno explora un ámbito que se encuentra entre la mente humana —como anfitrión que coreografía la exposición— y las otras formas espectrales de materia inteligente o emergente y actividad que le dan existencia.

Al recorrer la exposición, está *Anlee*, una figura animada de un manga que cuenta la historia de su extraña existencia, y *The Crowd* [La multitud] (2015), un grupo de 300 personas moviéndose como un individuo bajo hipnosis colectiva. Ambos se presentan como apariciones en la pantalla entre los mundos alienígenas de *C.H.Z.* (2011), un entorno artificial misteriosamente oscuro que Parreno construyó para simular las condiciones de vida fuera de nuestra galaxia, y la de un cefalópodo en *Anywhen* (2016). En las salas de exposición trabajan operadores humanos, que guían al visitante a través de un espacio virtual en un momento, y a través de recitales de piano en otro, mediando las realidades que se entrecruzan.

Como visionario de la comprensión contemporánea del ser, en los mundos de Parreno las fronteras entre diferentes realidades, percibidas o imaginadas, se disuelven. La práctica de Parreno evolucionó al mismo tiempo que los cambios fundamentales en el pensamiento a finales de la década de 1980 y durante toda la década de 1990. Podríamos ver “la exposición” como el modelo creado por Parreno de un mundo posible en el que el arte puede ser concebido, un mundo que va más allá de objetos discretos y se convierte en un conjunto de relaciones más mutable y contingente.

Es aquí donde la obra de Parreno sobresale por su atención a la forma temporal de la exposición como una obra de arte compuesta por eventos, acciones, flujos y resistencias más que por objetos concretos e intemporales. La práctica de Parreno encuentra su carácter único en la construcción de estas redes y relaciones como un medio para explorar el potencial de otras formas de ser, en lugar de analizar aquellas en las que ya estamos situados. Ya en 1995, Parreno describía sus exposiciones en función de su duración, su proyecto *Snow Dancing* en Le Consortium en Dijon “ocupa dos horas de tiempo en vez de metros cuadrados de espacio”.² Dirigiendo la exposición como una serie de eventos, flujos e interrupciones en la experiencia y percepción —y no como una colección de objetos— el arte de Parreno crea narrativas abiertas entre las fuerzas sociales, naturales y discursivas en lugar de representarlas.

² Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (Dijon: Les presses du réel, 2002), 32. Publicado originalmente en francés en 1998.

El enfoque de Parreno fue, quizá, el más radical, ya que su arte distrajo la atención de un objeto singular para centrarla en el evento creativo, apartado del artista como mente individual para llevarlo a un momento de interacción entre diferentes fuerzas creativas. Además, de manera convincente fue más allá de los límites del arte para crear un diálogo con diseñadores, músicos, científicos, artistas, deportistas y otras personas inspiradoras, así como con el público en general.

Aquí, en *La levadura y el anfitrión*, el desarrollo de Parreno va más allá de las relaciones sociales para considerar una ecología más amplia de actores que reconsideran el ser y la creatividad fuera de las fuerzas humanas, o dirigidas y progresistas. Su obra sitúa actores no humanos dentro de las redes construidas con precisión que constituyen su trabajo.

Cada uno de los elementos de la exposición puede ser considerado como un evento más que un objeto. Como lo define el filósofo Gilles Deleuze: “el evento es inseparablemente la objetivación de una aprehensión y la subjetivación de otra; es a la vez público y privado, potencial y real, participa en el devenir de otro evento y es sujeto de su propio devenir”.³ La exposición de Parreno como un evento en sí mismo está compuesto por una serie de otros eventos que ocurren musical, arquitectónica y cinematográficamente.

10 Esto marca un cambio profundo en la estética. Es un arte que “no alude a un individuo, a una persona, sino más bien a un evento, es decir, a las fuerzas en sus diversas relaciones con una proposición o fenómeno, y a la relación genética que determina estas fuerzas (poder)”.⁴ *La levadura y el anfitrión* es un ensamblaje en constante evolución que propone un arte que trasciende los límites de la percepción, la cognición y la experiencia humana y que paradójicamente está en perfecta sintonía con las sensibilidades actuales.

³ Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 78. El vocablo “aprehensión”, que literalmente significa asir o agarrar, se define en términos filosóficos en el Oxford English Dictionary como: “la interacción de un sujeto con un evento o entidad que requiere percepción, pero no necesariamente cognición”, resulta particularmente pertinente al enfoque de Parreno.

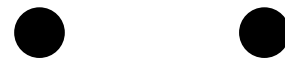
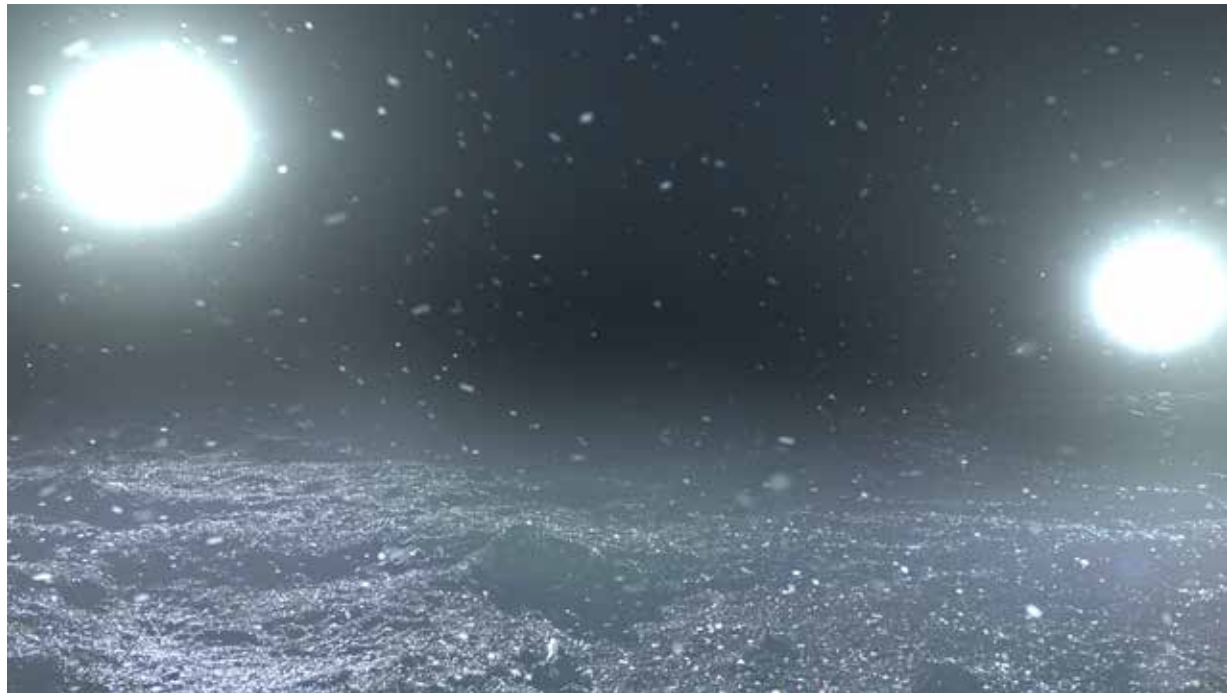
⁴ Hugh Tomlinson, “Preface to the English Edition”, en Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (Londres y Nueva York: Continuum, 1992), xi.



Vista de instalación de Hyundai Commission 2016. *Philippe Parreno: Anywhen*, Tate Gallery, Londres. Cortesía Pilar Corrias, Londres; Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas; Esther Schipper, Berlín. Fotografía: © Andrea Rossetti



Vista de instalación de *Philippe Parreno: Synchronicity*, Rockbund Art Museum, Shanghái, 8 de julio–17 de septiembre de 2017. Fotografía: © Andrea Rossetti



Philippe Parreno, *C.H.Z.*, 2011 (stills).
12 min 49 seg.
Cortesia Esther Schipper, Berlin.



PHILIPPE PARRENO

Entrevista de Olivier Zahm

ZAHM: Para empezar, me gustaría dedicar un momento a recordar al artista Jean-Luc Vilmouth, quien fue nuestro buen amigo en los primeros días de *Purple*. Falleció en diciembre de 2015, en un hotel en Taipei. Jean-Luc Vilmouth, a quien también le debes mucho, haría una pregunta que te concierne: “¿Cómo habitar en este mundo?”

PARRENO: Su muerte nos tomó por sorpresa. Un ataque al corazón mientras dormía. En todo caso, tengo muy gratos recuerdos de Jean-Luc. Creo que él reflexionaría en la pregunta del mundo de manera muy ingenua y bella. Estoy tratando de ver cómo la entendía yo entonces y cómo la entiendo ahora.

ZAHM: ¿Es una pregunta que tienes presente cuando planeas los mundos nocturnos y enigmáticos de tus exposiciones? Cuando comenzamos juntos, en la década de 1990, sentíamos curiosidad por el mundo. Teníamos una sed de ir al extranjero que estaba ligada al deseo de seguir al mundo en el devenir de su modernidad o progreso. Hoy en día, el mundo va a la deriva y está desgarrado por la regresión, la violencia y el miedo.

PARRENO: Una de las primeras cosas que hice fue una manifestación en un patio de escuela con niños que gritaban: “¡No más realidad!”

ZAHM: Fue una obra emblemática.

PARRENO: Sí, y siempre vuelvo a ella. La realidad, como todos sabemos, no existe. Hay múltiples realidades y universos. Tal vez esa sea la finalidad del arte: poblar el mundo con múltiples realidades a través de nuevas formas u otros tipos de exposiciones. Jean-Luc Vilmouth tenía un punto de vista muy romántico del mundo y del mundo animal. Era una forma muy decimonónica de ver las cosas. Hoy vemos el mundo no humano que se desarrolla ante nosotros. El mundo ya no es necesariamente humano. Vivimos en una época en la que estamos empezando a interesarnos por lo que no está en el orden de lo humano.

ZAHM: ¿Sientes nostalgia?

PARRENO: No, desde luego que no. Pero tampoco soy muy optimista. Por eso sigo suscribiendo la ideología “sin futuro” del movimiento punk, aunque tengo la certeza de que el futuro será interesante.

Vista de instalación de *H (N)Y P N(Y) OSIS* de Philippe Parreno, Park Avenue Armory, Nueva York, 2015.
© Philippe Parreno. Cortesía Pilar Corrias, Londres; Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas; Esther Schipper, Berlín.
Fotografía: © Andrea Rossetti

ZAHM: ¿Piensas en el futuro?

PARRENO: Sí. El futuro es muy problemático; de hecho, lo es tanto como el presente. Cuando nos conocimos, a principios de los años noventa, estábamos hiperconscientes del presente, en comparación con la generación que nos precedió, que aún tenía una concepción modernista del arte. Un artículo de *i-D* suscitaba tanto interés en nosotros como una teoría de Witold Gombrowicz. Nos atraía el presente en todas sus formas. En cuanto a mí, me interesaba tanto la historia del arte como lo que sucedía en la literatura o el cine. Eso fue lo que nos distinguió de los demás. Para nosotros, era como un campo totalmente abierto. El tema del lenguaje especializado del arte era algo que debía desaparecer. Asimismo, nos interesaban todas las formas de lenguaje. Por supuesto, el cine me cautivaba, pero también me fascinaba, por ejemplo, la magia; en otras palabras, me interesaban otras formas de entender el mundo y, por consiguiente, necesariamente otras formas de poblarlo, sin consideración de las normas habituales y su tendencia a unificarlo todo. Eso es lo que el arte representa para mí: es lo que impide la unificación, lo que impide la comprensión del universo. Es fricción y resistencia.

ZAHM: Es la idea que el arte, como forma de fricción, opone resistencia.

PARRENO: Exactamente. La resistencia es un flujo constante, un flujo infinito. Internet es algo parecido. Los espacios de creación son espacios cifrados. En algún momento el flujo tiene que detenerse para que pueda surgir una forma del tránsito. Debe haber una interrupción. En seguida, el flujo interminable vuelve a comenzar y luego se detiene una vez más. Cada vez más veo el mundo como una interrupción: ritmo y arritmia. Las cosas se detienen y vuelven a comenzar, se detienen y vuelven a comenzar. Es una especie de ritmo cuyas pulsaciones atraen tu atención en un determinado momento y luego te liberan de dicha atención.

ZAHM: Estas interrupciones son momentos de fricción, pero fricción sin violencia, hemos de especificar, como el otro lado de la moneda del terrorismo. Son pausas y también enigmas. Interrumpen el flujo de información, el cual sabemos, desde [Gilles] Deleuze, consiste en órdenes, instrucciones desde el poder.

PARRENO: Esto me recuerda el concepto complejo de la “holofrase”, que un psicoanalista me explicó cuando coincidimos en la Villa Arson a mediados de la década de 1990. Aparece en el volumen VII de los seminarios de [Jacques] Lacan. Es el momento en que cesa toda fricción; es una especie de intercambio perfecto. La diferencia entre significado y significante se desvanece. Uno dice: “estoy enfermo” y en el preciso momen-

to que lo dice, está enfermo. Lacan solía hablar de la “imagen congelada”. Para que haya forma debe haber interrupción. Quizá era una forma de transmitir eso. Es un ritmo y también una repetición.

ZAHM: Tu exposición fue precisamente eso. Interrupciones musicales brutales, apagones eléctricos, imágenes y películas que se detenían y volvían a comenzar, y luego ruidos chirriantes. En seguida, las luces volvían a prenderse y después todo volvía a comenzar en la oscuridad.

PARRENO: La luz es también una forma de resistencia eléctrica. Tienes un flujo y una resistencia. La resistencia produce la luz. Es una metáfora que hemos manejado desde el siglo XIX y que todavía funciona.

ZAHM: Sucede lo mismo que con el sonido en las películas de Jean-Luc Godard, que tanto admiras. Esculpe las interrupciones y ruidos que ocultan la historia y el diálogo, como el ruido de un avión que va pasando.

PARRENO: Su última película, *Goodbye to Language*, en tercera dimensión, es increíble. Hay una escena muy, muy bella con la pareja protagonista de la película: una mujer y un hombre, y entre ellos está un perro. El perro encarna el drama. Godard filma a su perro. Es en tercera dimensión. En un momento, algo fascinante sucede. La mujer y el hombre hablan, se gritan. La mujer sale furiosa por la derecha y el hombre por la izquierda. Le estereoscopia, la visión profunda, se apaga y uno siente como si cada ojo mirara en diferente dirección. Se dispara en ambas direcciones y ya no es posible seguirla. Es fantástico para un hombre de su edad. Entonces, sí, repetición rítmica, sincronía y luego asincronía.

ZAHM: Siempre has dicho que, desde el principio, no trabajas sólo en el objeto de arte y su presentación, o incluso en la instalación, sino en la idea de la exposición en todas sus dimensiones: sonido, luz, arquitectura, imágenes, etcétera. Porque para ti, la exposición es un medio en sí misma, un lenguaje propio. ¿Crees que eres el único que piensa en la exposición de esta manera radical?

PARRENO: El término “instalación” siempre me ha quedado corto. Por principio de cuentas, ¿para qué buscar otra palabra en lugar de “exposición”? Incluso si alguien, que trata de ser amable, me dice: “Las exposiciones no son lo que haces; tú haces más que exposiciones”, me atengo a esa realidad. Cuando empezaba, la gente me decía: “Eso no es arte”. Por ejemplo, una colección estatal se negó a comprar el video *Snaking* [Arrastrarse] por ese motivo. Posteriormente, me dijeron que no era artista porque colaboraba con otros artistas. Ahora, 30 años después, me dicen que “no hago exposiciones”. Yo les digo: “¡Déjenme

en paz!” Yo hago exposiciones. Estas exposiciones son arte y están hechas por un artista. Tenemos que olvidarnos de los neologismos porque, de lo contrario, acabaremos por dejar el arte a los pintores y las exposiciones a la exhibición de objetos o productos artísticos. No nos lleva a ninguna parte. A fin de cuentas, desde el siglo XIX siempre ha habido una vanguardia en diferentes formas; formas que, por cierto, han dado origen a nuevas maneras de pensar respecto a la producción de formas artísticas, maneras que caen fuera del marco de objetos, pinturas o esculturas, que siguen algo distinto de la agenda estética del siglo XVIII.

ZAHM: Y el impacto de esas formas en el mundo...

PARRENO: No renuncio a la idea que las formas que inventamos, el arte que creamos aún puede tener impacto en el mundo, ¡quizá incluso cambiarlo! ¿Por qué no? Tenemos que aferrarnos a una pizca de esperanza y ambición. De lo contrario, lo que ocurre es realmente terrible. En ocasiones sentimos que todos nos hemos ido al infierno, o que hemos encontrado una habitación pequeña con aire acondicionado y tragos gratis donde todavía podemos fumar un cigarrillo o un poco de marihuana, y nos decimos que todo va a estar bien; sólo que ya nadie cree en eso. Las formas de las regresiones contemporáneas son de proporciones monstruosas. Pero no voy a permitir que eso me detenga. De hecho, no creo que se hayan comprendido todavía todas las preguntas que nos planteamos en aquel entonces cuando comenzábamos allá por la década de 1990, preguntas que, no obstante, son muy sencillas.

ZAHM: ¿Sería acertado decir que tienes una “teoría de la exposición”?

PARRENO: Me gusta la idea de una “teoría de la exposición”. Es como la *politique des auteurs* [“teoría del autor”].

ZAHM: Es que te has comprometido por completo con la idea de la exposición. Para ti, es algo tan serio como hacer una película o diseñar un edificio. No se trata sólo de una presentación de obras o una exhibición de objetos de arte.

PARRENO: Sí, es todo lo que tenemos en estos tiempos. Tenemos que dejar de pensar en los objetos de arte. No tiene sentido. Ya pasamos por eso. De hecho, es lo mismo si el objeto está o no ahí. Lo que cambia es la forma en que nos dirigimos al público.

ZAHM: Sin embargo, al mismo tiempo, tus esculturas luminosas titilantes, que denominas “marquesinas”, se han convertido en el sello distintivo de tu trabajo. ¿Las consideras objetos de arte o esculturas?

PARRENO: Son cuasi objetos... La idea de las marquesinas viene de una exposición en la galería de Esther Schipper. Es el resultado de una extensión o exageración de las cédulas. Las cédulas siempre han sido un problema para mí. ¿Cómo llamar a la obra de arte de una obra de arte? ¿Qué título se le puede dar? El que da nombre a una obra de arte es, a final de cuentas, la institución, el marchante de arte. Ese diseño específico pertenece a la institución o al comercio. Pensé que debía probar suerte con ese diseño. Mathias y Michael [M/M París] me pidieron que hiciera algunos carteles luminosos que parpadearan en el Musée d’Art Moderne en París en 1992–1993. Los recordé y pensé: “¿Por qué no eliminar el título y conservar únicamente la luz, el ritmo y el parpadeo?” Por lo tanto, las formas que ahora llamas mi “sello distintivo” formal, un producto artístico, nacieron de la idea de las cédulas y del rechazo a los títulos. Son consecuencia natural de mi trabajo, avisos publicitarios que han sustituido a las obras de arte, que debían dar nombre a la obra y que, de hecho, han sobrevivido a ella.

ZAHM: ¿Es un letrero terminal?

PARRENO: Sí, es un *ptyx*, como [Stéphane] Mallarmé solía decir. “Ptyx” es una palabra que no existe, un significante puro, una palabra que sólo aparece ahí porque dio la casualidad de que en algún momento el poeta la necesitó para un poema, porque sonaba bien. Así que es una especie de *ptyx*, algo que suena bien, porque las marquesinas no sólo son fuentes de luz, sino también de sonido. Decoran los salones o apartamentos de los coleccionistas, ¿por qué no? Pero si reúno todas las marquesinas, se convierten en un instrumento musical. Empiezan a hacer ruido juntas e intercambian ritmos.

ZAHM: También se vuelven una especie de paisaje urbano.

PARRENO: Sí, precisamente. La primera vez que las reuní fue en el Palais de Tokyo. Cuando están juntas tienen un nombre. Se llaman *Danny the Street*, por el famoso cantante travesti inglés [Danny La Rue] que murió en 2009. “Danny the Street” es también un personaje de la tira cómica creada por Grant Morrison, también como tributo a Danny La Rue. Es un personaje increíble: es tanto el lugar donde se desarrolla el relato (una calle) como un personaje. En otras palabras, el personaje llega a la calle y se manifiesta cambiando las tiendas y los escaparates. Es una calle travesti y omnisciente. Modifica las fachadas y la decoración, y empieza a hablar por medio de los letreros.

ZAHM: Es decir, el escenario y el personaje se vuelven uno.

PARRENO: Sí, exacto. Es una hermosa idea. La reunión de las marquesinas produce algo de ese personaje travesti.

ZAHM: Además, es un personaje un poco fantasmal.

PARRENO: Sí, por supuesto. También es un personaje muerto.

ZAHM: Entonces, esas esculturas de luz son como carteles que anuncian la ausencia de un nombre, de un título para la obra, y la iluminación de una escena, una calle, una historia. Así, son de hecho objetos icónicos de tu obra y, al mismo tiempo, son instrumentos.

PARRENO: Correcto. La marquesina es un “cuasi objeto”, en realidad. Se vuelve un objeto de arte cuando forma parte de una colección privada o institucional, pero, aparte de eso, forma parte de una exposición.

ZAHM: También es un instrumento musical luminoso.

PARRENO: Empecé a crear teclados vinculados a las marquesinas. Cada uno tiene su sonido y ahora se puede tocarlos. Cada luz, cada frecuencia de luz, es también una frecuencia de sonido. Así, literalmente se pueden tocar las marquesinas.

ZAHM: ¿Uno toca una nota y la marquesina se ilumina de cierta manera?

PARRENO: Sí. Este verano, pedimos a algunos músicos que vinieran a Nueva York a tocar las marquesinas, y creo que vamos a hacer un álbum con ellas.

ZAHM: ¿Un científico está haciendo esto?

PARRENO: No. Poco a poco fuimos integrando todo en el estudio. Necesitamos año y medio de investigación, pero ya funciona. Se necesitan 15 teclados para que las marquesinas funcionen con los músicos. Lo hicimos por la noche en Nueva York este verano. El pianista de Antony Hegarty estaba disponible. Fue una velada maravillosa. Es como un sintetizador y la luz entra en ritmo. Si pensamos en función de instrumentos, lo que más se le parece es el gamelán, el instrumento indonesio y balinés. En realidad, el gamelán está compuesto por varios instrumentos de percusión pequeños. Hay uno que es del tamaño de una mesa, otro más pequeño, y así sucesivamente. Se necesitan varios músicos para tocarlo, pero no se concibe la misma manera que un arpa o un violín. Es sólo un trozo de esto sumado a un trozo de aquello y termina siendo un solo instrumento que tocan varios músicos, dirigidos por una sola persona: el *dalang*, una especie de figura espiritual que conduce el ensamble. Es un objeto relativamente extraño hecho de varios otros objetos.

ZAHM: Como una orquesta de un solo instrumento.

PARRENO: Sí, es lo más parecido que puedes imaginar al ensamble de marquesinas.

ZAHM: ¿Cómo empezaste a integrar música a tus exposiciones, con pianos mecánicos, por ejemplo?

PARRENO: Fueron giros de pensamiento o razonamiento. Para controlar los eventos en un espacio, necesitaba crear un código para sincronizar tales eventos con los sonidos y las luces que destellaban por toda la exposición o le daban su ritmo. En el Palais de Tokyo usé *Petrushka* de Stravinsky, que fue el hilo conductor de orquesta de la exposición. Colgaba los eventos de la exposición con la aparición y desaparición de una nota. Ya había hecho esto con un animal marino en el Musée d'Art Moderne. Había una sepia (molusco cefalópodo). Cada vez que aparecía, activaba un evento. De ahí nació la idea. Lo que no me agradaba mucho al principio eran las interfaces. Primero era un Walkman con autorreversa, para repetir una pista de sonido dentro de un espacio. Posteriormente llegaron los videos profesionales y entonces usaba la autorreversa y se rebobinaba. Me encantaría leer una historia de las interfaces para tener una idea de su evolución en el tiempo. La interfaz más reciente de mi creación, muy lejana de la autorreversa, es una computadora bacteriológica que desarrollé con personal del CERN [Organización Europea para la Investigación Nuclear]. Su tesis es que posiblemente existe una memoria que no es genética. En tres o cuatro semanas, estas bacterias aprenden el ritmo de la exposición (se apagan las luces, comienza la película y, al final, se vuelven a prender las luces). Les enseñé ese mundo a las bacterias. Viven en un mundo que no es solar ni celestial; es un mundo temporal de 25 minutos, el mundo de la exposición. No conocen nada más. Son bacterias y no podemos pedirles demasiado. Viven y vivirán eternamente, siempre y cuando se las alimente, porque una bacteria no muere.

ZAHM: Entonces, ¿las bacterias controlan la exposición?

PARRENO: Sí, son ellas las que mantienen la exposición en funcionamiento: las luces, los sonidos, las imágenes. Hemos desconectado todo. Son ellas las que hacen funcionar la exposición. De vez en cuando cometen algún error.

ZAHM: ¿Estás diciendo que ya no necesitas estar ahí? ¿Que ya no hay necesidad de que una computadora controle la exposición?

PARRENO: No. Ellas se ocupan de todo. Ahí están y controlan las luces.

ZAHM: Se convierten en memoria viva.

PARRENO: Sí, tienen el control de todo el edificio. Controlan todo; el sonido también. Además, cambian las luces.

ZAHM: Se puede decir, entonces, que la computadora es un organismo vivo. Las bacterias sustituyen al programa informático.

PARRENO: Todo esto se remonta a la idea imprecisa de “vida”. Decimos: “Las exposiciones siguen un programa, tienen dramaturgia”. Dicha dramaturgia se olvida después porque no hay en realidad ninguna película de la exposición. No sería muy interesante verla, es preciso estar ahí en persona. Tampoco tengo una partitura. No puedo tocar la pieza de nuevo. Las exposiciones son peculiares. Dependen en gran medida del espacio. Una vez que terminan, terminan. Dicho eso, el aspecto rítmico me interesa cada vez más. Lo más interesante de las bacterias es que van a volver a París. Van a reproducir la exposición durante todo el tiempo que nos plazca.

ZAHM: ¿Cómo alimentas a las bacterias?

PARRENO: Con azúcar. Regresarán esparcidas en algún tipo de papel. Luego las pondremos de nuevo en su recipiente y entrarán en ritmo una vez más. Están a cargo de una exposición que supuestamente olvidaremos, pero ellas la seguirán llevando dentro de sí.

ZAHM: Lo que me parece excelente de los mecanismos que instalas es que no son sólo funcionales, sino que cumplen también un fin estético.

PARRENO: En mi opinión, lo más optimista que podemos hacer es pensar en la exposición como un nuevo ritual. Esto también me recuerda a Jean-Luc Vilmouth o el poema de Mallarmé. ¿Qué significa la muerte de Dios? Significa que no queda nada más que nos proteja, por lo que podemos considerar otras percepciones, otras relaciones con el otro. Paso mucho tiempo observando a la gente en las exposiciones, tanto más como las de otros artistas. También cambio con frecuencia la distribución actual. Todo depende de lo que vea. Mejoro las cosas cuando veo lo que no funciona. Para hacer una exposición, hay que dedicarle tiempo. Por eso, las películas tienen que ser como marquesinas; es preciso tomarlas en conjunto como una especie de paisaje común. Me pone a pensar observar la exposición y a las personas que la recorren. Continúo con mi trabajo y pienso: “Este ejercicio es mi estudio”.

ZAHM: Tus películas, también, son como exposiciones en una pantalla, como la película sobre los últimos días de Marilyn Monroe, con la cámara paseándose por esa habitación.

PARRENO: Sí, el hotel donde vivía antes de morir.

ZAHM: ¿Ahí fue donde se suicidó?

PARRENO: No, se mató en Los Ángeles, pero vivió algunos años en ese hotel, en una habitación del Carlyle en Nueva York. Ahí fue donde cayó en depresión. Nuestro escenario fue una recreación del Carlyle.

ZAHM: Ahí también tu película es como una exposición, en el sentido que los objetos reconstruyen una decoración, pero no cuentan una historia específica. No es un filme narrativo. Filmas la imagen de la muerte de Marilyn, su presencia fantasmal.

PARRENO: Sí, exactamente. Esa película es una fantasmagoría. También es la recreación de su cuerpo por medio de los muebles, porque esos muebles son ella. Además, es su voz real, recreada con computadoras, y la cámara es como su ojo, que funciona con el mismo algoritmo. Es una reconstrucción biométrica del fantasma, que vuelve y no dice nada. En ese sentido es fantasmagoría. El fantasma no puede hacer más que rondar por el espacio al que lo has conjurado. Quieres pensar que está viva, aunque, de hecho, es una máquina que sólo puede repetir lo mismo y lo mismo.

ZAHM: Veo que no has abandonado tu interés en los personajes y las historias porque siempre hay un personaje en tus exposiciones.

PARRENO: Mis exposiciones se relacionan a menudo con personajes, pero nunca dentro de una historia ficticia. De hecho, nunca he contado una historia. Annlee (personaje de la cultura manga) cuenta su realidad textual; no hay absolutamente nada ficticio en ella. Tampoco hay nada ficticio en *Zidane*. *Marilyn* es un intento por dar vida a un fantasma y, al final, se ve que es una computadora la que habla y que la mano no es tal, sino también una computadora.

ZAHM: ¿Cómo te las arreglaste con tu enfermedad? ¿Cómo sobreviviste al cáncer y continuaste trabajando al mismo tiempo?

PARRENO: Es verdad que pensaba: “¿Qué voy a dejar?” Se puede dejar una voz. Sucede todo el tiempo: conservamos y escuchamos mensajes de seres queridos que murieron. La película sobre Marilyn fue realmente perturbadora por este motivo. Resucitó a alguien, junto con su voz y su caligrafía. Conseguimos que una máquina pudiera escribir como ella. También programé una máquina para que escribiera como yo. Pensé que la máquina podría escribir cuando yo ya no estuviera. Podría mandar cartas. También programé mi voz para que pudiera hablar como yo.

ZAHM: ¿Con qué te quedas de la idea de ficción?

PARRENO: La dimensión estética que podríamos asociar con algo en el orden de la ficción. Mis personajes son mutaciones y eso produce una especie de estética.

ZAHM: Cada vez tienes más éxito últimamente.

PARRENO: Sin duda, pero cuanto más creo arte, tanto más me doy cuenta de que crearlo es complicado, tan complicado como dejar de fumar. Es exactamente lo mismo. Es muy, muy difícil.

ZAHM: Lo que me encanta de tus exposiciones, además de su inteligencia y procedimientos ocultos, es su poesía. Me parece que la has desarrollado de manera impresionante.

PARRENO: Eso se lo debo a la enfermedad. Descubrí mi subjetividad en el preciso instante en que se suponía que debía perderla. No pasaba antes por el cuerpo, sino principalmente por las ideas. Fue obligada. Después, cuando asimilas la idea de propia mortalidad, cuando estás en guerra con el mundo, te vuelves sensible a todo lo que te toca. Muchas, muchas cosas empiezan a conmoverte. ¿Serán los medicamentos? No lo sé. El resultado es que uno se vuelve hipersensible. Comencé a pensar que el cuerpo era un lenguaje. Eso me tenía un poco confundido. No sabía qué hacer con eso, no sabía cómo superarlo. No creí que fuera un buen punto de partida porque es el tipo de cosas que, por lo general, conduce a clichés.

ZAHM: Sin embargo, al final, proviene de ti.

PARRENO: Sí, digamos que lo acepto. Me digo que no tiene nada de malo continuar sin ideas. Tomas como base otra cosa.

ZAHM: La espantosa experiencia de estar enfermo y mirar de frente a la muerte.

PARRENO: Sí, exactamente.

ZAHM: ¿Y como consecuencia de eso descubriste tu potencial poético?

PARRENO: Sí. Es raro que haya sido a consecuencia de eso. Sin embargo, era obstinado. Lo tenía delante de las narices.

ZAHM: ¿Sigues leyendo muchos textos filosóficos y científicos?

PARRENO: Sí, todavía leo. Me ayuda a tener estructura... Siento curiosidad por los mundos filosófico y científico. Necesito leer para entender lo que el arte puede lograr con todo ese material. Por ejemplo, Timothy Morton habla de algo al nivel de lo "no humano". Me interesa la idea de una ontología distinta o de varias ontologías diferentes, como las de los "hiperobjetos" de Timothy Morton.

ZAHM: No hay muchos artistas que hablen de ontología...

PARRENO: Por eso nos llamamos artistas "conceptuales". Tratamos con las preguntas abiertas de nuestro tiempo.

ZAHM: El ser artista y crear arte hoy nunca se ha dissociado de un estado de pensamiento.

PARRENO: Correcto. Por eso no había nada de dinero para nuestra generación a principios de la década de 1990. Pero escribo cada vez menos. En un principio escribía mucho, ahora ya no. He empezado a dibujar. Tal vez lo que necesito es estructurar todas estas ideas sobre la relación con el otro, sobre el medio ambiente, sobre el espacio urbano y sobre los pseudo o cuasi objetos. Ya empecé.



Philippe Parreno, *The Crowd*, 2015 (still).
Color. Digital 65mm. Mezcla de sonido: 5.1 Formato de pantalla: 1.10, 24 min.
Cortesía Pilar Corrias, Londres; Gladstone Gallery, Nueva York
y Bruselas; Esther Schipper, Berlín

PÚBLICOS FANTASMAS¹

Tom McDonough

“El público es un fantasma.
¿Es esto, pues, en lo que ahora creemos?”

—Bruce Robbins, 1993²

The Crowd [La multitud], la película de Philippe Parreno, se estrenó como uno de los elementos de su exposición de 2015 *H {N}Y P N{Y} OSIS*, en la Park Avenue Armory en Nueva York. Filmada en enero de ese año, presenta una gran concentración de personas (el artista utilizó alrededor de trescientos extras) en el espacio mismo de la exposición, el vasto salón de prácticas y ejercicios de la Armory; en efecto, *The Crowd* establece una *mise-en-abyme*, que “imagina y representa a un grupo de personas que visitan una exposición futura”, es decir, aquella en la que la propia película iba a proyectarse.³ Sin embargo, esto difícilmente capta el carácter fantasmagórico de la película, en la que primero vemos desde lo alto a los actores que se relajan, arrellanados en el piso del salón, mientras leen, envían mensajes de texto o simplemente se apoyan en la pared con los ojos cerrados. Cuando la luz del día se desvanece y el espacio se va oscureciendo, se levantan y empiezan a dar vueltas; en un momento, se quedan paralizados mirando con asombro un espectáculo fuera de la pantalla (posteriormente, se nos permitirá ver las imágenes de la feroz conflagración que miraban absortos) y luego forman un semicírculo alrededor de un vacío iluminado por un reflector, al tiempo que escuchan una interpretación musical invisible a cuya conclusión la multitud aplaude. La luz vuelve a iluminar el salón y los actores salen, charlando entre sí de manera despreocupada, como si se hubiese roto el hechizo. Durante todo este tiempo, las personas que forman esta concurrencia parecen autómatas, carentes de voluntad; de hecho, Parreno empleó los servicios de un hipnotista profesional para inducir un estado sugestivo en los actores.⁴ Sin embargo, lo que representan no es simplemente la vista de la exposición, sino algo más parecido a una tipología de la muchedumbre urbana contemporánea: en el espacio aletargado y vacío del salón presenciamos, en sucesión, el ocio disperso de la hora de comer o de los visitantes de un parque los fines de semana, el deambular distraído de los compradores en un centro comercial, la prisa frenética de los pasajeros en un tren o estación del metro, la mirada extasiada de los espectadores en el cine, o la aglomeración de curiosos que escuchan una interpretación en la calle.



Vista de instalación de *H {N}Y P N{Y} OSIS* de Philippe Parreno, Park Avenue Armory, Nueva York, 2015.
Philippe Parreno, *Danny The Street*, 2015 (detalle), *Bleachers*, 2015, *The Crowd*, 2015 (still).
© Philippe Parreno. Cortesía Pilar Corrias, Londres; Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas; Esther Schipper, Berlín.
Fotografía: © Andrea Rossetti

Si bien esta fue su primera aparición como tal, la muchedumbre ha sido, desde hace mucho tiempo, una figura central en la obra de Parreno, que se presenta de diferentes maneras, ya sea bajo el disfraz de manifestantes, invitados a una fiesta, consumidores o dolientes, como presencia o, con mayor frecuencia, como ausencia estructurante, aunque rara vez se haya reconocido como tal. Una notable excepción es el ensayo “Demonstrations”, de Nicolas Bourriaud, que parece reconocer, desde el propio título, la importancia que la colectividad, concebida en términos generales, ha tenido en la obra del artista. En efecto, Bourriaud describe la manifestación como “un tema alegórico omnipresente” en la producción de Parreno y detalla sus ramificaciones desde sus inicios con *No More Reality, la manifestation* [No más realidad, la manifestación] (1991) hasta sus obras de los últimos quince años.⁵ No obstante, casi tan pronto como la figura perturbadora de la muchedumbre aparece en este texto, se pliega de nuevo en los términos conocidos y tranquilizadores de la estética: el fin de la manifestación es producir una *imagen* de las masas que la componen, una imagen redentora que el artista ayuda con su guía a darle existencia para que su audiencia la consuma en el espacio de la galería o del museo. Presenciamos una extraña inversión del famoso aforismo de Marx: el mundo ha cambiado tanto, parece afirmar el ensayo, que el punto es que los artistas ¡lo *interpreten!* Así pues, será nuestra tarea rechazar esa evocación de la heteronomía, la diferencia social radical encarnada en esta figura, para pensar que *The Crowd* no es simplemente una prefiguración extraña de la experiencia que tiene el espectador de la exposición, sino que también existe de algún modo en el diálogo con las nuevas condiciones de colectividad que cobran forma fuera de la institución artística.

Por ejemplo, en el diálogo con modelos emergentes del público. Al atardecer del viernes 10 de abril de 2015, exactamente dos meses antes del estreno de la película de Parreno en Nueva York, una nueva forma de protesta tuvo lugar en Madrid ante el Congreso de los Diputados, la cámara baja del parlamento español. Frente a la fachada neoclásica del edificio, miles de personas marcharon para protestar en contra de la “Ley de seguridad ciudadana”, nombre con reminiscencias orwellianas, que proponía una amplia gama de castigos severos, entre ellos, multas draconianas por manifestarse frente a los edificios del gobierno del país, lo que constituía, de hecho, una criminalización de la oposición pública por parte de los conservadores del Partido Popular, que en ese entonces estaba en el gobierno. El grupo incluyente que organizaba la protesta, No Somos Delito, reunía a opositores de la ley no como cuerpos en el espacio público, sino más bien como hologramas, con los rostros de los miles de personas que habían permitido que una *webcam* los filmara a través del sitio web de la campaña y que luego se proyectaron frente al edificio del Congreso en la primera protesta “virtual” de la historia.⁶ Esto supuso un uso complejo de las tecnologías visuales contemporáneas. Como lo explicó Javier Urbaneja, director creativo ejecutivo



Vista de instalación de *H {N}Y P N(Y) OSIS* de Philippe Parreno, Park Avenue Armory, Nueva York, 2015. Philippe Parreno, *The Crowd*, 2015 (still), *Bleachers*, 2015 (detalle). © Philippe Parreno. Cortesía Pilar Corrias, Londres; Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas; Esther Schipper, Berlín. Fotografía: © Andrea Rossetti

de la agencia de publicidad DDB España que colaboró en el proyecto, la manifestación de hologramas se proyectó “sobre una superficie de gasa semitransparente de siete metros de largo [...]. El efecto óptico es parecido a lo que ocurre cuando uno se mira al espejo, donde el foco del ojo duplica la distancia real de lo que se ve”. Así, aunque los hologramas eran planos, producían el efecto de tridimensionalidad.⁷

Ante los esfuerzos cada vez más determinados por vaciar el espacio público en nombre de una seguridad artificial, esta protesta virtual permitió ver y oír a un “público fantasma”: una multitud mediada por la tecnología que apareció en la calle de Madrid precisamente donde el gobierno insistía en que no había nada que ver. En su teatralidad, su adopción consciente de las técnicas de lo que podríamos llamar “publicidad” posmoderna, presenta un ejemplo sorprendente de la definición de política de Jacques Rancière, que “interpreta, en el sentido teatral de la palabra, la brecha entre un lugar donde existe el *demos* y otro donde no existe, donde sólo hay poblaciones, individuos, patrones y empleados, jefes de familia y cónyuges, etcétera”.⁸ En la proyección parpadeante e incierta de estos fantasmas, un público nuevo se vuelve visible por un tiempo. Podríamos decir que la manifestación de Madrid reunió de modo virtual a individuos que de hecho se hallaban separados por grandes distancias físicas, en tanto que *The Crowd* reunió a personas que parecían estar psíquicamente separados. En los dos casos, la distancia entre el lugar donde existe “la gente” y el lugar donde no existe se dramatizaría de una manera que subrayaría la línea divisoria entre la comprensión del siglo xx de la muchedumbre como sujeto de la modernidad y

una conceptualización contemporánea de ella en el presente neoliberal y altamente digitalizado. Lejos de funcionar en el registro melancólico de la representación alegórica, Parreno ha recurrido en repetidas ocasiones a este modo teatral de “interpretación” para escenificar a la multitud, esa aparición fantasmagórica del público, que en su parpadeo vacilante se hace visible por momentos y en otros desaparece.

No es una gran exageración insistir en que la obra de Parreno comienza con la puesta en escena de la manifestación. *No More Reality, la manifestation* (1991) con frecuencia se posiciona como una de las primeras realizaciones exitosas de las preocupaciones maduras del artista. Para hacerla, Parreno consiguió la ayuda de estudiantes de entre siete y ocho años de una escuela primaria de Niza; un taller sobre manifestaciones determinó un conjunto de demandas (las celebraciones de Navidad debían tener lugar en septiembre, se ordenó que la nieve cayera en el verano) y se adoptó una consigna global: “No más realidad”, que los niños, tal vez de forma reveladora, eligieron por su semejanza con el lema publicitario omnipresente de Nike: “Just Do It”.⁹ Un video corto, que junto con cuatro fotografías constituye la única documentación de este performance, muestra a los niños desfilando en el verdeante patio de recreo de la escuela, gritando su consigna, que también se lee en las pancartas que llevan. Se ven felices de estar afuera, sin clases, en un día soleado, disfrutando del buen tiempo en pantalones cortos y camisetas de manga corta; son niños encantadores, bien acicalados, evidentemente hijos de ciudadanos de la sólida clase media de la Riviera Francesa. Percibimos algo vagamente paródico en la intención del artista, en su sustitución del mundo “adulto” de protesta “auténtica” por estos niños y sus exigencias traviesas. Es como si las viejas consignas de la generación de mayo de 1968 —la imaginación al poder, “tomo mis deseos por realidad porque creo en la realidad de mis deseos”— hubieran sido adoptadas por sus propios hijos y replanteadas de una forma extrañamente parodiada.

Sin embargo, para entender *No More Reality* es necesario contraponer este mundo privilegiado a otra escena que ocurrió en el otoño de 1990, apenas unos seis meses antes de que Parreno hiciera su video. Desde principios de noviembre, estudiantes de preparatoria habían salido a las calles de París y de otras ciudades francesas importantes para protestar contra los recursos insuficientes destinados a la educación y por el ambiente de inseguridad que imperaba en las escuelas; estas protestas no tardaron en aumentar en tamaño y alcance, por lo cual culminaron en una “marcha nacional por la educación” a gran escala en París el 12 de noviembre, que atrajo a 100,000 participantes jóvenes en edad de ir a la escuela preparatoria. Entre ellos había grupos de los así llamados *casseurs* de los suburbios de París, inmigrantes de clase trabajadora, que saquearon tiendas y chocaron violentamente con la policía. Cien oficiales resultaron heridos, docenas de automóviles fueron destruidos o dañados y se realizaron 91 detenciones ese día. Los

actos de estos jóvenes en su mayoría negros y árabes fueron condenados abiertamente, tanto por los organizadores de la marcha como por el gobierno y las fuerzas del orden público, no obstante, representaron una afirmación espontánea y violenta de un derecho a la ciudad de todos aquellos que han sido expulsados del centro de París en los últimos veinte años.¹⁰ Era el tipo de muchedumbre más temido por la burguesía parisina: el regreso de todos los que más asiduamente intenta reprimir o, para usar el lenguaje sociológico de la época, “*exclure*”.¹¹

Las ideas de Parreno sobre esta muchedumbre fueron, por decir lo menos, ambiguas. En una entrevista posterior, recordó los acontecimientos del 12 de noviembre de 1990 en estos términos: “Algunos estudiantes se manifestaron en las calles de Francia gritando: ‘Dinero, queremos dinero para una mejor educación’. Mientras que otros muchachos trataron de sacar provecho de la situación y saquearon las tiendas para hacerse de chaquetas Chevignon y bufandas Burberry para tener la apariencia de hablar en serio de sus estudios”.¹² En un sentido, Parreno parece insistir aquí en la cualidad igualmente “espectacular” de estas dos modalidades de protesta: una canturreando sus consignas programadas para las ansiosas cámaras de televisión y la otra resuelta a lograr una imagen —aunque sólo fuera una imagen— de privilegio o distinción, aun a costa de incurrir en la delincuencia. Sin embargo, en otro sentido, es difícil no percibir en tal comentario una actitud más bien desdeñosa hacia aquellos cuyas vidas y oportunidades han quedado circunscritas desde hace mucho tiempo por lo que Kristin Ross describe como “la continua desigualdad económica de esos espacios limítrofes, semicolonias de la metrópolis”, que son los *banlieues* franceses (barrios marginales).¹³ Los *casseurs*, en los comentarios de Parreno, no forman parte de esa colectividad virtuosa que lucha por un bien común (“dinero para una mejor educación”), sino que se aprovechan de la manifestación para satisfacer sus intereses egoístas (saquear productos de lujo como medio para alcanzar “la *apariencia* de hablar en serio de sus estudios”).

Pese a ello, no basta simplemente con colocar a la multitud de niños en *No More Reality* al lado de los jóvenes de la marcha de noviembre de 1990; es necesario triangular a ambos con una tercera formación colectiva, evocada en el texto que Parreno escribió para una exposición celebrada ese mismo verano de 1991 en que se estrenó el video *No More Reality*:

Central Park en domingo, una muchedumbre de cuerpos y modas...

Patinetas, cascos aerodinámicos [...]; jerseys de ciclismo y pantalones cortos de colores tan bien estudiados que se han vuelto un lenguaje propio, como la pintura de guerra de una tribu india; audífonos de Walkman en los oídos [...]; recuerdos del noticiario de ayer en CNN, donde se veían soldados arrastrándose por las arenas sauditas; por último, el terreno y los botes de basura en los que los indigentes hurgan con tanto afán que cuando uno va de paseo tiene la impresión de pisar sus cultivos o sus comidas.¹⁴



Philippe Parreno, *No More Reality, la manifestation*, 1991 (still).
 Director: Bertrand Corre.
 Betacam Color, sonido. 4 min.
 © Philippe Parreno. Cortesía del artista.

Este texto corto, que fue la introducción a *Snaking [Arrastrarse]* (1991) —una colaboración con Pierre Joseph—, nos da un contexto más amplio para entender la especificidad del enfoque del artista en la colectividad en ese momento. Aunque la escena se desplaza a Central Park en Nueva York, este relato de la muchedumbre atomizada, privatizada y mediatizada hacia 1990 también se podría ubicar en París o, para el caso, casi en cualquier parte a donde se haya extendido el alcance del capital globalizado. Su sentido de lo que podría llamarse “desrealización”, la irrealidad de la yuxtaposición de los patinadores juveniles con las imágenes televisivas de la guerra distante y la distancia social infinita de los indigentes encuentra resonancia en la serie de ensayos periodísticos escritos por Jean Baudrillard en esos mismos meses y posteriormente reunidos en su libro *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (Anagrama, 1991).

En esa obra Baudrillard escribió que ya no tenemos ni el gusto ni la necesidad del “drama real o la guerra real”, sino sólo de la excitación afrodisíaca que produce la multiplicación de lo falso; que lo que necesitamos, de hecho, es encontrar en todas las cosas “un placer alucinante” [*jouissance*], que es también el placer voyerista que causa “nuestra indiferencia y nuestra irresponsabilidad” y, por lo tanto, lo que él llama nuestra verdadera libertad. Esta, concluye, “es la forma suprema de la democracia”.¹⁵ Visto bajo esa luz, el grito de “No más realidad” de los niños manifestantes de Parreno parece menos el rechazo de un principio de realidad opresiva en nombre de la des-sublimación emancipatoria y lúdica que una demanda de la difusión

más equitativa de esos placeres endémicos de la simulación. En esta formulación es evidente algo parecido a un apego melancólico a la memoria de mayo de 1968 como el momento de la “verdadera” revuelta, a diferencia de las *manifestaciones* falsas del presente. Pero los *casseurs* del 12 de noviembre no pueden simplemente asimilarse en esta dinámica: la violencia del saqueo de las boutiques de la zona parisina conocida como Margen Izquierda no tuvo nada de alucinatorio, sino que fue más bien la insistencia en tomar al pie de la letra las promesas de una sociedad de simulación y exigir, *ahora*, el uso de todos esos bienes que se les ofrecen como mera imagen. El lema “No más realidad” sólo podía significar algo muy distinto para ellos. El pueblo, podríamos decir, no está donde aparece, y aparece donde no está.¹⁶

—

Hacia el final de la década de 1990, Parreno aborda de manera explícita la cuestión del público, que para él sólo se puede volver visible como espectro. En un texto de 1998, entiende al “público” como un fenómeno puramente anticipatorio o, como mínimo, invocado dentro de la dinámica de una sociedad consumista:

Cuando hay que presentar un nuevo producto, uno empieza o termina siempre queriendo prever los deseos; se trata de predecir lo que el cliente —que todavía no existe (puesto que no puede desear desde ahora un objeto que no existe)— disfrutará de consumir. Estos son los fundamentos de la mercadotecnia basada en un mito, el del público. Hasta entonces, los fantasmas rondaban los lugares en donde habían vivido. Ahora aparecen nuevos fantasmas, los de los consumidores que aún no existen, pero que ya desean lo que se intenta producir para ellos.¹⁷

No son los fantasmas de imaginaciones góticas o de encantamientos surrealistas; tampoco son los fantasmas que regresan de un pasado reprimido con toda la fuerza de lo misterioso, sino que son aquellos que vuelven del futuro. Son una prefiguración de nuestros deseos aún no reconocidos, los objetos ausentes del presente en torno de los cuales un público mítico podrá congregarse. En esta ocasión, es la fuerza de la mercadotecnia la que convoca a estos espíritus, pero podríamos ampliar el caso para decir que toda la “opinión pública” es espectral en este sentido. Esta fue, por cierto, la respuesta que ofreció Jacques Derrida cuando se le pidió que definiera el significado contemporáneo de la opinión pública: “La silueta de un fantasma”, escribió, “la obsesión de la conciencia democrática”.¹⁸

Así había sido por casi un siglo. La psicología de las masas apareció a finales del siglo XIX en la intersección entre la criminología, la biología evolutiva y la sociología, como refracción de un temor profundamente conservador de las masas revolucionarias que habían marcado la historia de Francia a partir de 1789. Sin embargo, en el momento mismo en que sociólogos como Gustave Le Bon anunciaban con temor el advenimiento de la “era de las masas”, otros

cuestionaban si este modelo de interacción cara a cara, con los cuerpos apretujados en proximidad física, no estaba ya en decadencia. “La muchedumbre es el grupo social del pasado”, aseguró Gabriel Tarde en 1901; el presente es, más bien, la era del *público*, que definió como “una colectividad puramente espiritual, una dispersión de individuos separados en el aspecto físico, cuya cohesión es por completo mental”.¹⁹ En los albores del siglo xx, las tecnologías industriales del periódico, el telégrafo y el ferrocarril aseguraron esta cohesión mental entre distancias; la radio, la televisión y ahora el internet y las tecnologías digitales son sus sucesores. A pesar de estas diferencias, el público, como la muchedumbre, produce una potente lógica de homogenización: el lazo entre los individuos diversos que conforman el público, al igual que los que integran la muchedumbre, no consiste “en armonizar sus diversidades, sus especialidades mutuamente útiles, sino en reflejar y fundir sus semejanzas innatas o adquiridas en un simple y poderoso *unísono* [...], en una comunión de ideas y pasiones que, además, permite el libre juego de sus diferencias individuales”.²⁰ También en el público el individuo es absorbido por una masa indiferenciada, quizá de manera mucho más eficaz por la mediación tecnológica que se requiere.

Un recurso para entender el proyecto de Parreno a finales de la década de 1990 sería verlo como una búsqueda de las tecnologías que permitirían a las colectividades oponer resistencia a esta lógica mimética o fusionista —*dispositivos* que volverían visible a un público espectral sin disolver simplemente sus diferenciaciones internas. Derrida lo plantea así: “a diferencia de una relación unilateral de las tecnologías de telecomunicación con el público, la posibilidad de relaciones multilaterales, de ‘un derecho de respuesta’, un derecho que permita al ciudadano ser más que la fracción [...] de un ‘público’ consumidor, pasivo, necesariamente engañado a causa de esto”.²¹ La tecnología de respuesta que Parreno propuso a mediados de la década de 1990 fue bastante sencilla: un “instrumento de manifestación”, concebido en 1996 y realizado por primera vez al año siguiente, *Speech Bubbles* [Globos de texto], 1997. Consistía en globos blancos llenos de helio con la forma de burbujas de diálogos de caricatura dejadas a propósito en blanco para que el portador pudiera escribir sus demandas personales en ellos. Es posible que su precursor haya sido un acto escenificado por el artista y su amigo Carsten Höller durante una muy concurrida marcha en París el 16 de enero de 1994 en defensa de la educación pública: en medio de la densa reunión de manifestantes que portaban pancartas y banderines, Höller levantó un signo rudimentario, hecho a mano en una hoja de papel blanco, que decía “AMOUR”. Parecería que la potencia de esta simple expresión, que los artistas conmemoraron en un cartel único en offset, *La Pause de la mécanique*, inspiró, dos años después, la concepción de *Speech Bubbles*.

Al mismo tiempo, la doble genealogía de estas obras dentro de campos opuestos del nuevo vanguardismo es evidente. Por un lado, la tecnología de

la respuesta multilateral ya estaba prefigurada en los círculos situacionistas de finales de los años sesenta en la estrategia de *détournement* (desvío) y, más en específico, en la insistencia de René Viénet en que pintarrapear los carteles publicitarios y otras cosas por el estilo con grafiti “haría aflorar a la superficie los subversivos globos de texto que se forman y disuelven, de manera espontánea, pero más o menos consciente, en la imaginación”.²² Por otro lado, *Speech Bubbles* debe su especificidad formal al ejemplo de *Silver Clouds* [Nubes plateadas] (1966) de Andy Warhol, que eran “almohadas” de película plástica metalizada llenas de una mezcla de helio y oxígeno para que flotaran descuidadamente por la sala de exhibición en corrientes de aire latentes. Aquí es oportuno hacer dos observaciones: la primera, que el efecto de las superficies plateadas reflectoras era disolver su forma en un destello inexacto e inestable; su forma determinada se desdibujaba en patrones de luz y sombra distorsionados, accidentales, que se reflejaban desde el espacio de la sala donde se exhibían; y la segunda, que precisamente en la medida en que *Silver Clouds* asumía el paradigma de la monocromía, se basaba en un rechazo radical o negación del potencial comunicativo de la obra artística.²³ En *Speech Bubbles*, Parreno invierte con eficacia la estrategia de Warhol, de modo que los globos ya no reflejan el entorno en el que se encuentran, sino que ahora “reflejan” las exigencias de sus portadores al superponer texto a la superficie monocromática que, con ello, la hace “hablar”.²⁴

Sin embargo, una vez más, *Speech Bubbles* exige ser contextualizada dentro de un marco más amplio que ofrece la estética, o incluso la estética política, por sí sola. La fecha de la concepción de la obra, 1996, la señala como producto de las repercusiones de la mayor oleada de huelgas de trabajadores y protestas masivas en Francia desde los acontecimientos de 1968. La búsqueda de una agenda neoliberal pujante por parte del gobierno de Jacques Chirac, junto con su propuesta de reformas a la seguridad social, habían desencadenado una revuelta popular masiva en el invierno de 1995 que dio pocos indicios de moderarse pronto. Sobre todo, estas huelgas estaban organizadas por las bases de los sindicatos y los trabajadores no sindicalizados más que por el liderazgo de los sindicatos; esto es, estaban impulsadas por los obreros y eran profundamente ambivalentes respecto a la política de la representación insertada en el movimiento jerárquico de las asociaciones sindicales.²⁵ Parreno ha descrito desde hace tiempo a *Speech Bubbles* como un “instrumento de manifestación” diseñado específicamente para uso de la Confédération Générale du Travail (CGT) dominada por comunistas, y cuenta la leyenda que se utilizaron en una manifestación de 1997 que nunca se documentó. Aunque nunca se hayan usado como se pretendía, es claro que los globos fueron concebidos en la misma atmósfera posterior a 1995 de militancia laboral que criticaba la representación sindical y aceptaba la espontaneidad. O como Parreno comentó algunos años después, eran “un modesto instrumento de manifestación que permitía a todos escribir sus propias consignas y sobresalir del grupo y, por lo tanto, de la imagen que lo representará”.²⁶



Speech Bubbles (Silver), 2010, única. Globos plateados de helio de Mylar.
Vista de instalación de *From November 5 Until They Fall Down*,
Castello di Rivoli, Turín, 2010.
© Philippe Parreno

Su lenguaje es significativo y aclara la apuesta política fundamental del proyecto. Como hemos visto, algo que puede afirmarse sobre la obra de Parreno es que es, en esencia, estética, es decir, que yace en la transformación de la manifestación en una *imagen*; no obstante, en este caso, es claro que la intención es *diferenciar* al individuo del grupo y de la imagen, de la subsunción de uno en una representación coercitiva. Bajo el efecto de una ola renovada de militancia laboral, el artista parece dejar atrás el modo de parodia alegórica de *No More Reality* en favor de una intervención en la re-formación concreta de esa realidad. Aún después de cinco años, seguía reflexionando en estas cuestiones:

Hoy en día el activista no puede ser representante; es difícil incluso ser el representante de las necesidades humanas fundamentales de los explotados. Por el contrario, la militancia política revolucionaria de la actualidad es quizá lo que siempre ha sido en su forma correcta: no una actividad de representación, sino una actividad constituyente.²⁷

Una vez más, Rancière puede ayudarnos a comprender la importancia de las afirmaciones de Parreno. Por lo general, el pensamiento izquierdista ha entendido que la acción política se basa en la transformación de una “serie” desorganizada en un “grupo” compacto, para adoptar el lenguaje de Sartre en su famoso relato de las masas revolucionarias francesas.²⁸ Sin embargo, esta es precisamente la dinámica que Rancière cuestiona. “Cuando se forman las masas en la obra de Rancière”, apunta uno de sus más astutos comentaristas, “por lo regular no es, como ocurre con Sartre, para tomar la Bastilla; se reúnen para escenificar el proceso de su propia disgregación”.²⁹ Así, detalla el esquema paradójico del *demos* como algo que se une y a la vez se separa: la gente es nada menos ni nada más que “la invención de los nuevos y hasta ahora desautorizados modos de disgregación, discrepancia y desorden”.³⁰ En la medida en que los sindicatos de obreros como la CGT deseaban mantener a sus afiliados en el lugar que les correspondía, *Speech Bubbles* ofrecía un espacio en el que era posible oponer resistencia a dicha representación, un *dispositivo* simple que, no obstante, permitía una respuesta multilateral contra la unanimidad que exigía la manifestación como imagen.

Desde luego, esto es un poco un horizonte utópico para estas obras. Desde 1997, los *Speech Bubbles* no se llenan de consignas ni se llevan a protestas, sino que se encuentran en montones mudos, flotando bajo el techo de los espacios de exposición. En ese sentido, se parecen más a las *Silver Clouds* de Warhol que a los *détournements* subversivos de los situacionistas. Que esto se interprete como causado por los límites de la militancia laboral en los últimos años de la década de 1990, o por los del propio proyecto de Parreno depende en buena medida del punto de vista de cada uno y, en todo caso, es probable que la verdad exija que se tomen en cuenta ambas cosas. El “fracaso” de *Speech Bubbles*, que es a la vez el fracaso de todo un mo-



June 8, 1968, 2009 (still).
Color, 70 mm. Mezcla de sonido: 5.1. Formato de pantalla: 2.35. 7min 11 seg.
© Philippe Parreno. Cortesía Pilar Corrias, Londres.

mento de la lucha antihegemónica, posiblemente está codificado dentro del conjunto de la obra de Parreno, pues, ¿de qué otra forma debemos interpretar las *Marquees* [Marquesinas] en blanco que ha producido desde 2006 sino como una inversión dialéctica de los globos anteriores? Lo que era una superficie de potencial inscripción se convierte en el espacio inaccesible de una comunicación unilateral que decide guardar silencio o, en el mejor de los casos, habla una lengua desconocida; el sujeto disgregado de protesta se vuelve el sujeto colectivo del espectáculo. *Speech Bubbles* siempre fue para las calles, incluso cuando los globos están confinados dentro del espacio de la exposición, su ligereza flotante llena de helio amenaza con elevarlos y dejarlos salir por la ventana más cercana. Prácticamente añoran lo que está fuera de la institución museológica. Las *Marquees*, al igual que sus contrapartes cinemáticas, sólo pueden señalar un movimiento contrario y atraen a los visitantes *hacia dentro* de la galería como una multitud de mónadas unidas en su misma separación. En palabras de uno de los grandes diseñadores de salas de cine del siglo xx: “Hemos intentado estimular la psicología del escape en el diseño de las fachadas de nuestros cines para dejar a un lado las tribulaciones del día y vivir un rato en la tierra de la imaginación”.³¹

“Una comunidad sin identidad” es una manera de llamar a la colectividad paradójica que busca Parreno con *Speech Bubbles*, y en esa caracterización (del propio artista, por cierto), debemos oír su profunda suspicacia de la lógica de la representación y de la imagen como espectáculo.³² Asimismo, este planteamiento deja entrever que el *demos* ya no debe entenderse como sujeto de la historia; como hemos visto, hablando con propiedad, no “existe”, sino que sólo aparece en las intermisiones parpadeantes entre su presencia y su ausencia. “El pueblo” es una suma de las historias que se cuenta a sí mismo, un mito prospectivo que podría considerarse el reverso de los mitos de la opinión pública evocados por el aparato publicitario.

La historia está compuesta por nubes de narraciones, narraciones que se cuentan, inventan, escuchan y representan. La gente no existe como sujeto, es una masa de miles de millones de pequeñas historias, fútiles y serias, que en ocasiones se permiten unirse hasta que se vuelven grandes narrativas y a veces se dispersan y convierten en elementos errantes, pero que, en general, se mantienen juntas al formar lo que se conoce como la cultura de una sociedad civil.³³

Precisamente cómo esas “pequeñas historias, fútiles y serias” se aglutinan y llegan a ser una semblanza de la sociedad civil —un ámbito público— es quizá el verdadero tema de *June 8, 1968* [8 de junio de 1968] (2009) de Parreno.

Las primeras tomas de esta película filmada en 70mm muestran los durmientes de una vía férrea que se desdibujan uno tras otro. Observamos un tren que avanza por bosques soleados y colinas cubiertas de hierba, mientras los curiosos al lado de las vías ven pasar la locomotora. Han dejado de hacer lo que estaban haciendo y miran fijamente a la cámara en grupos dispersos sin orden ni concierto, no son precisamente individuos solitarios, pero tampoco son exactamente masas. Nuestras miradas se cruzan cuando nos ven desde la pantalla y nosotros los miramos a ellos desde nuestra posición en la sala de exposición. En el transcurso de ocho minutos, la película alterna tomas del paisaje y la ciudad; los únicos sonidos que se oyen son el ruido metálico del tren sobre la vía de paso, el retumbo de una bocina de aire y el viento que susurra entre las hierbas crecidas en las laderas de las colinas. El título, *June 8, 1968*, se refiere al día, poco después del asesinato de Robert F. Kennedy, cuando su ataúd fue transportado de Nueva York a Washington, D.C., una travesía que aquí más que representarse se evoca, ya que Parreno utilizó actores y filmó en California en vez de en los lugares reales de la costa del Atlántico. Impera una sensación de dislocación temporal, como si el pasado y el presente estuvieran sobrepuestos: los automóviles y el vestuario datan de hace casi cinco décadas, pero no se hace ningún intento por ocultar la contemporaneidad de los lugares, por lo que el trauma cultural de finales de los años sesenta parece rondar nuestros alrededores del siglo XXI.

En su primera exhibición en el Centre Pompidou en París, esta película fue el punto focal de una retrospectiva paradójica de un artista a quien nunca le ha interesado producir objetos hechos para perdurar. Sin embargo, una exposición que, a primera vista, trataba de estar prácticamente privada de objetos estaba en realidad más cerca de una exposición como objeto: las obras reunidas en la sala del museo sólo se activaban y adquirían significado en constelaciones particulares en duraciones concretas. *June 8, 1968* dejaba entrever lo que Parreno perseguía, aunque fuera de manera elíptica: la película nos recuerda a los cientos de miles de estadounidenses que flanquearon las vías para ver pasar el cortejo de Kennedy; específicamente, nos recuerda la serie de fotografías extraordinarias de los dolientes, tomadas

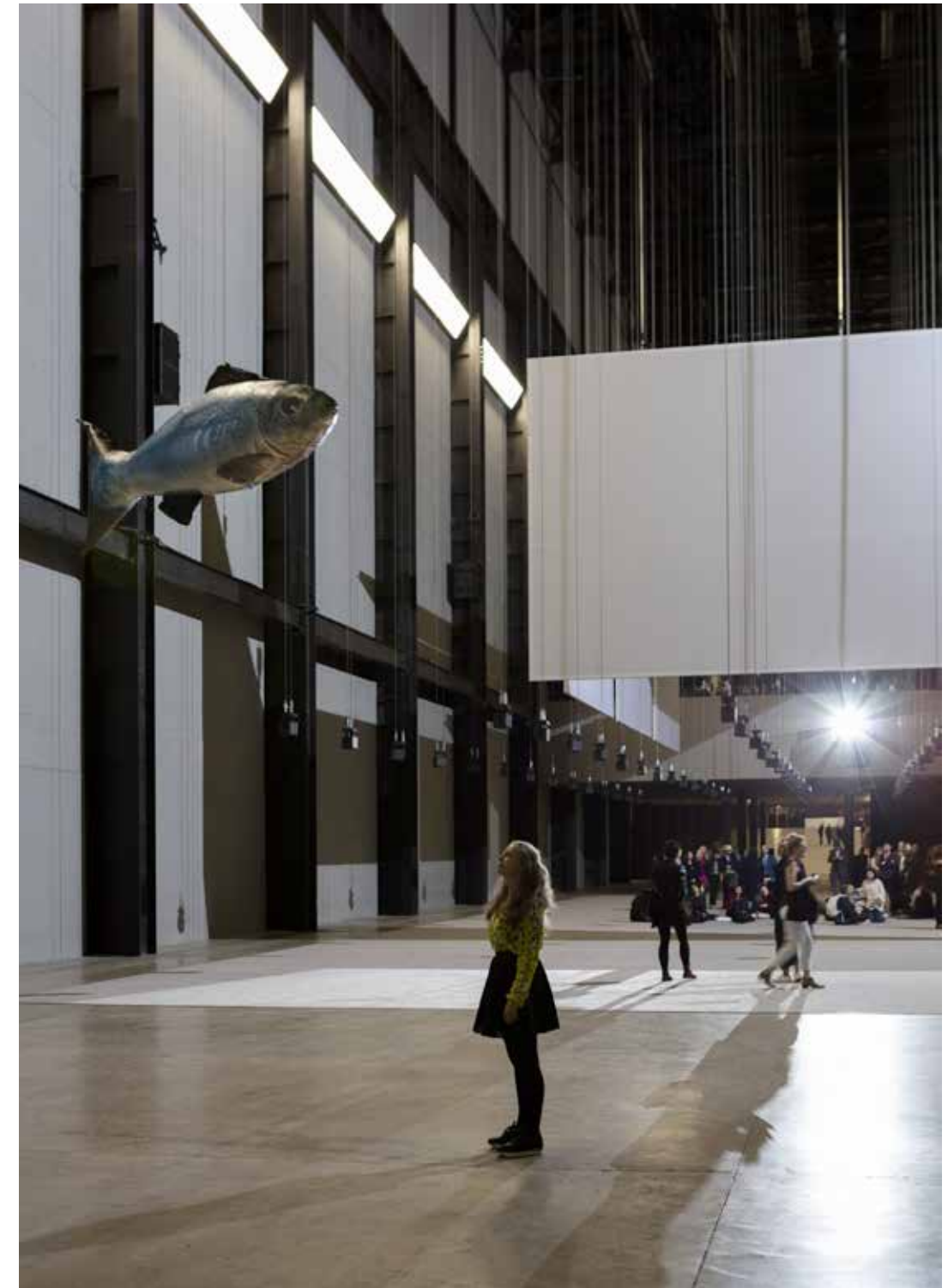
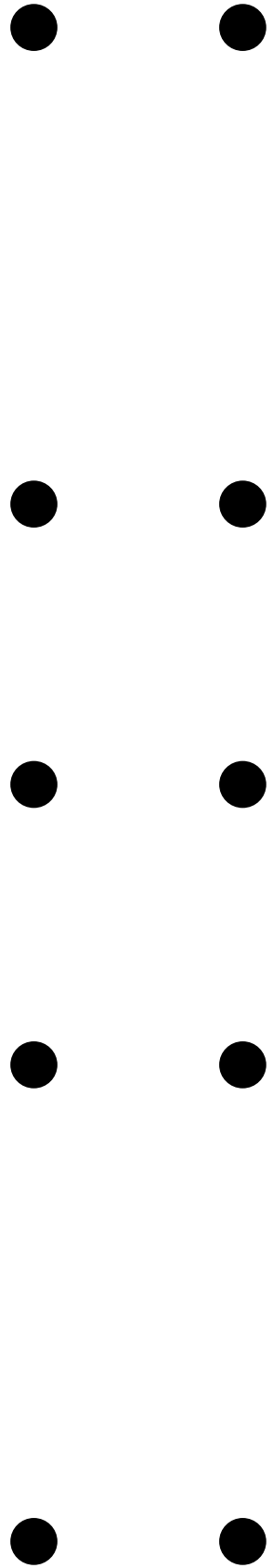
desde una ventana del tren por el fotoperiodista Paul Fusco. Habían colocado el ataúd de Kennedy en el vagón de observación para que la gente pudiera mirarlo al paso del tren, y fue casi como si Fusco hubiera adoptado el punto de vista del difunto para tomar las fotografías. Parreno hace lo mismo en su película, sólo que esta vez los granjeros, trabajadores, jugadores de béisbol, ancianos, mujeres jóvenes —cada uno captado mirando directamente a la cámara mientras que, al mismo tiempo, parece que está inmóvil, absorto en una profunda meditación, embargado por sus emociones personales— interpretan papeles, igual que nosotros. No presenciemos ninguna expresión patente del duelo, en cambio, parece imperar un silencio embotado. El ojo muerto de la cámara parece estar vivo, mientras que las personas congregadas a lo largo de las vías se vuelven fantasmas. Las ocho horas del viaje de Nueva York a Washington se convierten en el tiempo de un colectivo espectral, un encuentro efímero y espontáneo, que Parreno duplica en miniatura durante los ochos minutos de su filme: nosotros, los visitantes dispersos de la sala, estamos unidos aunque de forma temporal en nuestra calidad de espectadores hasta que la película termina y las persianas, que habían descendido sobre los ventanales de techo a piso de la galería, se levantan y revelan una vez más la ciudad y las masas en serie del presente.

Se puede decir que esta colectividad temporal ha sido el tema mismo de la exposición, no sólo en *June 8, 1968*, sino también en *Fraught Times: For Eleven Months of the Year It's an Artwork and in December It's Christmas (October)* [Tiempos difíciles: por once meses del año es una obra de arte y en diciembre es Navidad (Octubre)] (2008), que consistía en un árbol de Navidad, hecho de aluminio moldeado, que se erguía solitario en la vasta superficie de la Galerie Sud del Pompidou; a fin de cuentas, ¿qué es si no, durante un mes del año, un punto en torno del cual se funde un grupo íntimo? Parreno exploró esta idea por primera vez en el verano de 1993, cuando instaló un árbol artificial comprado en una tienda y adornado con oropel, luces y regalos en la casa de un coleccionista; *Fraught Times* se exhibió por primera vez en la inauguración de la entonces nueva galería de Pilar Corrias, su marchante de Londres. También estaba el colectivo juvenil constituido de un ciclo de acontecimientos que Parreno programó bajo el título *Parade?* [¿Desfile?] durante el transcurso de la exposición. *Parade?* es también el nombre de un libro infantil lleno de monstruos que produjo con el ilustrador Johan Olander. Esos monstruos se crearon como títeres de sombras, apoyados casualmente en una de las paredes del museo, que los jóvenes visitantes podían levantar como letreros de protesta mientras marchaban alrededor de la exposición. Otros carteles se hicieron de imágenes que representaban obras de la colección del Pompidou, que iban desde una figura femenina tomada de una pintura de Matisse hasta uno de los bebés radiantes de Keith Haring. Estas “protestas” lúdicas, improvisadas, que Parreno había estado organizando desde *No More Reality* en 1991, eran el reverso de la colectividad apesadumbrada reunida alrededor del tren fúne-

bre de Kennedy: ahí, la imagen captó el dolor compartido, en tanto que aquí, las imágenes ofrecían puntos de concentración para la celebración comunal. El Pompidou era el escenario adecuado para estas reflexiones sobre la comunidad, dado que el centro es una consecuencia natural de las aspiraciones posteriores a los años sesenta a un nuevo modelo de cultura participativo. En alusión a esas esperanzas iniciales, la obra de Parreno *31 Janvier 1977* [31 de enero de 1977] (2009), una alfombra roja que cubría el piso de la sala, tomó su nombre de la fecha de inauguración del museo, como para recapturar parte de aquella energía utópica; no obstante, la colectividad así imaginada no pudo cobrar forma bajo el signo de la inmediatez; en nuestra era mediática, la imagen, inevitablemente, intercede.

Susan Buck-Morss escribió sobre el carácter “simulacro” de la identidad colectiva, es decir, la manera en que dicha identidad empieza a existir gracias a las tecnologías de la imagen. El cine durante el régimen soviético fue su interés específico, pero no es menos cierto de la cultura contemporánea del espectáculo, que también utiliza la imagen como una prótesis para moldear las afiliaciones políticas.³⁴ La imagen de la multitud ofrece una experiencia artificial del poder colectivo y de lo que ella llama “simulacro de corporalidad” para las masas, que sólo pueden llegar a conocerse por medio de la imagen que refleja en el público espectador “una percepción de la masa como imagen” que el auditorio interioriza.³⁵ Buck-Morss discierne una lógica de mimesis o duplicación en acción, en la cual la disponibilidad de una imagen soñada de la identidad colectiva puede materializarse en la vida social, de modo que es la realidad la que refleja la imagen y no al contrario. Cuando esta lógica funciona bien, las masas convocadas por años de tecnologías de la imagen (cine, televisión y ahora la digital) aparecen de hecho en las calles y dejan su huella de realidad.

Sin embargo, en *June 8, 1968*, esas masas, congregadas alrededor del tren fúnebre de Kennedy, siguen siendo fantasmagóricas en lugar de ser un simulacro. Si la lógica de mimesis o duplicación que motiva las representaciones espectaculares de la colectividad está ausente aquí, ¿qué lógica rige entonces a las agrupaciones que estamos llamados a presenciar? Quizá no sea nada menos que la pérdida temporal de la imagen-prótesis y una separación provisional de los términos que debía suturar, de modo que lo colectivo y sus afiliaciones políticas ya no están simplemente dados. Tal vez sería demasiado ambicioso llamar “democrático” o “político” en sí mismo al espacio constituido por esta lógica, pero precisamente por su énfasis en el intervalo que separa, en lo que Rancière llama el “estar en medio”, sin duda forma la base de cualquier espacio democrático posible.³⁶ De ahí la cualidad utópica, contraria a la lógica, de la película de Parreno: lo que la imagen muestra es nada menos que los contornos de un colectivo no coercitivo. Como el artista lo describió a un periodista francés: “Estoy tratando de producir una imagen de este pasado más real que las de CNN, pues un día todos los tra-



Vista de instalación de Hyundai Commission 2016. *Philippe Parreno: Anywhen*, Tate Gallery, Londres. Cortesía Pilar Corrias, Londres; Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas; Esther Schipper, Berlín. Fotografía: © Andrea Rossetti

bajadores estuvieron unidos y ese fue en realidad un momento utópico; yo crecí con el final de esa utopía”.³⁷ Sus comentarios son reveladores y nos recuerdan, ante todo, que junio de 1968 también marcó las últimas semanas de la huelga general masiva en la que participó la clase trabajadora de Francia y casi derribó el régimen de De Gaulle. El acontecimiento estadounidense —a pesar de haber sido muy diferente y mucho más ambiguo en la concurrencia silenciosa e imprevista de una población multirracial a lo largo de las vías del tren— funciona como una pantalla del recuerdo de ese otro momento en el que “todos los trabajadores estuvieron unidos”.³⁸ Parreno tenía sólo tres años de edad en esa época y, en efecto, creció en la era posutópica que todos compartimos, en la que, al parecer, el espectáculo ha distanciado definitivamente a la realidad de su imagen: la era de “*Décaux* [vallas publicitarias], el posmodernismo, el fin de la acción política, la desaparición de las luciérnagas y las amapolas rojas, la moral de la generación de la posguerra, la llegada de Michel Platini a la Juventus de Turín”.³⁹ *June 8, 1968* mira en retrospectiva ese momento emotivo desde la distancia de cuatro décadas para insistir en la continuidad de su carga afectiva en el presente, en su sorprendente capacidad de conmovernos profundamente e instigar formas nuevas de reunirnos. Si bien no registra una revolución, sí pregunta cómo sería una colectividad espectral el día de hoy o, más bien, cómo podría ser en su evolución, en su rechazo a aglutinarse en una imagen estática. Como Parreno había comentado mucho antes de la realización de este filme, “cuando una comunidad desea continuamente reinventar las formas de lo social, se rehúsa a ser domesticada”.⁴⁰

Ya hemos hablado del reflejo implícito en el espacio de la pantalla en *June 8, 1968*, de la manera en que la multitud disgregada a lo largo de las vías del tren duplica a los espectadores dispersos en la sala, dos públicos fantasmas cuyas miradas atraviesan una separación insalvable. Esa lógica mimética se lleva aún más lejos en *The Crowd* (2015), que es algo así como el recuerdo de un acontecimiento que todavía no ha ocurrido. De hecho, a partir más o menos de 2010, desplaza a la multitud hacia los espectadores de sus exposiciones. Como se apuntó antes, la película parece presentar una prefiguración misteriosa de nuestra propia experiencia en el espacio de la exposición en la forma de una masa hipnotizada sometida a una visión alucinatoria de la exposición que estamos viendo en ese momento. Al recurrir a estados hipnóticos, *The Crowd* nos devuelve, de hecho, al origen mismo de la pseudociencia de la psicología de las masas. Cuando surgió a finales del siglo XIX, este campo de estudio se basó, y esto es crucial, en las teorías del hipnotismo para explicar el mecanismo de la imitación, que se entendía como la característica definitoria de los grupos grandes. En tales grupos, el individuo parece perder su voluntad consciente y se entrega a una especie de sugestión recíproca. Inspirados en escuelas contemporáneas de investigación hipnótica, teóricos como Le Bon y Tarde intentaron explicar lo que veían como la naturaleza bárbara de la conducta de las masas; Tarde, en

particular, estaba convencido de que “el hipnotismo no sólo era un proceso universal, sino que, de hecho, constituía el punto medular de las ciencias sociales”.⁴¹ Tarde encontró en el hipnotismo una explicación de las formas de alucinación colectiva y el predominio de lo inconsciente que, desde su punto de vista, caracterizaba a las masas.

Según estos primeros sociólogos, la situación de un individuo dentro de la muchedumbre era precisamente análoga a la del sujeto de un trance hipnótico. Les impresionó el trabajo de investigadores como Jean-Martin Charcot en París o el de sus colegas en Nancy, que pudieron demostrar la sorprendente alteración que sufrían los sujetos bajo hipnosis; extrapolando estos experimentos, llegaron a creer que una persona en una multitud tenía suspendidas sus facultades racionales y se hallaba en un estado de extrema propensión a la sugestión. La afirmación de Tarde respecto a la esencialidad de la hipnosis se centraba en la importancia de este fenómeno en la conducta social, que llamó “imitación”: “la sociedad es imitación”, escribió en 1890, “y la imitación es una especie de sonambulismo”.⁴² Las conclusiones a las que se puede llegar de tales inferencias son deprimentes: la autonomía del sujeto es una ilusión, el libre albedrío, una quimera. “El estado social, como el hipnótico, es sólo una forma de sueño, un sueño de órdenes y un sueño de acción”, explica Tarde. “Tanto el sonámbulo como el hombre social están poseídos por la ilusión de que sus ideas —todas las cuales se les han inducido por medio de la sugestión— son espontáneas”.⁴³ Parreno, que retoma estos tropos un siglo después, parece proponer una correspondencia análoga entre el sonámbulo y el visitante de una exposición: ambos creen en su autonomía, aunque de hecho están guiados por fuerzas externas. Los extras de *The Crowd* siguen las instrucciones de un director invisible y nosotros, a nuestra vez, reflejamos su deambulación por el salón de ejercicios en la Park Avenue Armory. El artista se convierte en hipnotista, la obra de arte es “un sueño de órdenes y un sueño de acción”.

Cabe mencionar que ese sistema no puede funcionar a la perfección. Si en esta película Parreno condena a su auditorio, “la multitud”, a la pasividad, quizá es más como advertencia precautoria que como diagnóstico inevitable; *The Crowd* bien puede ser una obra sombría, pero debemos entender su punto de vista como una contraparte del que se ofrece en *June 8, 1968*: aquí “la gente” se reduce a un conjunto de reflejos puntuales, desordenados de una escena a otra, una masa indiferenciada cuyas partes integrantes están, no obstante, aisladas unas de otras. Conocemos esta multitud: es la de los espectadores en un cine, la que se evoca por su influencia “irracional” en *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer, la que está sujeta a control y domesticación en la industria de la cultura de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno.⁴⁴ Aunque existe otra posibilidad: más allá de la cantidad sociológica llamada “audiencia” yace la potencialidad del *demos*, el público fantasma. Poco después del estreno de *The Crowd*, Parreno explicó: “No me

gusta la palabra ‘audiencia’. No creo que como artista uno se relacione con una audiencia. No es mi problema. El público es otra cuestión. Hay diferencias dialécticas. [...] El público está del lado del otro, mientras que la audiencia está del lado del espectáculo”.⁴⁵ Estar del lado del otro es reconocer que “estar juntos” es “estar en medio”, que la colectividad no es la rendición de la singularidad a una masa indiferenciada, sino la escenificación de una disgregación. Es la diferencia entre la masa sonámbula de *The Crowd* y el público espectral de *June 8, 1968*.

Todo lo cual nos lleva de regreso a las calles de Madrid en la primavera de 2015, y a las figuras fantasmales que protestan contra las leyes que prohíben el derecho a reunirse públicamente. La obra de Parreno, y la forma que ha adquirido a lo largo de los últimos veinticinco años, por lo regular se ocupa de los diversos modos en los que la colectividad ha encontrado expresión en un periodo en el que la posibilidad de tal identificación comunal ha sido objeto de ataques sostenidos. Esto necesariamente supone el reconocimiento de la apertura de la obra a las fuerzas sociales que existen fuera de los confines de la obra artística autónoma. Al tiempo que reconocemos la centralidad del complejo expositivo y su temporalidad en la obra de Parreno, es necesario que las entendamos como partes de una dinámica más amplia que aborda la forma de la multitud en el presente y que veamos las múltiples maneras en las que el trabajo de Parreno ha dado un carácter provisional a este público fantasma en los intervalos entre la presencia del *demos* y su ausencia.

- 1 Este ensayo fue escrito para una futura publicación que documenta las exposiciones más importantes de Philippe Parreno de los últimos 30 años. Editado por Carlos Basualdo y publicado por Fundación Jumex.
- 2 Bruce Robbins, “Introduction”, en *The Phantom Public Sphere*, ed. Robbins (Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1993), ix.
- 3 Para esta descripción, véase el sitio web de la empresa de posproducción que trabajó en *The Crowd*, <http://www.digital-district.fr/en/projects/philippe-parreno-the-crowd-483>. Para conocer la breve narración personal de Parreno, véase Mara Hoberman, “Philippe Parreno discusses his installation at the Park Avenue Armory”, artforum.com, 10 de junio de 2015; se puede consultar en <https://www.artforum.com/words/id=52737>.
- 4 Para obtener más información sobre el hipnotista con el que Parreno trabajó, véase Tony Sokol, “Elena Beloff Revealed As Hypnotist Behind Philippe Parreno’s Art Extravaganza ‘H {N}Y P N(Y) OSIS’”, *THE CHISELER*; se puede consultar en <http://chiseler.org/post/122167342516/elena-beloff-revealed-as-hypnotist-behind-philippe>.
- 5 Nicolas Bourriaud, “Demonstrations”, en *Philippe Parreno*, eds. Karen Marta y Kathryn Rattee (Londres: Serpentine Gallery y Koenig Books, 2011), 37.
- 6 Véase Jethro Mullen, “Virtual protest: Demonstrators challenge new law with holograms”, [cnn.com](http://www.cnn.com/2015/04/12/europe/spain-hologram-protest/), 12 de abril de 2015; se puede consultar en <http://www.cnn.com/2015/04/12/europe/spain-hologram-protest/>. Para más información sobre este movimiento, véase su sitio web, <http://nosomosdelito.net/>.
- 7 Javier Urbaneja, citado en Daniel J. Ollero, “Así verá Madrid la primera protesta de hologramas de la historia”, *El Mundo* (España), 10 de abril de 2015; se puede consultar en <http://www.elmundo.es/economia/2015/04/10/5526c59ae2704e5c498b456d.html>.
- 8 Jacques Rancière, *Disagreement*, trad. Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 88.
- 9 Introducido en 1988 por la agencia de publicidad Wieden + Kennedy, el lema “Just Do It” de inmediato se convirtió en un emblema mundial reconocible al instante de la marca Nike. El hecho de que Dan Wieden lo haya basado en las últimas palabras del asesino Gary Gilmore (su comentario “Hagámoslo” de 1977 dirigido al escuadrón de fusilamiento que estaba a punto de ejecutarlo) puede revelar algo sobre el carácter necrótico del capitalismo tardío. Véase Jeremy W. Peters, “The Birth of ‘Just Do It’ and Other Magic Words”, *The New York Times*, 19 de agosto de 2009: B3.
- 10 El derecho a la ciudad es una idea y un eslogan que fue propuesto por Henri Lefebvre en su libro de 1968 *Le Droit à la ville*. El derecho a la ciudad surgió frente a la creciente privatización de los espacios públicos y la mercantilización de la ciudad. El derecho a la ciudad es el derecho a vivir dignamente en la ciudad, a la convivencia, al gobierno de la ciudad y a la igualdad de derechos. Fuente: <http://base.d-p-h.info/es/fiches/dph/fiche-dph-8034.html> [N. del E.]
- 11 Para repetir el texto contemporáneo de Alain Touraine, que señaló, después de estos sucesos y el descontento consecuente en los *banlieues* franceses: “el problema actual no es de explotación, sino de exclusión”, es decir, no es tanto una separación estrictamente económica entre las clases, sino una separación social en la que la diferencia étnica y racial se superpone a la desventaja económica. Véase “Face à l’exclusion”. *Esprit* núm. 169 (febrero de 1991): 13.
- 12 Philippe Parreno, citado en Roxana Marcoci, “Interview with Philippe Parreno”; se puede consultar en https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/comic_abstraction/flash.html.
- 13 Kristin Ross, “French Quotidian”, en *The Art of the Everyday: The Quotidian in Postwar French Culture*, ed. Lynn Gumpert (Nueva York y Londres: New York University Press, 1997), 28.
- 14 Parreno, “Snaking”, en *Speech Bubbles* (Dijon: Les presses du réel, 2001), 9. Véanse también sus observaciones en Philippe Vergne, “Interview: Philippe Parreno, la représentation en question”, *art press* núm. 264 (enero de 2001): 24.
- 15 Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, trad. Paul Patton (Bloomington e Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1995), 75. Los ensayos que componen este libro se publicaron parcialmente, por primera vez, en *Libération* a principios de 1991.
- 16 Quizá sea útil comparar *No More Reality, la manifestation* con un proyecto de exposición posterior, la colaboración relativamente poco conocida con Carsten Höller en 1994, *Innocent et emprisonné*, realizado en Air de Paris. En este caso, la galería se transformó en las oficinas centrales de un comité de apoyo, donde los visitantes podían firmar una petición para la entrega de una cosa o persona que estaba encerrada en un edificio abandonado frente a la galería, cuya inauguración adoptó la forma de una manifestación a favor de la esperada liberación. Aquí, una demanda “ficticia”

<p>expresaba un deseo constantemente pospuesto; la duración de la "cautividad" está implícita en la estructura temporal de la exposición en la galería.</p>	<p>Gladstone Gallery, Nueva York; y en <i>Anywhen</i> (2016) instalada en el Turbine Hall de la Tate Modern, Londres.</p>		<p>Tal vez podríamos encontrar <i>Zidane, A Portrait of the 21st Century</i> (2006), una película que Parreno realizó en colaboración con Douglas Gordon, como trabajo intermediario en esta trayectoria, que anunciaba de manera precoz estas preocupaciones por los espectáculos masivos y su peculiar economía de la mirada. Para un análisis breve de esta obra, véase mi ensayo "Production/Projection: Notes on the Capitalist Fairy Tale", en <i>The Art of Projection: Elsewhere</i>, eds. Stan Douglas y Christopher Eamon (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 124-140.</p>	<p>"Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour", <i>Camera Obscura</i> núm. 3-4 (verano de 1979): 100-103.</p>
<p>17 Parreno, "Quel jeu étrange dans lequel le seul coup gagnant est de ne pas jouer", en <i>Speech Bubbles</i>, 67. El final de este pasaje se repite, casi palabra por palabra, en un texto distribuido de forma más amplia dos años después, con la anotación añadida que estos fantasmas "vienen a perseguirnos para asegurar que se realice el futuro que se les prometió". Parreno, "Pièces versées aux contentieux relatif au temps libre", en <i>Speech Bubbles</i>, 92. La importancia atribuida a lo fantasmal evoca de manera inevitable el proyecto colaborativo casi contemporáneo <i>No Ghost Just a Shell</i> (1999-2002), iniciado por Parreno y Pierre Huyghe, en el que Annlee, avatar de una manga, se puso a disposición de un grupo de colegas para que la usaran en sus obras artísticas. En este intento por producir un mito contemporáneo, encontramos resonancias de estas preocupaciones manifestadas por la naturaleza del público y la colectividad. Sobre Annlee, véase mi texto "No Ghost", <i>October</i> núm. 110 (otoño de 2004): 107-130.</p>	<p>25 Para un resumen útil de la política de la clase trabajadora en Francia en esta época, escrito desde la perspectiva trotskista, véase Jim Wolfreys, "Class Struggles in France", <i>International Socialism Journal</i> núm. 84 (otoño de 1999); se puede consultar en http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/isj84/wolfreys.htm. 26 Parreno, citado en Vergne, "Interview": 27. 27 Parreno, "El sol salió anoche y me cantó", en <i>Speech Bubbles</i>, 116. Aunque su estudio está fuera del ámbito del este ensayo, la invocación de Parreno de la "actividad constituyente" casi de seguro hace eco de la distinción marcada por Antonio Negri entre "poder constituyente" y "poder constituido". Véase Negri, <i>Insurgencias</i>, trad. Maurizia Boscagli (Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press, Col. "Theory Out of Bounds" núm. 15, 1999).</p>	<p>● ●</p> <p>● ●</p>	<p>33 Parreno, "El sol salió anoche y me cantó", 117. 34 Susan Buck-Morss, <i>Dreamworld and Catastrophe</i> (Cambridge, MA y Londres: The MIT Press, 2000), 147-148. 35 Buck-Morss, <i>Dreamworld and Catastrophe</i>, 149. 36 Véase, por ejemplo, su definición de la comunidad democrática/política en <i>Disagreement</i>, 137-138.</p>	<p>45 Parreno, citado en "Philippe Parreno: Interview by Tom Eccles", <i>ArtReview</i> 67, núm. 7 (octubre de 2015): 84.</p>
<p>18 Jacques Derrida, "Call It a Day for Democracy", en <i>The Other Heading</i>, trad. Pascale-Anne Brault y Michael B. Naas (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 84. 19 Gabriel Tarde, "The Public and the Crowd", en <i>On Communication and Social Influence</i>, ed. Terry N. Clark (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1969), 281 y 277. Las publicaciones sobre Tarde y la psicología de las masas son numerosas; sin embargo, véase, en particular, Jaap van Ginneken, <i>Crowds, Psychology, and Politics, 1871-1899</i> (Cambridge, RU: Cambridge University Press, 1992), 188-229.</p>	<p>28 Jean-Paul Sartre, <i>Critique of Dialectical Reason</i>, vol. 1, trad. Alan Sheridan-Smith (Londres: NLB, 1976), 351-363. 29 Peter Hallward, "Staging Equality", <i>New Left Review</i> n.s. núm. 37 (enero-febrero de 2006): 117. 30 Hallward, "Rancière and the Subversion of Mastery", en <i>Jacques Rancière: Aesthetics, Politics, Philosophy</i>, ed. Mark Robson (Edimburgo, RU: Edinburgh University Press, 2005), 35. 31 S. Charles Lee, citado en Maggie Valentine, <i>The Show Starts on the Sidewalk</i> (New Haven y Londres: Yale University Press, 1994), 95. Aunque incluso las <i>Marquees</i> han llegado a tener una connotación colectiva, incluso utópica, en 2013, Parreno reunió diecisiete obras individuales en un ensamble que denominó "Danny the Street", en honor del personaje epónimo que apareció por primera vez en <i>Doom Patrol</i> núm. 35 de Grant Morrison ("Down Paradise Way") (agosto de 1990): "una calle sensible, una calle que puede pensar por sí sola", que es capaz de viajar y de infiltrarse en otras ciudades y que, además, es "un travesti descarado", para citar a Darren "Mr." Jones, que ataca a Danny por la amenaza que representa para la normalidad (18). Con un programa unificado que se reproduce en sus <i>flashers</i> y <i>chasers</i>, parece que las marquesinas que componen "Danny the Street" intentan comunicar un mensaje desconocido a quienes caminan debajo de ellas.</p>	<p>● ●</p> <p>● ●</p>	<p>37 Parreno, citado en Emmanuelle Lequeux, "Philippe Parreno s' invente une biographie en images", <i>Le Monde</i>, 11 de junio de 2009, se puede consultar en http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/06/11/philippe-parreno-s-invente-une-biographie-en-images_1205677_3246.html?xtmc=parreno_s_invente&xtcr=2. 38 Maria Lind analiza de manera semejante los acontecimientos de mayo y junio como una ausencia estructurante en <i>June 8, 1968</i>; véase su ensayo "Quasi-Objects in Time and Space", en <i>Philippe Parreno</i>, ed. Lind (Nueva York: Sternberg Press, 2010), 10. El tratamiento más extenso de la película que, sin embargo, resta importancia a estos determinantes sociohistóricos en favor de una lectura puramente estética, se encuentra en Michael Fried, "Sonnenuntergang", en <i>Philippe Parreno</i>, ed. Marta and Rattee, 133-144.</p>	
<p>20 Tarde, "The Public and the Crowd", 286. 21 Derrida, "Call It a Day for Democracy", 105-106. 22 René Viénet, "The Situationists and the New Forms of Action Against Politics and Art", en <i>Situationist International Anthology</i>, ed. y trad. Ken Knabb (Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 1981), 214. Véanse también mis comentarios anteriores sobre esta obra en "No Ghost", <i>October</i> núm. 110 (otoño de 2004): 123-124. 23 Sobre <i>Silver Clouds</i> como respuesta a la monocromía, véase Benjamin H. D. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966", en <i>Andy Warhol: A Retrospective</i>, ed. Kynaston McShine (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1989), 46-48.</p>	<p>32 Parreno, citado en Angeline Scherf, "Introduction", en <i>Philippe Parreno: Alien Affection</i> (París: Paris-Musées y ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris y Dijon: Les presses du reel, 2002), 6. Desde luego, esta formulación recuerda a la "comunidad inconfesable" de Maurice Blanchot, atribulada en particular por el destino de la identidad (subjetiva) dentro del contexto de comunidad.</p>	<p>● ●</p> <p>● ●</p>	<p>39 Parreno, citado en Hans Ulrich Obrist, <i>The Conversation Series: Philippe Parreno</i>, trad. Will Bishop (Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008), 37. 40 Parreno, "Snow Dancing", en <i>Speech Bubbles</i>, 52. Sobre la importancia de mayo-junio de 1968 en la obra de Parreno, véase también Bourriaud, "Demonstrations", 39 y 41. 41 Susanna Barrows, <i>Distorting Mirrors</i> (New Haven y Londres: Yale University Press, 1981), 124. 42 Tarde, citado en Barrows, <i>Distorting Mirrors</i>, 139.</p>	
<p>24 La interacción de Parreno con <i>Silver Clouds</i> de Warhol se ha extendido en fechas recientes a sus peces llenos de helio, como se aprecia en <i>My Room Is Another Fish Bowl</i> (2016) en la Barbara</p>		<p>● ●</p>	<p>43 <i>Ibid.</i> 44 Más cerca del propio contexto de Parreno, también podríamos mencionar el trabajo de Raymond Bellour; véase, por ejemplo, Janet Bergstrom,</p>	



Philippe Parreno, *The Crowd*, 2015 (still).
Color. Digital 65mm. Mezcla de sonido: 5.1. Formato de pantalla: 1.10
© Philippe Parreno. Cortesía Pilar Corrias, Londres; Gladstone Gallery,
Nueva York y Bruselas; Esther Schipper, Berlín.

LA LEVADURA Y EL ANFITRIÓN

Kit Hammonds

One of an influential generation of artists emerging in the 1990s, Philippe Parreno has pioneered new forms of art through collaboration, participation and choreographed encounters where “the exhibition is conceived as a scripted space, like an automaton producing different temporalities, a rhythm, a journey, a duration.”¹

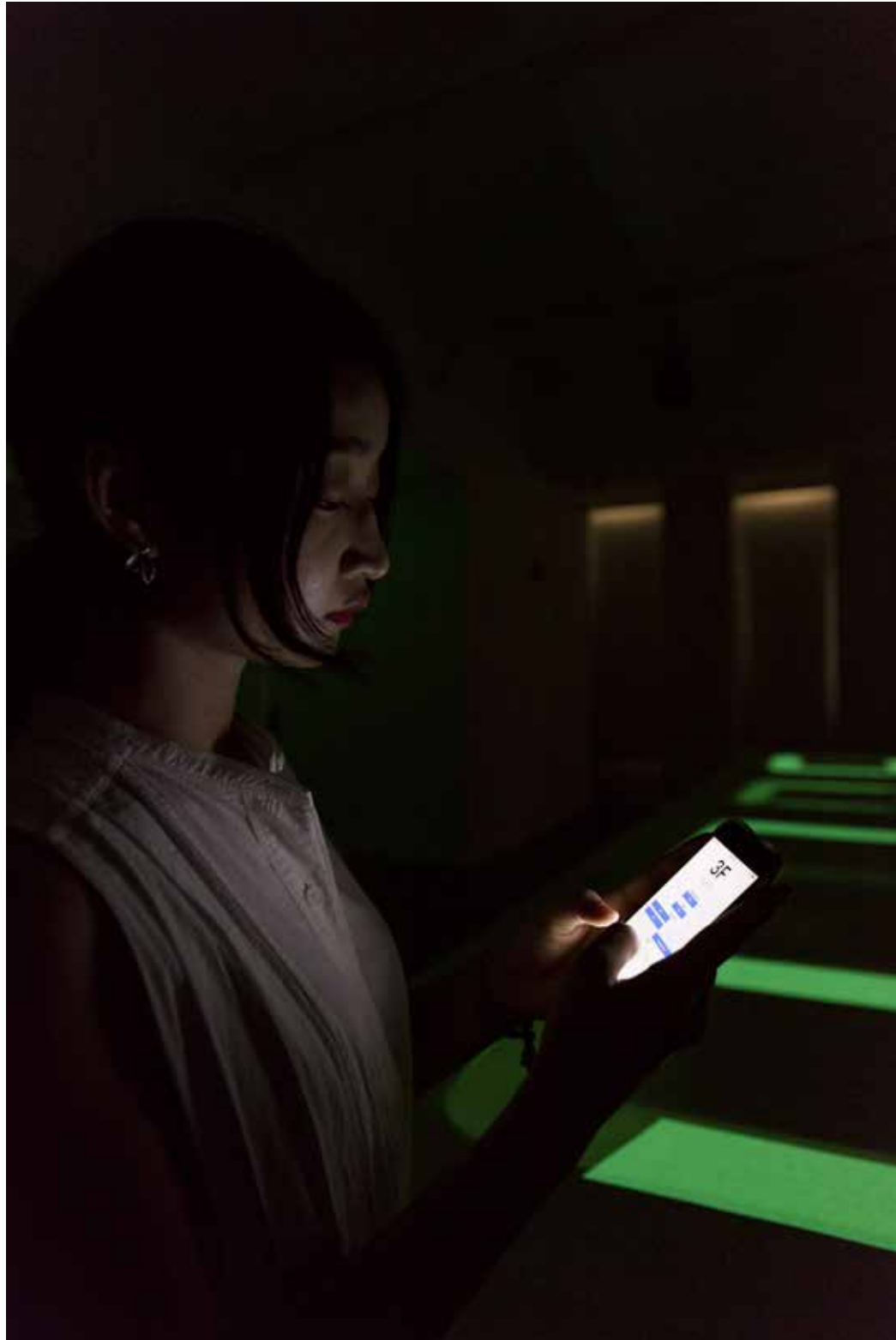
Continuing along this trajectory, *La levadura y el anfitrión* (The Yeasts and the Host) presents the exhibition as a work of art: an immersive, experiential world constructed of temporal events and orchestrated by systems—some fixed and others, which move beyond the artist’s control. Parreno uses musical notation, weather patterns and living organisms to trigger sound, video and lighting conditions within the gallery. In *la levadura y el anfitrión* new, existing, and re-edited works or motifs are combined and overlaid to produce different realities that emerge as an ever-changing composition.

In this way, Parreno proposes a repertoire, but is not the sole composer. At the heart of the exhibition, in the second floor gallery, a control center orchestrates the events. Housed within this glass-fronted room is a bioreactor breeding yeast. Connected to a computer, the microbes within were specifically cultured to remember the program of the artist’s 2016 exhibition *Anywhen* (Tate Modern, London). The living colony reacts and adapts the program according to the new environment to which it is now exposed. In turn the program is subject to further influences, including a weather station that responds to the changing meteorological conditions outside the museum. These dynamic systems each contribute to the order the appearance of various events in the gallery space including the projection of films, musical compositions, or other sonic events that reverberate through the museum.

The system also scripts the events on the first floor gallery where a marquee, inspired by the luminous structures that overhang the entrances to movie theaters, bristles with lighting that modulates in generative sequences. Commissioned for La Colección Jumex, the marquee is presented in an environment that seems to answer its changing patterns through sound and movement choreographed with the worlds evoked in the gallery above. By turning the control of the show over to natural and algorithmic systems,

55

¹ Philippe Parreno describing his 2025 exhibition *H {N}Y P N{Y} OSIS* at Park Avenue Armory, New York.



Exhibition view: *Philippe Parreno: Synchronicity*, Rockbound Art Museum, Shanghai, July 8–September, 2017.
Photo credit: © Andrea Rossetti

● ●

Parreno’s work explores a realm that lies between the human mind —the host that choreographs the exhibition—and other spectral forms of intelligent or emergent matter and activity.

● ●

Moving through the exhibition are *Anlee*, an animated manga figure who tells the story of her strange existence, and *The Crowd* (2015), a group of 300 people moving as one under collective hypnosis. Both appear as apparitions on screen between the alien worlds of *C.H.Z.* (2011), an uncannily dark artificial environment Parreno constructed to simulate the conditions of life outside our own galaxy, and that of a cephalopod in *Anywhen* (2016). At work in the galleries are human operators guide the visitor through a virtual space in one moment, and through piano recitals at another, mediating the intersecting realities.

● ●

Prescient of contemporary understanding of being, Parreno’s worlds see the borders between different realities, perceived or imagined, dissolving. Parreno’s practice evolved concurrently with fundamental shifts in thought in the late 1980s and through the 1990s. We might see “the exhibition” as Parreno’s own model of a possible world in which art might be conceived, one that moves beyond discrete objects into a more mutable and contingent set of relationships.

● ●

It is here that Parreno’s work excels by shifting attention to temporal form of the exhibition as a work of art composed of events, actions, flows and resistance rather than concrete and timeless objects. Parreno’s practice finds its unique character is in building these networks and relationships as a means to explore the potential for other ways of being, rather than analysing ones in which we are already placed. As early as 1995, Parreno described his exhibitions by duration, his project *Snow Dancing* at Le Consortium in Dijon “occupying two hours of time rather than square metres in space”.² Directing the exhibition as series of events, flows and interruptions in experience and perception rather than a collection of objects, Parreno’s art creates open narratives between social, natural and discursive forces rather than represents them.

● ●

Parreno’s approach was, perhaps, the most radical in decentering his art from a singular object to the creative event, and away from the artist as an individual mind to a moment of interaction between different creative forces. Moreover, he cogently moved beyond art’s limits itself to create dialogue with designers, musicians, scientists, performers, sportsmen, and other inspirational individuals, as well as the public.

² Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (Dijon: Les presses du reel, 2002), 32. Originally published in French in 1998.

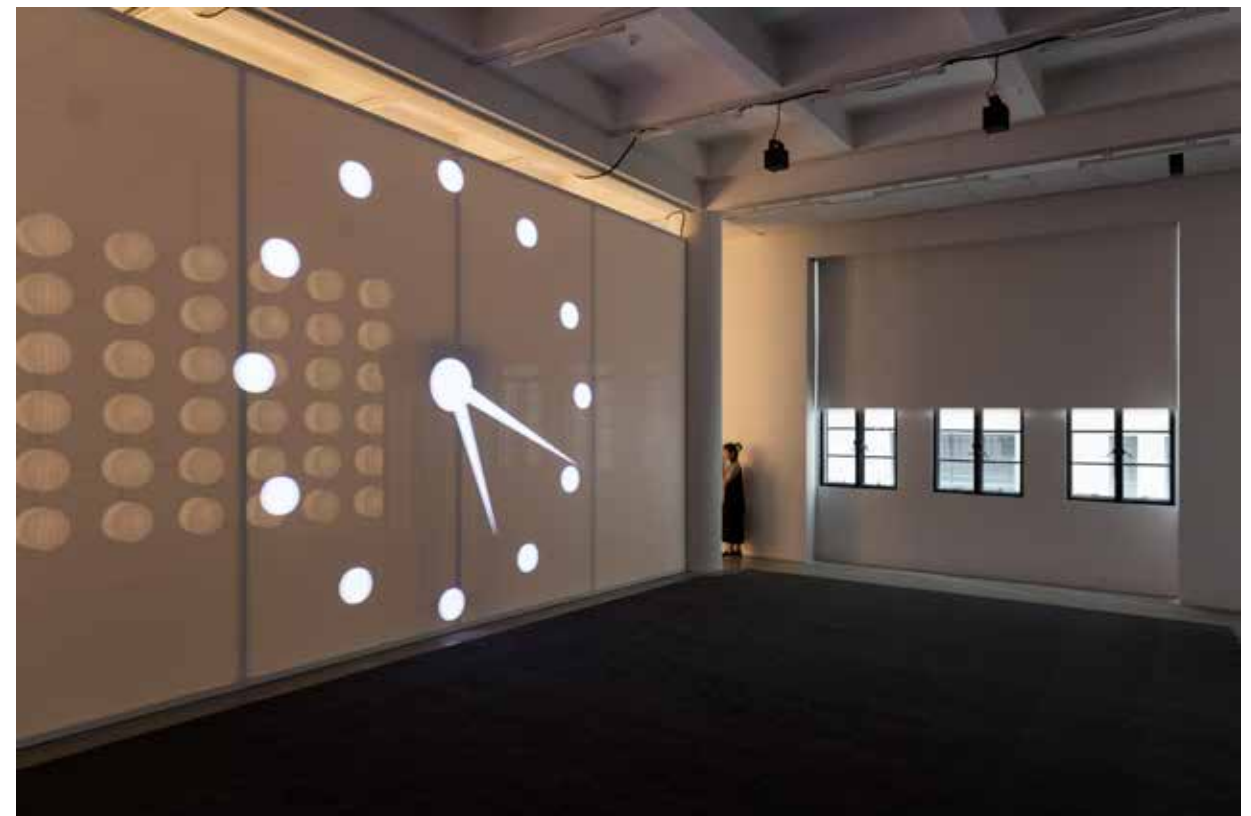
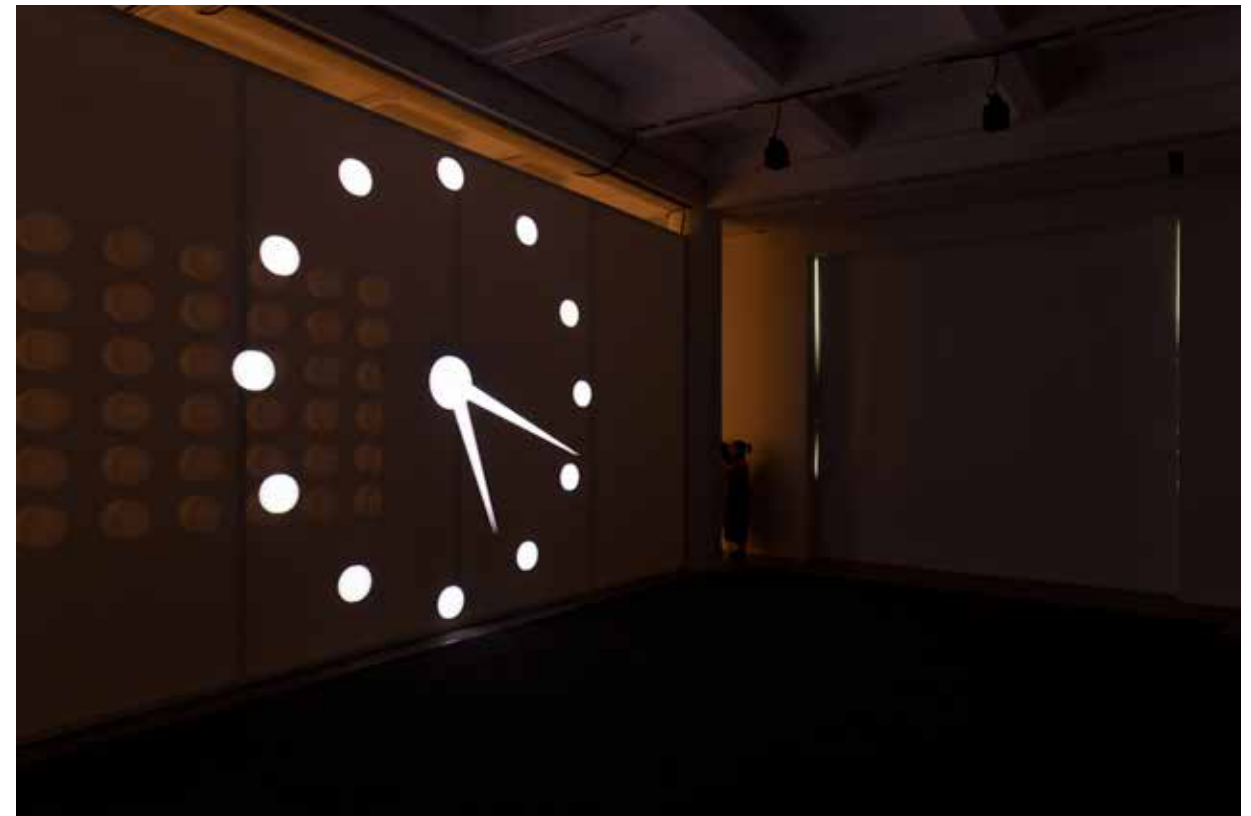
Here, in *la levadura y el anfitrión*, Parreno's development is seen to move beyond social relations to consider a broader ecology of actors reconsidering being and creativity outside of human, or directed and progressive, forces. His work places non-human actors within the precisely constructed networks that constitute his work.

Each individual element of the exhibition can be considered as an event rather than an object. As philosopher Gilles Deleuze defines it: "the event is inseparably the objectification of one prehension and the subjectification of another; it is at once public and private, potential and real, participating in the becoming of another event and the subject of its own becoming."³ Parreno's exhibition as an event in itself is composed of a number of others that play out musically, architecturally and cinematically.

This marks out a deep shift in aesthetics. It is an art that "does not refer to an individual, to a person, but rather to an event, that is, to the forces in their various relationships to a proposition or phenomenon, and the genetic relationship that determines these forces (power)."⁴ *La levadura y el anfitrión* is an ever-evolving assemblage that proposes an art that moves beyond the limits of perception, cognition and human experience that is somewhat paradoxically perfectly attuned to today's sensibilities.

³ Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 78. The term "prehension," literally meaning to seize or grab is defined in philosophical terms in the Oxford English Dictionary as: "an interaction of a subject with an event or entity that involves perception but not necessarily cognition," one particularly pertinent to Parreno's approach.

⁴ Hugh Tomlinson, "Preface to the English Edition," in Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (London and New York: Continuum, 1992), xi.



Exhibition view: *Philippe Parreno, Synchronicity* at the Rockbund Art Museum, Shanghai, 8 July–17 September 2017. Photo credit: © Andrea Rossetti

PHILIPPE PARRENO

Interview by Olivier Zahm



Exhibition view: Philippe Parreno: *Anywhere, Anywhere, Out Of The World*, Palais de Tokyo, Paris, 2013.
Philippe Parreno, *Danny the Street*, 2013 (detail).
© Philippe Parreno. Courtesy Pilar Corrias, London; Gladstone Gallery, New York and Brussels; Esther Schipper, Berlin.
Photo credit: © Andrea Rossetti

ZAHM: I wanted to start by taking a moment to remember the artist Jean-Luc Vilmouth, who was a close friend to us in the early days at *Purple*. He left us in December 2015, in a hotel in Taipei. Jean-Luc Vilmouth, to whom you also owe quite a bit, would ask a question that concerns you as well: “How to inhabit the world?”

PARRENO: His death came as a surprise to us. A heart attack in his sleep. In any case, I have very fond memories of Jean-Luc. He would ponder the question of the world in a very naive and beautiful way. I’m trying to see how I understood it then and how I would understand it now.

ZAHM: Is it a question that’s on your mind as you plan out the nocturnal, enigmatic worlds of your exhibitions? When we started out together, in the 1990s, we were curious about the world. We had a thirst to go abroad that was tied to a desire to follow the world in the flux of its modernity or progress. Today, the world is adrift and torn by regression, violence, and fear.

PARRENO: One of the first things I did was a demonstration in a school courtyard with children crying, “No more reality!”

ZAHM: It was an emblematic work.

PARRENO: Yes, and I come back to it all the time. Reality, as we all know, does not exist. There are multiple realities and universes. So, maybe that is the purpose of art: to populate the world with multiple realities through new forms or other kinds of exhibitions. Jean-Luc Vilmouth had a very romantic way of looking at the world, and the animal world. It was a very 19th-century way of looking at things. Today, we’re watching the nonhuman world develop before us. The world isn’t necessarily human anymore. We’re living in a time when we’re starting to take an interest in what is not on the order of the human.

ZAHM: Are you nostalgic at all?

PARRENO: Not at all. Nor am I very optimistic. That’s why I’m still attached to the “no future” ideology of the punk movement, while remaining certain that the future will be interesting.

ZAHM: Is the future something you think about?

PARRENO: Yes. The future is very problematic—just as much as the present, in fact. When we met, in the early 1990s, we were hyper-conscious of the present, compared with the generation before us, which still had a Modernist view of art. We took as great an interest in an *i-D* article as in a Witold Gombrowicz theory. We were concerned with the present in all its forms. Me, I was just as interested in art history as I was in what was happening in literature or cinema. That’s what set us apart. For us, it was like a very open field. The matter of the specialized language of art was something to be swept away. We were interested in all forms of language, as well. Cinema interested me, of course, but I was also fascinated with, say, magic—in other words, with other ways of understanding the world, and thus necessarily other ways of inhabiting it, regardless of the usual rules and their tendency to unify everything. That’s what art represents for me: it’s what prevents unification, what prevents understanding of the universe. It’s friction and resistance.

ZAHM: It’s the idea that art, as a form of friction, puts up resistance.

PARRENO: Exactly. Resistance in a constant flow, an infinite flow. The Internet is the same sort of thing. The spaces of creation are encrypted spaces. At some point, the flow must stop so that a form can emerge from the traffic. There must be an interruption. Then the endless flow starts up again, and then it’s stopped once more. More and more, I see the world as an interruption: rhythm and arrhythmia. Things stop and start, stop and start. It’s a kind of rhythm whose pulsations draw your attention at a given moment and then free you from that attention.

ZAHM: These interruptions are moments of friction: nonviolent friction, let us specify, like the flipside of terrorism. They’re pauses and also enigmas. They interrupt the flow of information, which we’ve known, since [Gilles] Deleuze, consists of orders, of instructions from power.

PARRENO: It reminds me of the complex concept of “holophrase,” to which a psychoanalyst introduced me when we were together at the Villa Arson in the mid-1990s. It appears in Book VII of [Jacques] Lacan’s seminars. It’s the moment when there is no more friction; it’s a kind of perfect exchange. The difference between the signified and the signifier vanishes. You say, “I am ill,” and the very moment you say it, you are ill. And Lacan used to speak of the “frozen image.” For there to be form, there must be halts. It was, perhaps, a way to convey that. It’s a rhythm and also a reprise.

ZAHM: Your exhibition was nothing but that. Brutal musical interruptions, electrical blackouts, images and films that would stop and start, and

then crackling. And then the lights would come back on, and then everything would start up again in the dark.

PARRENO: Light is a form of electrical resistance, as well. You have a flow, and you have a resistance. The resistance leads to a light. It’s a metaphor that we’ve been manipulating since the 19th century and that still works.

ZAHM: It’s the same with sound in Jean-Luc Godard’s films, which you very much admire. He sculpted the interruptions and noises that cover up the story and the dialogue, like the sound of an airplane passing overhead.

PARRENO: His last film, *Goodbye to Language*, in 3-D, is incredible. There’s a very, very beautiful scene with the film’s protagonist couple: a woman and a man, and between them there’s a dog. The dog embodies the drama. Godard films his dog. It’s in 3-D. At one point, a lovely thing happens. The woman and man speak, yell at each other. The woman storms off to the right and the man to the left. The stereoscopy, the depth vision, is shut off, so that it feels like your eyes are going off in two different directions. It goes off in both directions, and you can no longer follow. It’s pretty fabulous for a guy his age. So, yes, rhythmic reprise, synchrony, and then asynchrony.

ZAHM: You’ve always said, since the beginning, that you don’t work on the art object and its presentation alone, or even on the installation, but on the very idea of exhibition in all its dimensions—sound, light, architecture, images, etc. Because for you, exhibition is a medium in itself, a language of its own. Does it seem to you that you’re the only one thinking of exhibition in this radical way?

PARRENO: The word “installation” has always fallen short for me. Why go looking for some other word than “exhibition” in the first place? Even if someone, wanting to be kind, says to me, “Exhibitions aren’t what you do—you do more than exhibitions,” I still hold to that reality. Back when I started, people would say to me, “That’s not art.” For example, a state collection refused to purchase the video *Snaking* for that reason. Later, they told me that I wasn’t an artist because I collaborated with other artists. Now, 30 years later, they tell me I “don’t do exhibitions.” So I say, “Leave me alone!” I do exhibitions. These exhibitions are art and done by an artist. We’ve got to stop with the neologisms because otherwise we’ll end up leaving art to the painters and exhibitions to the exhibition of objects or artistic products. It gets us nowhere. After all, ever since the 19th century, there’s been an avantgarde in various forms—forms, incidentally, that have brought up new ways of thinking

about the production of artistic forms, ways that fall outside the framework of objects, paintings, or sculptures, that follow something other than the 18th-century aesthetic agenda.

ZAHM: And the impact of those forms on the world...

PARRENO: I'm not giving up on the idea that the forms we invent, the art that we do, can still have an impact on the world—or maybe even change it! Why not? We've got to hang on to some shred of hope and ambition. Otherwise, what happens is really terrible. At times, we feel that we've all gone to hell—or that we've found a little air-conditioned room with free drinks where we can still smoke a cigarette or a little marijuana, and we tell ourselves that everything's all right—but nobody believes this anymore. The forms of today's regressions are of monstrous proportions. But I'm not going to let that stop me. In fact, I don't think everything's been understood yet about the questions we were asking back when we started out, in the 1990s—which are nevertheless rather simple questions.

ZAHM: Would it be fair to say that you have an “exhibition theory?”

PARRENO: I like the idea of an “exhibition theory.” It's like the *politique des auteurs* [“auteur theory”].

ZAHM: It's just that you've committed totally to the idea of exhibition. For you, it's just as serious as making a film or designing a building. It's not just a presentation of works, or a display of art objects.

PARRENO: Yes. That's all we've got these days. We have to stop thinking of art objects altogether. There's no point to it. We've been through it already. Whether the object is there or not there makes no difference, in fact. What changes is the way you address the public.

ZAHM: At the same time, though, your blinking luminous sculptures—which you call your “marquees”—has now become the signature for your work. Do you consider them as art objects or sculpture?

PARRENO: A quasi-object... The idea for the marquees comes from an exhibition at Esther Schipper. It's the result of an extension or exaggeration of the placard. The placard has always been a problem for me. What to call the artwork of an artwork? What title to give it? What gives a work of art its name is, finally, the institution, the art merchant. That particular design belongs to the institution or to trade. I thought I needed to take a stab at that design. Mathias and Michael [M/M Paris] had made me some luminous placards that blinked, at the Musée d'Art

Moderne in Paris in 1992–93. I remembered them and said to myself, “Why not remove the title and keep only the light, the rhythm, and the blinking?” So the forms that you now call my formal “signature,” an artistic product, were born of the idea of the placard and a rejection of naming. They are outgrowths of my work. Blurbs that have substituted for works of art, that were supposed to name the work and in fact have survived it.

ZAHM: It's a terminal sign?

PARRENO: Yes. It's a “ptyx,” as [Stéphane] Mallarmé used to say. “Ptyx” is a word that doesn't exist, a pure signifier, a word that's just there because at some point the poet happened to need it for a poem, because it sounded good. So it's a kind of ptyx, a thing with a ring to it, because the marquees aren't just sources of light; they're also sources of sound. They decorate the parlors or apartments of collectors, and why not? But if I gather marquees together, they become a musical instrument. They start making noise together and trading rhythms.

ZAHM: It becomes a sort of urban landscape, as well.

PARRENO: Yes, precisely. The first time I brought them together was at the Palais de Tokyo. They have a name when they get together. They're called *Danny the Street*, after the famous English transvestite singer [Danny La Rue] who died in 2009. “Danny the Street” is also a comic-book character created by Grant Morrison, also in tribute to Danny La Rue. He's an incredible character: he's both the setting of the story—an actual street—and a character. In other words, the character comes to a street and manifests himself by changing the shops and the shop windows. It's a transvestite and omniscient street. He changes the facades and the decor, and starts talking through the signs.

ZAHM: Setting and character become one.

PARRENO: Yes, precisely. It's a beautiful idea. The assembly of marquees produces something of that transvestite character.

ZAHM: A somewhat ghostly character, too.

PARRENO: Yes, of course. It's a dead character, as well.

ZAHM: So those light sculptures are like placards betokening the absence of a name, of a title, for the work, and the lighting of a scene, a street, a story. And so they're in fact objects that are iconic of your work and at the same time instruments.

PARRENO: Right. The marquee is a “quasi-object,” in fact. It becomes an art object when it is part of a private or institutional collection, but otherwise it takes part in an exhibition.

ZAHM: It’s also a luminous musical instrument.

PARRENO: I’ve started to make keyboards linked to marquees. Each has its sound, and now you can really play them. Each light, each frequency of light, is also a frequency of sound. So you can literally play the marquees.

ZAHM: You hit a note, and it lights up in a certain way?

PARRENO: Yes. This summer, we had musicians come to New York to play the marquees, and I think we’re going to make an album with them.

ZAHM: Is it a scientist doing this?

PARRENO: No. We gradually put it all together at the studio. It took a year and a half of research, and now it works. You need 15 keyboards to get the marquees to work with musicians. We did it at night in New York this summer. Antony Hegarty’s pianist was on hand. It was a pretty lovely evening. It’s like a synthesizer, and the light gets into the rhythm. If you think in terms of instruments, the closest thing to it is the gamelan, the Indonesian and Balinese instrument. The gamelan is in fact several small percussion instruments. You have one that’s the size of this table, another that’s smaller, and so on. To play it, you need a lot of musicians, but it’s not thought of in the same way as a harp or a violin. It’s just a piece of this added to a piece of that, and it ends up making a single instrument played by several musicians, but led by a single person: the *dalang*, a sort of spiritual figure who conducts the ensemble. It’s a fairly strange object made of various other objects.

ZAHM: It’s a one-instrument orchestra.

PARRENO: Yes. It’s the closest thing you can imagine to the ensemble of marquees.

ZAHM: How did you start integrating music into your exhibitions—with player pianos, for example?

PARRENO: Those were shifts in thinking or reasoning. To control events in a space, I needed to create a code to synchronize the events and the sounds and the lights that flashed across the exhibition or gave it its rhythm. At the Palais de Tokyo, I used Stravinsky’s “Petrouchka.” That

was the orchestra conductor for the exhibition. I would hang the events of the exhibition with the appearance and disappearance of a note. I’d already done this with a fish at the Musée d’Art Moderne. There was a cuttlefish. Every time it appeared, it would set off an event. And it grew from there. What didn’t much fascinate me early on were interfaces. First it was a Walkman with auto-reverse, to repeat a soundtrack within a space. Later came professional videos, so I’d use auto-reverse, and it would rewind. I’d love to read a history of interfaces, to get a handle on time. The latest interface of my creation—quite a ways from auto-reverse—is a bacteriological computer that I developed with the people at CERN [European Organization for Nuclear Research]. Their thesis is that there conceivably exists a memory that is not genetic. In three or four weeks, these bacteria learn the rhythm of the exhibition (the lights go out, you start the film, and at the end the lights come back on). I taught that world to the bacteria. They live in a world that is not solar or celestial; it’s a temporal world of 25 minutes, the world of the exhibition. They know nothing else. They’re bacteria, so we mustn’t ask too much of them. They live and will live on forever, as long as you feed them, because a bacterium doesn’t die.

ZAHM: So it’s the bacteria that control the exhibition?

PARRENO: Yes. It’s they who keep the whole exhibition running: the lights, the sounds, the images. We’ve disconnected everything. It’s they who make the expo work. From time to time, they make a mistake.

ZAHM: Are you saying that you no longer need to be there? That there’s no need anymore for a computer to control the exhibition?

PARRENO: No. They take care of everything. They’re there. They control the lights.

ZAHM: They become a living memory.

PARRENO: Yes. They have control of the whole building. They manage everything. The sound is them, too. They also change the lights.

ZAHM: So the computer is a living organism. The bacterium has replaced the computer program.

PARRENO: It goes back to the rather fuzzy idea of “life.” We say, “Exhibitions follow a program, have a dramaturgy.” That dramaturgy is later forgotten because there aren’t really any films of the exhibition. It’s not very interesting to watch; you have to go there physically. I don’t really have a score, either. I can’t play the piece again. Exhibitions are peculiar.

They're so contingent on the space. Once it's done, it's done. That said, the rhythmic aspect interests me more and more. The interesting thing with the bacteria is that they're going to return to Paris. They're going to replay the exhibition, for as long as we like.

ZAHM: How do you feed the bacteria?

PARRENO: With sugar. They'll be coming back spread on some paper. Then we'll put them back in their container, and they'll take up their rhythm once more. They're in charge of an exhibition that we're supposed to forget but that they'll continue to carry within them.

ZAHM: What I find beautiful about the mechanisms you set up is that they're not merely functional. They also serve an aesthetic end.

PARRENO: In my opinion, the most optimistic thing you can do is think of the exhibition as a new ritual. This also recalls Jean-Luc Vilmouth or Mallarmé's poem. What does the death of God mean? It means there's nothing left to protect us—so we can entertain other perceptions, other relations to the other. I spend a lot of time just watching people at exhibitions, both mine and those of other artists. I'll also often change the current arrangement. It depends on what I see. I'll improve things once I see what doesn't work. To do an exhibition, you've got to take the time. So the films need to be like marquees; they need to be taken together in a kind of common landscape. It gets me thinking to watch the exhibition and the people who walk through it. I pursue my work, thinking, "This practice is my studio."

ZAHM: Your films, too, are like exhibitions on a screen—like the film about the last days of Marilyn Monroe, with the camera roving around that room.

PARRENO: Yes, the hotel where she was living before she died.

ZAHM: Is that where she committed suicide?

PARRENO: No. She killed herself in Los Angeles, but she lived for a few years in that hotel, in a room at the Carlyle in New York. That's where she fell into depression. Our set was a reproduction of the Carlyle.

ZAHM: There, too, your film is like an exhibition, insofar as the objects reconstruct a decor, but they don't tell a specific story. It's not a narrative film. You film the image of Marilyn's death, her ghostly presence.

PARRENO: Yes, totally. That film is phantasmagoria. And then it was also the re-creation of her body through the furniture because that furni-

ture is her. It's also her real voice, re-created with computers, and the camera is like her eye, working off the same algorithm. It's a biometric reconstruction of the ghost, who comes back and says nothing. In that sense, it's phantasmagoria. The ghost can do nothing except wander round and round in the space to which you've summoned it. You want to think of her as being alive, whereas in fact she's a machine that can only repeat the same things.

ZAHM: So you have not abandoned your interest in characters and stories because there's always a character in your exhibitions.

PARRENO: Yes, my exhibitions often hinge on characters, but they're never in a fictional story. In fact, I've never told a story. Annlee [a manga character] tells her literal reality; there's nothing fictional about it in the least. There's nothing fictional about *Zidane* either. *Marilyn* is an attempt to bring a ghost to life, and in the end you see that it's a computer speaking, and that the hand isn't a hand but also a computer.

ZAHM: How did you manage with your illness, with surviving cancer, while continuing to work?

PARRENO: It's true I was thinking, "What am I going to leave behind?" A voice can be left behind. It happens all the time: people keep and listen to messages from loved ones who have died. The film about Marilyn was truly disturbing for that reason. It brought someone back to life, along with her voice and her handwriting. We'd come up with a machine that could write like her. I programmed that machine to write like me, as well. I told myself that the machine could write when I was no longer around. It could send letters. I also did my voice, so that it could speak like me.

ZAHM: What do you retain from the idea of fiction?

PARRENO: The aesthetic dimension that we might associate with something on the order of fiction. My characters are mutations, and that produces a kind of aesthetic.

ZAHM: You've had greater and greater success lately.

PARRENO: No doubt, but the more art I make, the more I realize that making art is complicated—as complicated as quitting smoking. It's exactly the same. It's very, very hard.

ZAHM: What I love about your exhibitions, besides their intelligence and their hidden procedures, is their poetics. It seems to me you've developed that in a powerful way.

PARRENO: That was the illness. I discovered my subjectivity right when I was supposed to lose it. It didn't pass through the body before. It used to pass through ideas, mostly. It was forced. Later, when you get caught up in the idea of your own death, when you're in a struggle with the world, you become sensitive to everything that touches you. You start to be moved by many, many things. Is it the medication? I don't know. The result is, you become hypersensitive. I started telling myself that the body was a language. I was at something of a loss with that. I didn't know what to do with it, didn't know how to get through it. I didn't think it was a good place to start because it's the sort of thing that generally leads to clichés.

ZAHM: In the end, though, it comes from you.

PARRENO: Yes. I accept it, let's say. I tell myself it's not a bad thing to proceed without ideas. You take something else as your basis.

ZAHM: The dreadful experience of being ill and looking death in the face.

PARRENO: Right, exactly.

ZAHM: So, as a result, you discovered a poetic potential within yourself?

PARRENO: Yes. It's odd that it would result from that. I was being pigheaded, though. It was right in front of my nose.

ZAHM: And you continue to read a lot of philosophical and scientific writing?

PARRENO: Yes, I still do. It helps me structure... I'm curious about the philosophical and scientific worlds. I need to read to understand what art can do with all that stuff. Timothy Morton, for example, talks about something on the order of the "nonhuman." I'm interested in the idea of a different ontology or of different ontologies, like those of Timothy Morton's "hyper-objects."

ZAHM: There aren't many artists who talk about ontology...

PARRENO: That's why we're called "conceptual" artists. We grapple with the open questions of our time.

ZAHM: And being an artist and making art today have never been dissociated from a state of thought.

PARRENO: Right. That's why there was no money at all for our generation at the very start of the 1990s. But I write less and less. I wrote a lot at the

beginning, but I don't write now. I've started drawing. Maybe I need to structure all these ideas about the relation to the other, about environment, about urban space, about pseudo- or quasi-objects. I've already started.



Philippe Parreno, *The Crowd*, 2015 (film still).
24 minutes. Color. Digital 65 mm. Sound Mix: 5.1 Aspect Ratio: 1.10.
© Philippe Parreno. Courtesy Pilar Corrias, London; Gladstone Gallery,
New York and Brussels; Esther Schipper, Berlin.

PHANTOM PUBLICS¹

Tom McDonough

“The public is a phantom.
Is this, then, what we now believe?”

—Bruce Robbins, 1993²

Philippe Parreno’s film *The Crowd* was first screened as one component of his 2015 exhibition *H {N}Y P N{Y} OSIS*, held at the Park Avenue Armory in New York. Shot in January of that year, it pictures a rather large assembly—the artist used around three hundred extras—in the space of the show itself, the Armory’s vast drill hall; in effect, *The Crowd* establishes a *mise-en-abyme*, “imagining and staging a group of people visiting a future exhibition,” namely, the one in which the film itself was to be projected.³ But this hardly captures the uncanniness of the film, in which we first see the actors from above as they relax, lounging on the hall’s floor, reading, texting, or simply reclining with their eyes shut. As daylight fades and the space darkens, they arise and mill around, at one point standing transfixed by some off-screen spectacle—we will later be treated to the images of fiery conflagration that caught their attention—and then forming a semicircle around a spot-lit void, listening to an unseen musical performance at whose conclusion the crowd applauds. Daylight returns to the hall and the actors exit, speaking casually with one another, as if a spell had been broken. Throughout, the individuals making up this throng seem automaton-like, devoid of will, and Parreno had in fact made use of a professional hypnotist to place his actors in a suggestive state.⁴ What they enact, however, is not simply the viewing of the exhibition, but something closer to a typology of the contemporary urban crowd: in the yawning, empty space of the hall we seem to witness, successively, the dispersed leisure of lunchtime or weekend visitors to a park, the distracted wandering of window-shoppers at the mall, the more manic rush of commuters in a train or subway station, the entranced gaze of moviegoers at the theater, or the gathering of onlookers listening to a street performance.

Although this was its first appearance as such, the crowd has long been a central figure in Parreno’s work, appearing variously under the guise of protesters, party-goers, consumers, spectators, or mourners, as presence or, more often, as structuring absence—even if it has rarely been ack-



Exhibition view: Philippe Parreno, *H {N}Y P N{Y} OSIS* at Park Avenue Armory, 2015. *Marilyn*, 2012 (film still).
© Philippe Parreno. Courtesy Pilar Corrias, London; Barbara Gladstone, New York and Brussels, Esther Schipper, Berlin.
Photo credit: © Andrea Rossetti

nowledged as such. One notable exception might be Nicolas Bourriaud's essay "Demonstrations," which would seem to recognize, in its very title, the significance collectivity broadly conceived has played in the artist's work. Indeed, Bourriaud describes the demonstration as "an omnipresent allegorical theme" in Parreno's output, tracing its ramifications from the early *No More Reality, la manifestation* (1991) through his works of the last fifteen years.⁵ And yet, almost as quickly as the troubling figure of the crowd appears in this text, it is folded back into the familiar, pacifying terms of the aesthetic: the demonstration's purpose is to produce an *image* of the masses that compose it, a redemptive image that the artist himself helps to shepherd into being for its audience to consume in the space of the gallery or museum. We seem to witness some strange reversal of Marx's famous dictum—the world has been changed enough, so the essay seems to claim, the point is for artists to *interpret* it! It will be our task, then, to refuse such a conjuring away of the heteronomy, the radical social difference, embodied in this figure—to insist, we could say, on thinking *The Crowd* not simply as an uncanny prefiguration of the exhibition viewer's experience, but also as somehow existing in dialogue with new forms of collectivity taking shape outside the art institution.

In dialogue, for example, with emergent models of the public. On the evening of Friday April 10, 2015, exactly two months prior to the New York premier of Parreno's film, a new form of protest took place in Madrid before the Congreso de los Diputados, the lower house of the Spanish parliament. In front of its neoclassical façade, thousands marched in opposition to the Orwellian-sounding "Ley de seguridad ciudadana" (Citizen Safety Law), which proposed a range of harsh punishments—including draconian fines—for demonstrating at the country's government buildings, an effective criminalization of public opposition by the governing conservatives of the Partido Popular. The umbrella group organizing the protest, No Somos Delito (We are not crime), assembled opponents of the law not as bodies in public space but rather as holograms—with the faces of thousands who had allowed a webcam to film them through the campaign's website—that then were projected in front of the Congreso building in the first-ever "virtual" protest.⁶ This entailed a sophisticated use of contemporary visual technologies. As explained by Javier Urbaneja, an executive creative director for the advertising agency DDB Spain who collaborated on the project, the hologram-demonstration was projected "on a semitransparent gauze surface seven meters long [...]. The optical effect is similar to what happens when you look in a mirror, where the eye's focus doubles the actual distance to what is seen." That way, even if the holograms were flat, they nevertheless gave the effect of three-dimensionality.⁷

In the face of ever more determined efforts to hollow out public space in the name of a factitious security, this virtual protest allowed a "phantom public"

to be seen and heard—a technologically mediated crowd appearing on the Madrid street precisely where the government would insist there is nothing to be seen. In its theatricality, its self-conscious adoption of the techniques of what we might call a postmodern "publicity," it provides a rather striking example of Jacques Rancière's definition of politics as "interpreting, in the theatrical sense of the word, the gap between a place where the *demos* exists and a place where it does not, where there are only populations, individuals, employers and employees, heads of households and spouses, and so on."⁸ In the flickering, uncertain projection of these ghosts, a novel public becomes provisionally visible. We could say that the Madrid demonstration brought individuals together virtually who were in fact separated by great physical distances, while *The Crowd* physically reunited people who seemed to remain psychically far apart. In both cases, the gap between a place where "the people" exists and a place where it does not would be dramatized in a manner that underscores the divide between a twentieth-century understanding of the crowd as the subject of modernity and a contemporary conceptualization of it in the highly digitized, neoliberal present. Far from operating in the melancholic register of allegorical representation, Parreno has repeatedly turned to such a theatrical mode of "interpretation" to stage the crowd, that phantom apparition of a public, flickering in and out of visibility.

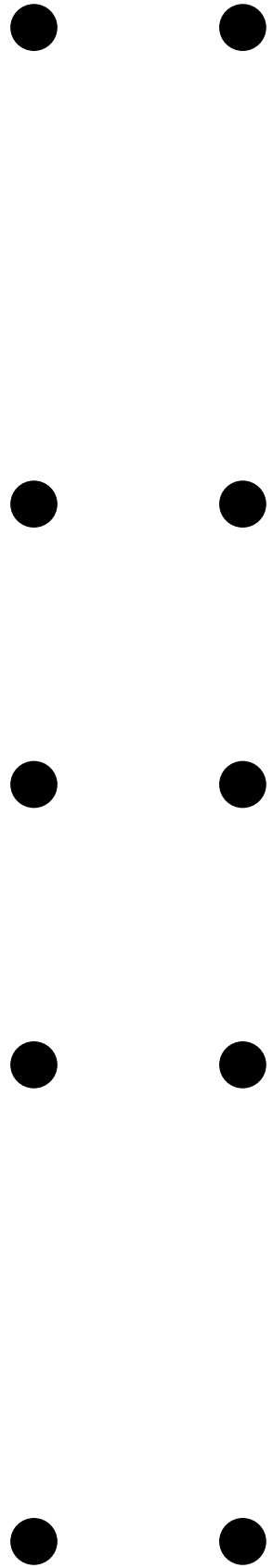
It is not too great an exaggeration to insist that Parreno's work begins with a staged demonstration. *No More Reality, la manifestation* (1991) is frequently positioned as one of the earliest successful realizations of the artist's mature concerns. For it, Parreno enlisted the assistance of students between the ages of seven and eight at a primary school in Nice; a workshop on demonstrations determined a set of demands—Christmas celebrations to be held in September, snow commanded for the summer—and an overarching slogan, "No More Reality," which the children perhaps tellingly chose for its resemblance to the ubiquitous Nike advertising catchphrase "Just Do It."⁹ A short video, which along with four photographs constitutes the only documentation of this performance, shows the children parading in the school's verdant playground, shouting their slogan, which is also visible on the banners they are carrying. They are happy to be out of class on a sunny day, enjoying the fine weather in their shorts and t-shirts; these are charming, well-groomed kids, clearly the offspring of solid middle-class denizens of the French Riviera. We sense something vaguely parodic in the artist's intent, in his substituting of these children and their mischievous demands for the "adult" world of "authentic" protest. It is if the old slogans of the generation of May '68—power to the imagination, I take my desires for reality because I believe in the reality of my desires—had been taken up by its own children and restated in some oddly travestied form.



Exhibition view: Philippe Parreno, *H {N}Y P N{Y} OSIS* at Park Avenue Armory, 2015. *The Crowd*, 2015 (still), and *Bleachers*, 2015 (detail). © Philippe Parreno. Courtesy Pilar Corrias, London; Barbara Gladstone, New York and Brussels, Esther Schipper, Berlin. Photo credit: © Andrea Rossetti

To understand *No More Reality*, we need however to set this privileged world against another scene that had transpired in the fall of 1990, just six months or so before the making of Parreno’s video. From early November, high school students had taken to the streets in Paris and other major French cities to protest insufficient funding for education and an atmosphere of insecurity in the schools; these protests quickly grew in size and scope, culminating in a large-scale “national march for education” in Paris on November 12, which attracted 100,000 high-school-age participants. Among them were groups of so-called *casseurs* from the working-class, immigrant suburbs of Paris who looted shops and clashed violently with the police. One hundred officers were injured, dozens of cars destroyed or damaged, and 91 arrests made that day. If the actions of these predominantly black and Arab youth were decried, as much by the organizers of the march as by the government and its forces of order, they nevertheless represented a spontaneous, violent assertion of a right to the city by those who had been regularly chased out of the central Paris for the previous twenty years. It was the sort of crowd most feared by the Parisian bourgeoisie—the return of all its most assiduously attempts to repress or, to use the sociological language of the time, “exclude.”¹⁰

Parreno’s own thoughts on this crowd were, at the very least, ambiguous. In a later interview, he remembered the events of November 12, 1990 in these terms: “Some students demonstrated in the streets of France, yelling ‘Money, we want money for better education.’ Whereas other kids sought



to profit from the situation by looting the stores for Chevignon jackets and Burberry scarves so that they would have the appearance of being serious about their studies.”¹¹ On one level, Parreno seems here to insist on the equally “spectacular” quality of these two modalities of protest, the one chanting its programmed slogans for the eager television cameras, the other determined to achieve an image—if *only* an image—of privilege or distinction, even at the cost of criminality. On another level, however, it is difficult not to hear in such a remark a rather dismissive attitude toward those whose lives and opportunities had long been circumscribed by what Kristin Ross describes as “the continuing economic unevenness of those edge-spaces, semi-colonies to the metropolis,” that are the French *banlieues*.¹² The *casseurs*, in Parreno’s remarks, are not part of that virtuous collectivity struggling for a common good (“money for better education”) but take advantage of the demonstration to advance their self-interested agenda (looting luxury goods as a means to attain “the *appearance* of being serious about their studies”).

But it is insufficient to simply set the crowd of children in *No More Reality* alongside that of the November 1990 march; both need to be triangulated with a third collective formation, one evoked in the text Parreno composed for an exhibition held during that same summer of 1991 when the video *No More Reality* was first shown:

Central Park on a Sunday, a crowd of bodies and fashions...

Roller blades; streamlined helmets [...]; cycling jerseys and shorts of colors so well studied they have become a language of their own, like the war paint of some Indian tribe; Walkman headphones plugged into ears [...]; memories of yesterday’s news broadcast on CNN, where you could see GIs crawling across the Saudi sand; finally, the ground and the garbage cans so thoroughly dug through by the homeless that you have the impression while strolling of stepping on their crops or their meals.¹³

This short piece of writing, which introduced *Snaking* (1991), a collaboration with Pierre Joseph, provides us with a broader context for understanding the specificity of the artist’s approach to collectivity at this moment. Although the scene is displaced to New York’s Central Park, this account of the atomized, privatized, and mediatized crowd circa 1990 could just as well be located in Paris, or for that matter practically anywhere the reach of globalized capital had extended. Its sense of what we might call “de-realization,” the unreality of the juxtaposition of youthful rollerbladers with the televisual images of distant war and the infinite social distance of the homeless, finds an echo in the series of journalistic essays written by Jean Baudrillard in these same months and later assembled into his book *The Gulf War Did Not Take Place*.

There Baudrillard wrote that we no longer have either the taste for or the need of “real drama or real war,” but only of the aphrodisiac excitement

provided by the multiplication of the false; that what we require in fact is to find in all things “a hallucinogenic pleasure” [*jouissance*], which is also the voyeuristic pleasure taken in “our indifference and our irresponsibility,” and therefore in what he calls our true freedom. This, he concludes, “is the supreme form of democracy.”¹⁴ Seen in such a light, the cry of “No More Reality” from Parreno’s child-protestors sounds less like the refusal of an oppressive reality principle in the name of emancipatory, ludic de-sublimation than a demand for the more equitable diffusion of those delirious pleasures endemic to simulation. Evident in such a formulation is something like a melancholic attachment to the memory of May ’68 as the moment of “true” revolt, as opposed to the counterfeit *manifestations* of the present. But the *casseurs* of November 12 cannot simply be assimilated into this dynamic—the violence of their looting of boutiques on the Left Bank that day had nothing hallucinatory about it, but was rather an insistence on taking the promises of a society of simulation at its word and demanding, *now*, the use of all those goods that are proffered to them as mere image. The motto “No More Reality” could only mean something very different to them. The people, we might say, is not where it appears, and appears where it is not.¹⁵

By the later 1990s, we find Parreno explicitly addressing the question of the public, which for him could only become visible as a specter. In a 1998 text, he understands the “public” as a purely anticipatory phenomenon, at least as conjured within the dynamics of a consumer society:

When one has to present a new product, one begins or one ends up always wanting to anticipate desires; one tries to predict what the client, who does not yet exist (since he cannot already desire an object that does not exist), will enjoy consuming. These are the basics of marketing based on a myth, that of the public. Hitherto, ghosts haunted the places in which they had lived. Now new ghosts appear, the ghosts of consumers who do not yet exist, but who already desire what one seeks to produce for them.¹⁶

These are not the ghosts of gothic imaginings or of surrealist hauntings—not the phantoms that return from a repressed past with all the force of the uncanny, but rather those that return from the future. They are a prefiguration of our as-yet unrecognized desires, the present-absent objects around which a mythical public might cohere. In this instance, it is the force of marketing that conjures forth these spirits, but we could broaden the case to say that all “public opinion” is spectral in this sense. This was certainly the response offered by Jacques Derrida when asked to define the contemporary meaning of public opinion: “The silhouette of a phantom,” he wrote, “the haunting fear of democratic consciousness.”¹⁷

It had been so for almost a century. Crowd psychology emerged in the late nineteenth century at the intersection of criminology, evolutionary biology, and sociology, refracting a profoundly conservative fear of the revolutionary



Philippe Parreno, *No More Reality, la manifestation*, 1991 (film still).
 Director: Bertrand Corre. Betacam Color, sound. 4 min.
 © Philippe Parreno. Courtesy of the artist.

masses that had so marked the history of France from 1789 onward. Yet even as sociologists such as Gustave Le Bon announced with trepidation the dawning of the “era of crowds,” others were already questioning whether this model of face-to-face interaction, the press of bodies against one another in physical proximity, was not on the decline. “The crowd is the social group of the past,” Gabriel Tarde asserted in 1901; the present is, rather, the era of the *public*, which he defined as “a purely spiritual collectivity, a dispersion of individuals who are physically separated and whose cohesion is entirely mental.”¹⁸ At the opening of the twentieth century, the industrial technologies of the newspaper, the telegraph, and the railroad ensured this mental cohesion across distances; radio, television, and now internet and digital technologies are their successors. But despite these differences, the public, like the crowd, effects a powerful logic of homogenization: the bond between the diverse individuals who make up the public, like those who make up the crowd, does not consist “in *harmonizing* through their very diversities, through their mutually useful specialties, but rather in reflecting, fusing through their innate or acquired similarities into a simple and powerful *unison* [...], in a communion of ideas and passions which, moreover, leaves free play to their individual differences.”¹⁹ In the public, too, the individual is absorbed into an undifferentiated mass, perhaps all the more effectively for the technological mediation involved.

One way of understanding Parreno’s project in the later 1990s would be to see it as a search for technologies that might allow collectivities to resist this mimetic or fusal logic—*dispositifs* that would make a spectral public

visible without simply dissolving its internal differentiations. Derrida put it this way: as opposed to a unilateral relation of communication technologies to the public, the possibility of multilateral relations, of “a ‘right of *response*,’ a right that allows the citizen to be more than the fraction [...] of a passive, consumer ‘public,’ necessarily cheated because of this.”²⁰ The technology of response Parreno proposed in the mid-1990s was simple enough: a “demonstration tool” consisting of helium-filled white balloons in the shape of cartoon speech bubbles purposefully left blank so that the bearer could inscribe his or her own demands onto them, conceived in 1996 and first realized the following year (*Speech Bubbles*, 1997). It may have found its precursor in an action staged by the artist and his friend Carsten Höller during a massive January 16, 1994 Paris march in defense of public education: amidst the densely-assembled protestors with their banners and placards, Höller held up a crude, handmade sign on sheet of white paper that read “AMOUR.” The potency of this simple gesture, which the artists commemorated in a unique offset poster, *La Pause de la mécanique*, would seem, two years later, to have motivated the conception of *Speech Bubbles*.

82 Simultaneously, the double genealogy of those works within opposing camps of the neo-avant-garde is apparent. On one hand, the technology of multilateral response was already prefigured in Situationist circles of the later 1960s in the strategy of *détournment*, and more specifically in René Viénet’s insistence that defacing advertising posters and the like with graffiti would “bring to the surface the subversive speech bubbles that are spontaneously, but more or less consciously, formed and dissolved in the imagination.”²¹ On the other hand, *Speech Bubbles* owes its formal specificity to the example of Andy Warhol’s *Silver Clouds* (1966), metallized plastic-film “pillows” filled with a mixture of helium and oxygen so they floated lazily through the gallery on latent air currents. Two remarks might be apposite here: first, that their reflective silver surfaces worked to dissolve their form in an inexact, unstable gleam, their determinate shape giving way to accidental, distorted patterns of light and dark reflected from the space of the room in which they were exhibited; and second, that precisely to the extent the *Silver Clouds* took up the paradigm of the monochrome, they were premised on a radical refusal or negation of the communicative potential of the artwork.²² In *Speech Bubbles* Parreno effectively inverts the Warholian strategy, so that the balloons no longer reflect their ambient environment but now “reflect” the demands of their bearers, overlaying the monochrome surface with text and thereby making it “speak.”²³

Once again, however, *Speech Bubbles* demands to be contextualized within a broader framework than can be provided by the aesthetic, or even the politico-aesthetic, alone. The date of the work’s conception, 1996, marks it as a product of the aftermath of the largest wave of labor strikes and mass protest in France since the events of ’68. The pursuit of an aggressive neo-

liberal agenda on the part of Jacques Chirac’s government, along with the its proposed social security reforms, had triggered a mass popular revolt in the winter of 1995 that showed few signs of quickly abating. Notably, these strikes were driven by rank and file union members and nonunionized workers rather than by trade union leadership; they were, that is, impelled by the base and were deeply ambivalent toward the politics of representation embedded in the hierarchical trade-union movement.²⁴ Parreno has long described *Speech Bubbles* as a “demonstration tool” specifically designed for use by the Communist-dominated Confédération Générale du Travail (CGT), and legend has them being utilized in a 1997 demonstration that was, however, never documented. Regardless of whether they were ever used as intended, they clearly were conceived in the same post-1995 atmosphere of labor militancy that had seen the critique of union representation and the embrace of spontaneity. Or as Parreno said a few years afterward, they were “a modest tool for demonstrating that enables everyone to write their own slogans and to stand out from the group, and thus from the image that will represent it.”²⁵

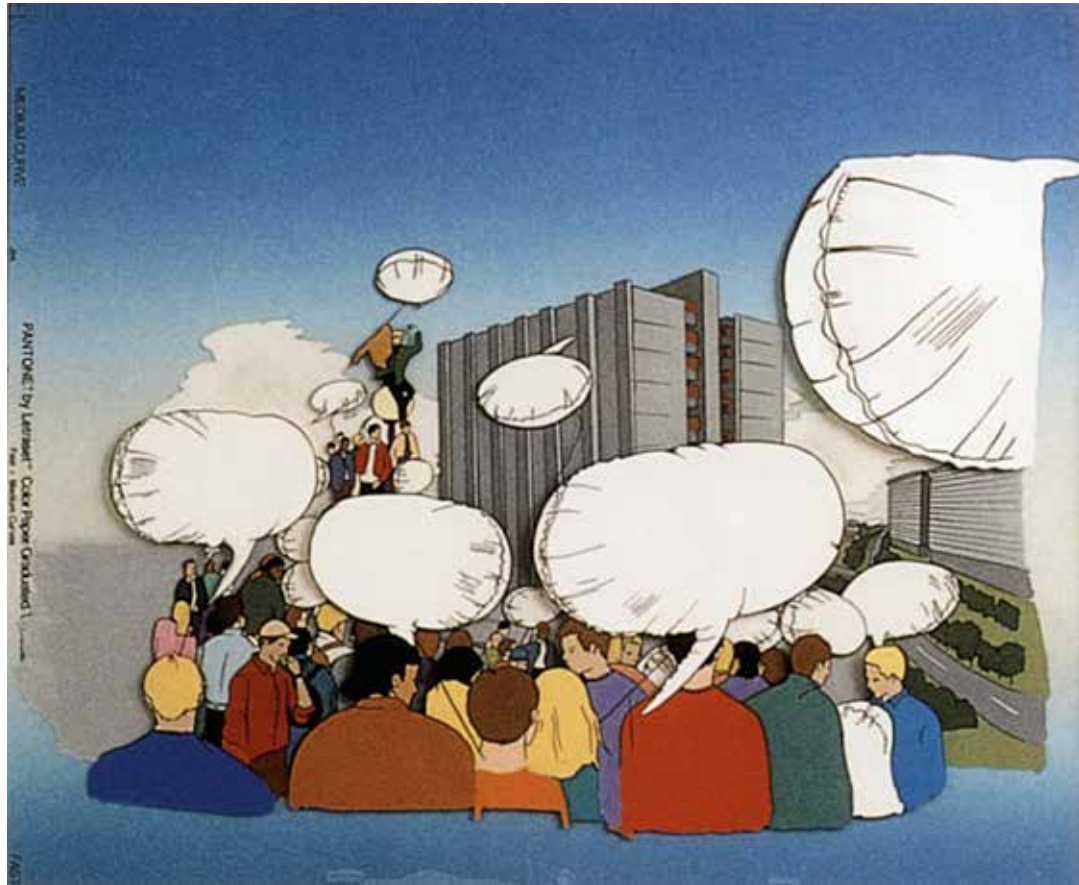
His language is significant, and clarifies the fundamental political stake of the project. As we have seen, one claim for Parreno’s work is that it is essentially aesthetic, namely, that it lies in the transformation of the demonstration into an *image*; yet here the intent is clearly to *differentiate* the individual from the group and from the image—from one’s subsumption to a coercive representation. Under the impact of a renewed wave of labor militancy, the artist appears to leave behind the parodic-allegorical mode of *No More Reality* in favor of an intervention into the concrete reshaping of that reality. Even some five years later, he was still considering these questions:

Today the activist cannot be a representative; it is difficult even to be the representative of the basic human needs of the exploited. On the contrary, current revolutionary political militancy is perhaps what it has always been in its proper form: not an activity of representation but a constituent activity.²⁶

Once again Rancière may help us to understand the import of Parreno’s statements. Leftist thought has typically understood political action as predicated on the passage from disorganized “series” to fused “group,” to adopt the language of Sartre in his famous account of the French revolutionary masses.²⁷ Yet this is precisely the dynamic Rancière questions. “When crowds form in Rancière’s work,” one of his most astute commentators writes, “it is generally not, as with Sartre, in order to storm the Bastille; they come together to stage the process of their own disaggregation.”²⁸ He thereby traces the paradoxical outline of the *demos* as a simultaneous coming together and breaking apart—the people is nothing other than “the invention of new and hitherto unauthorized modes of disaggregation, disagreement and disorder.”²⁹ To the extent that trade unions like the CGT wished to keep members in their proper



Speech Bubbles (Silver), 2010. Installation view, Philippe Parreno, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, NY. Photo credit: © Chris Kendall, 2010.



Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, 1997. Ink on rhodoid.
© Philippe Parreno. Courtesy of the artist.

places, *Speech Bubbles* provided a space where such representation could be resisted—a simple *dispositif* that nevertheless allowed for a multilateral response against the unison demanded by the demonstration-as-image.

Of course, that is something of a utopian horizon for these works. Since 1997, *Speech Bubbles* has not been found covered in slogans and carried in protests, but mute, floating in large bunches under the ceiling of exhibition spaces. In that sense, they remain closer to Warhol's *Silver Clouds* than the Situationists' subversive *détournements*. Whether one reads this as due to the limits of labor militancy in the later 1990s or those of Parreno's project itself likely depends on one's point of view, and in any case the truth would probably demand that both be held to account. The "failure" of *Speech Bubbles*—which is at once the failure of an entire moment in counter-hegemonic struggle—is perhaps codified within the body of Parreno's work itself, for how else are we meant to read the blank *Marquees* he has produced since 2006 than as dialectical reversals of the earlier balloons? What had been a surface of potential inscription becomes the inaccessible space of a unilateral communication that chooses to remain silent, or at best speaks an unknown tongue; the disaggregated subject of protest becomes the collective subject of spectacle. The *Speech Bubbles* were always intended for the street—even when they are confined within the exhibition

space, their helium-filled buoyancy threatens to lift them out the nearest window. They practically yearn for what lies outside the museological institution. The *Marquees*, like their cinematic counterparts, can only signal an opposite movement, luring visitors *into* the gallery as a crowd of monads united in their very separation. In the words of one of the great motion-picture theater designers of the twentieth century, "We have attempted to stimulate the escape psychology in the design of our theatre fronts, to throw off the cares of the day and dwell for awhile in the land of make-believe."³⁰

—

"A community without identity" is one way to name the paradoxical collectivity sought by Parreno in the *Speech Bubbles*, and in that characterization—the artist's own, in fact—we should hear his profound suspicion of the logic of representation and of the image-as-spectacle.³¹ Likewise, this formulation suggests that the *demos* should no longer be understood as the subject of history; as we have seen, it does not properly "exist" at all, but only appears in the flickering gaps between its presence and its absence. "The people" is a sum of the stories it tells to itself, a prospective myth that we might consider the verso of those myths of public opinion conjured by apparatus of publicity.

History is made up of clouds of narratives, narratives that are told, invented, listened to, and acted in. The people do not exist as a subject, they are a mass of billions of futile and grave little histories, which sometimes allow themselves to be drawn together until they become big narratives or sometimes are dispersed into wandering elements, but which in general hold together by forming what is known as the culture of a civil society.³²

Just how those "futile and grave little histories" cohere into a semblance of civil society—a public sphere—is perhaps the true subject of Parreno's *June 8, 1968* (2009).

The opening shots of this 70mm film show wooden railroad ties blurring one into the next. We are on a train, moving through sunny woods and past grassy hills, as onlookers by the side of the tracks watch the locomotive pass by. They have stopped whatever they are doing and stand staring into the camera in haphazardly scattered groupings, neither exactly solitary individuals nor masses. Our gazes meet as they regard us from the screen and we look back at them from our position in the gallery. Over the course of eight minutes, the film alternates shots of landscape and city; the only sounds are the clanking of the train over the right-of-way, an occasional piercing blast from its air horn, and the wind rustling through the long grass on the hillsides. Its title, *June 8, 1968*, refers to the day, just after Robert F. Kennedy's assassination, that his coffin was transported from New York to Washington, DC, a journey that is evoked rather than depicted here—Parreno having used actors and filmed in California rather than the actual locations on the



Exhibition view: *Philippe Parreno, Anywhere, Anywhere, Out Of The World*, Palais de Tokyo, Paris, 2013.
 Philippe Parreno, *Danny the Street*, 2013 (detail).
 Courtesy the artist, Pilar Corrias, London; Barbara Gladstone, New York and Brussels; Esther Schipper, Berlin.
 Photo credit: © Andrea Rossetti

East Coast. There is a sense of temporal dislocation, as if past and present were superimposed: the cars and costumes date from around five decades ago, but no attempt has been made to disguise the contemporaneity of the setting, so that the cultural trauma of the late '60s seems to haunt our twenty-first-century surroundings.

In its first screening at the Centre Pompidou in Paris, this film was the focal point of a paradoxical retrospective of an artist who has never been interested in producing objects meant to last. Yet an exhibition that, at first glance, looked to be virtually devoid of objects was actually closer to an exhibition as an object: the works assembled in the museum's gallery only became active and meaningful in particular constellations, for concrete durations. *June 8, 1968* suggested what Parreno was after, if only elliptically: the film reminds us of the hundreds of thousands of Americans who lined the tracks on that date to watch Kennedy's cortege pass by; more specifically, it reminds us of the series of remarkable photographs of the mourners taken from a train window by the photojournalist Paul Fusco. Kennedy's coffin had been placed on chairs in the observation car, so that people could see it as the train passed, and it was almost as if Fusco adopted the point of view of the dead man to take his photos. Parreno does the same in his film, only this time the farmers, workers, baseball players, old folks, young women—each caught staring directly into the camera while appearing simultaneously frozen in the deepest meditation, filled with private emotion—are playing roles, just as we are. We witness no visible gestures of mourning—instead a somewhat benumbed silence seems to prevail. The dead eye of the camera seems alive, while those assembled along the tracks becomes ghosts. The eight hours of the journey from New York to Washington becomes the time of a spectral collective, an ephemeral, spontaneous gathering, which Parreno duplicates in miniature through the eight minutes of his film: we, too, the dispersed visitors assembled in the gallery, are united—if transiently—in our spectatorship, until the film ends and the blinds, which had descended over the floor-to-ceiling windows of the gallery, rise, revealing once again the present-day city and its serial crowds.

Such transient collectivity could be said to have been the very theme of the exhibition, not only in *June 8, 1968* but also in *Fraught Times: For Eleven Months of the Year It's an Artwork and in December It's Christmas (October)* (2008), a cast-aluminum Christmas tree that stood alone in the vast expanse of the Pompidou's Galerie Sud—after all, what is it if not, for one month of the year, a point around which an intimate group coalesces? Parreno first explored this idea in the summer of 1993, when he installed a store-bought artificial tree complete with tinsel, lights, and presents in a collector's home; *Fraught Times* was itself first exhibited at the inauguration of his London dealer Pilar Corrias's new gallery. There was also the juvenile collective constituted through a cycle of events that Parreno programmed,

under the title *Parade?*, during the course of the exhibition. *Parade?* is also the name of a children's book filled with monsters that he produced with the illustrator Johan Olander. Those monsters were made into shadow puppets, leaning informally against one of the museum's walls, which young visitors could hold aloft like protest signs as they marched around the show. Other signs were made from images depicting works in the Pompidou's collection, ranging from a female figure taken from a Matisse painting to one of Keith Haring's radiant babies. These ludic, improvisatory "protests"—which Parreno had been organizing since 1991's *No More Reality*—were the inverse of the mournful collectivity assembled around Kennedy's funeral train: there, a shared grief was captured by the image, while here images provided rallying points for communal celebration. The Pompidou was an appropriate setting for these reflections on community, being itself an outgrowth of post-'60s aspirations to a new, participatory model of culture. Alluding to those initial hopes, Parreno's work *31 Janvier 1977* (2009)—a red carpet that covered the gallery's floor—took its title from the museum's inauguration date, as if to recapture some of that utopian energy. But the collectivity thereby imagined cannot take shape under the sign of immediacy; in our media age, the image inevitable intercedes.

Susan Buck-Morss has written of the "simulacral" nature of collective identity, that is, of the way in which such identity is brought into being through technologies of the image. Cinema under the Soviet regime was her particular concern, but it is no less true of contemporary spectacle culture, which also uses the image as a prosthesis to shape political identifications.³³ The image of the crowd provides an artificial experience of collective power and what she calls "simulacric corporeality" for the masses—which can only come to know themselves through the image that reflects back to the viewing audience "a perception of the mass-as-image" that it internalizes.³⁴ She discerns a logic of mimesis or doubling at work, in which the provision of a dream-image of collective identity could then be materialized in social life itself, so that it is reality that reflects the image, not the other way round. When this logic functions successfully, the masses summoned by years of image technologies—cinema, television, and now the digital—actually appear in the streets, leaving their trace on reality.

But in *June 8, 1968*, those masses, assembled around Kennedy's funeral train, remain phantasmagoric rather than simulacral. With the logic of mimesis or doubling that motivates spectacular representations of the collective absent here, what logic then governs the assemblages we are called upon to witness? Perhaps it is nothing less than the temporary slippage of the image-prosthesis and a provisional sundering of the terms it is meant to suture, so that the collective and its political identifications are no longer simply given. It would perhaps be too ambitious to call the space constituted by this logic "democratic" or "political" in itself, but in its very emphasis on the

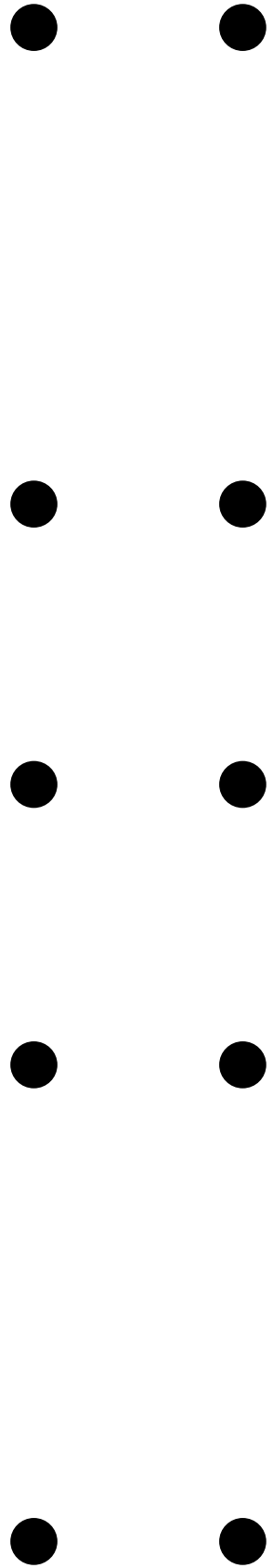
interval that separates, on what Rancière calls the "being-between," it undoubtedly forms the basis of any possible democratic space.³⁵ Hence the counter-intuitively utopian quality of Parreno's film: what is being imaged here is nothing less than the outlines of a non-coercive collective. As he described it to a French journalist: "I am trying to produce an image of this past more real than those on CNN. For one day, all the workers were united, it really was a utopian moment; I grew up with the end of that utopia."³⁶ His remarks are revealing, reminding us, first of all, that June 1968 also marked the final weeks of the massive general strike that gripped the French working class and almost brought down de Gaulle's regime. The American event, so different and so much more ambiguous in its silent, unplanned gathering of a multiracial population along the railroad tracks, nevertheless functions as a screen for the memory of that other moment when "all the workers were united."³⁷ Parreno was only three years old at the time and indeed grew up in the post-utopian age we all share, when spectacle seems to have definitively distanced reality from its image—the age of "Decaux [billboards], postmodernism, the end of political engagement, the disappearance of lightning bugs and red poppies, the morals of baby boomers, the arrival of Michel Platini at the Juventus Turin."³⁸ *June 8, 1968* looks back upon that charged moment from across the distance of four decades to insist on its continued affective charge in the present, on its surprising ability to move us deeply and instigate novel forms of being together. While it may not record a revolution, it does ask what a spectral collectivity might look like today, or rather, what it might look like in its becoming, in its refusal to cohere into a static image. As Parreno had remarked long before the making of this film, "when a community continually wishes to reinvent the forms of the social, it refuses to be domesticated."³⁹

We have already remarked on the implicit mirroring across the space of the screen in *June 8, 1968*—on the way that the disaggregated crowd along the railway tracks duplicates our own dispersed viewership in the gallery, two phantom publics whose gazes traverse an unbridgeable divide. That mimetic logic is carried further in *The Crowd* (2015), which becomes something like the memory of an event that has not yet taken place. Indeed, from around 2010 onwards, he displaces the crowd onto the viewers of his shows. As noted earlier, the film seems to provide an uncanny prefiguration of our own experience of the exhibition space in the form of a hypnotized mass subjected to a hallucinatory vision of the show we are currently viewing. In its recourse to hypnotic states, *The Crowd* in fact returns us to the very origin of the pseudo-science of crowd psychology. As it emerged in the late nineteenth century, this field of study relied crucially upon theories of hypnotism in order to articulate the mechanism of imitation, which it understood to be the defining characteristic of large groups. In such groups, the individual seemed to lose his or her conscious will and surrendered to a form of reciprocal suggestion. Drawing upon

contemporary schools of hypnotic research, theorists like Le Bon and Tarde attempted to account for what they saw as the barbarous nature of crowd behavior; Tarde in particular became convinced that “hypnotism not only was a universal process, it in fact constituted the linchpin of the social sciences.”⁴⁰ In it, he found an explanation for the forms of collective hallucination and the predominance of the unconscious that, in his eyes, characterized the masses.

According to these early sociologists, the situation of an individual within the crowd was precisely analogous to one who was the subject of a hypnotic trance. They were impressed with the work of researchers like Jean-Martin Charcot in Paris or his colleagues in Nancy, who were able to demonstrate the striking alteration undergone by subjects under hypnosis; extrapolating from these experiments, they came to believe that a person in a crowd had his or her rational faculties suspended and was placed in an extreme state of suggestibility. Tarde’s claim for the centrality of hypnosis centered upon the significance of this phenomenon in social behavior, which he called “imitation”: “society is imitation,” he wrote in 1890, “and imitation is a kind of somnambulism.”⁴¹ The conclusions to be drawn from such inferences are grim: the autonomy of the subject is an illusion, free will a mere chimera. “The social, like the hypnotic state, is only a form of a dream, a dream of command and a dream of action,” Tarde explains. “Both the somnambulist and the social man are possessed by the illusion that their ideas, all of which have been suggested to them, are spontaneous.”⁴² Parreno, taking up these tropes a century later, seems to propose an analogous relay between the somnambulist and the exhibition visitor—both believe in their own autonomy, while being in fact guided by external forces. The extras of *The Crowd* follow the instructions of an unseen director, and we in turn mirror their wanderings through the drill hall. The artist becomes hypnotist, the artwork “a dream of command and a dream of action.”

That system, needless to say, cannot function seamlessly. If in this film Parreno condemns his audience, “the crowd,” to passivity, it is perhaps more as cautionary warning than as inevitable diagnosis; *The Crowd* may well be a dark work, but we should understand its viewpoint as a counterpart to that offered in *June 8, 1968*—here “the people” is reduced to a set of punctual reflexes, shuffled from scene to scene, an undifferentiated mass whose component parts nevertheless remain isolated from each other. We are familiar with this crowd: it is that of spectators in a cinema, that conjured by its “irrational” influence in Siegfried Kracauer’s *From Caligari to Hitler*, that subject to its control and domestication in Max Horkheimer and Theodor W. Adorno’s culture industry.⁴³ But another possibility exists; beyond the sociological quantity named “audience” lies the potentiality of the *demos*, the phantom public. Not long after the premiere of *The Crowd*, Parreno explained, “I don’t like the word audience. I don’t think that as an artist you relate



June 8, 1968, 2009 (film still).
Color, 70 mm. Sound Mix: 5.1. Aspect ratio: 2.35, 7 min 11 sec.
© Philippe Parreno. Courtesy Pilar Corrias, London.

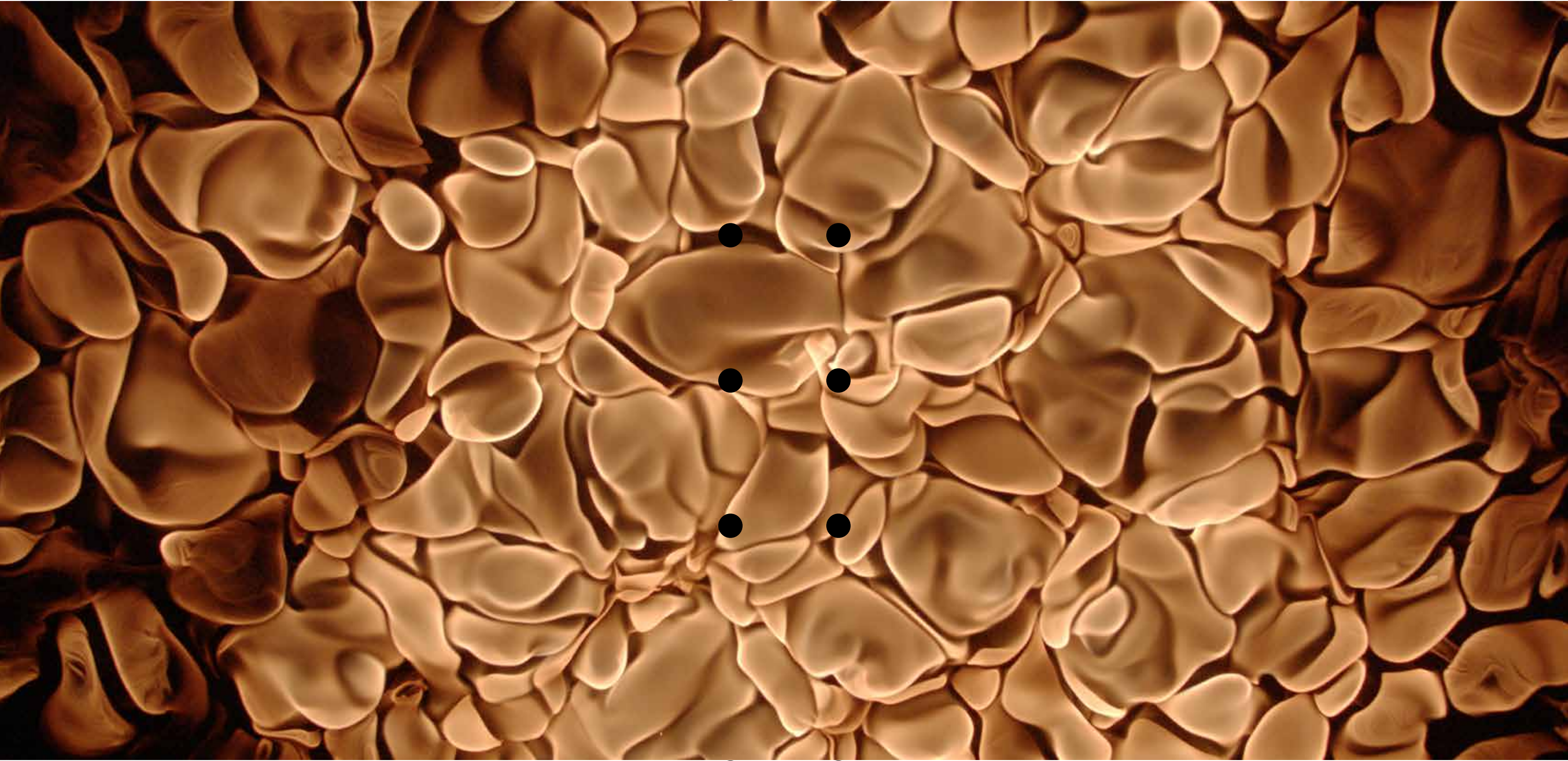
ENDNOTES

to an audience. It's not my problem. The public is another matter. There is dialectical difference. [...] The public is on the side of the other, while the audience is on the side of the spectacle."⁴⁴ To be on the side of the other is to recognize that "being-together" is a "being-between," that collectivity is not the surrender of singularity into an undifferentiated mass but the staging of a disaggregation. It is the difference between the somnambulist mass of *The Crowd* and the spectral public of *June 8, 1968*.

Which might return us to the streets of Madrid in spring 2015, and the ghost-like figures protesting against laws prohibiting public assembly. Parreno's work, as it has taken shape over the last twenty-five years, has regularly engaged with the various forms through which collectivity has found expression in a period when the very possibility of such communal identification has come under sustained attack. This necessarily entails recognizing the work's openness to social forces that lay outside the confines of the autonomous artwork. Even as we acknowledge the centrality of the exhibitionary complex and its temporality in his oeuvre, we need to understand them as ciphers of some larger dynamic engaging the question of the crowd-form in the present and to see the multiple ways in which Parreno's work has given provisional form to this phantom public, in those intervals between the *demos'* presence and its absence.

- 1 This essay was commissioned for the forthcoming publication documenting Philippe Parreno's most important exhibitions of the past thirty years. Edited by Carlos Basualdo and published by Fundación Jumex.
- 2 Bruce Robbins, "Introduction," in *The Phantom Public Sphere*, ed. Robbins (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1993), ix.
- 3 For this description, see the website of the post-production company involved in *The Crowd*, <http://www.digital-district.fr/en/projects/philippe-parreno-the-crowd-483>. For Parreno's own brief account, see Mara Hoberman, "Philippe Parreno discusses his installation at the Park Avenue Armory," artforum.com, 10 June 2015, accessible at <https://www.artforum.com/words/id=52737>.
- 4 For more on the hypnotist with whom Parreno worked, see Tony Sokol, "Elena Beloff Revealed As Hypnotist Behind Philippe Parreno's Art Extravaganza 'H {N}Y P N(Y) OSIS,'" *THE CHISELER*, accessible at <http://chiseler.org/post/122167342516/elena-beloff-revealed-as-hypnotist-behind-philippe>.
- 5 Nicolas Bourriaud, "Demonstrations," in *Philippe Parreno*, ed. Karen Marta and Kathryn Rattee (London: Serpentine Gallery and Koenig Books, 2011), 37.
- 6 See Jethro Mullen, "Virtual protest: Demonstrators challenge new law with holograms," [cnn.com](http://www.cnn.com), 12 April 2015, accessible at <http://www.cnn.com/2015/04/12/europe/spain-hologram-protest/>. For more on this movement, see their website, <http://nosomosdelito.net/>.
- 7 Javier Urbaneja, quoted in Daniel J. Ollero, "Así verá Madrid la primera protesta de hologramas de la historia," *EL MUNDO* (Spain), 10 April 2015, accessible at <http://www.elmundo.es/economia/2015/04/10/5526c59ae2704e5c498b456d.html>.
- 8 Jacques Rancière, *Disagreement*, trans. Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 88.
- 9 Introduced in 1988 by advertising firm Wieden + Kennedy, the "Just Do It" tagline quickly became an instantly recognizable global emblem of the Nike brand. The fact that Dan Wieden based it on the last words of killer Gary Gilmore—his 1977 remark "Let's do it" to the firing squad about to execute him—may reveal something about the necrotic character of late capital itself. See Jeremy W. Peters, "The Birth of 'Just Do It' and Other Magic Words," *The New York Times*, August 19, 2009: B3.
- 10 To echo the contemporary writing of Alain Touraine, who noted, in the wake of these events and related unrest in the French *banlieues*: "the problem today is not exploitation, but exclusion," that is, not so much a strictly economic divide between classes but a social divide in which ethnic and racial difference overlays economic disadvantage. See his "Face à l'exclusion," *Esprit* no. 169 (February 1991): 13.
- 11 Philippe Parreno, quoted in Roxana Marcoci, "Interview with Philippe Parreno," accessible at https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/comic_abstraction/flash.html.
- 12 Kristin Ross, "French Quotidian," in *The Art of the Everyday: The Quotidian in Postwar French Culture*, ed. Lynn Gumpert (New York and London: New York University Press, 1997), 28.
- 13 Parreno, "Snaking," in *Speech Bubbles* (Dijon: Les presses du réel, 2001), 9. See also his remarks in Philippe Vergne, "Interview: Philippe Parreno, la représentation en question," *art press* no. 264 (January 2001): 24.
- 14 Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, trans. Paul Patton (Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1995), 75. The essays comprising this book were first partially published in *Libération* at the beginning of 1991.
- 15 *No More Reality, la manifestation* could be usefully compared with a later exhibition project, the relatively little-known 1994 collaboration with Carsten Höller *Innocent et emprisonné*, held at Air de Paris. In this instance, the gallery was transformed into the headquarters of a support committee, where visitors could sign a petition for the release of a thing or a person that would be locked in an abandoned building facing the gallery, with the opening taking the form of a demonstration in favor of the hoped-for liberation. Here, a "fictional" demand articulated a continuously deferred desire; the duration of "captivity" is folded into the temporal structure of the gallery exhibition.
- 16 Parreno, "Quel jeu étrange dans lequel le seul coup gagnant est de ne pas jouer," in *Speech Bubbles*, 67. The end of this passage is repeated, almost word for word, in a more widely distributed text published two years later, with the added remark that these ghosts "come to haunt us to make sure that the future promised them will take place." Parreno, "Pièces versées aux contentieux relatif au temps libre," in *Speech Bubbles*, 92.
The significance attributed here to the ghostly inevitably calls to mind the near-contemporaneous collaborative project "No Ghost Just a Shell" (1999-2002), initiated by Parreno and Pierre Huyghe, in which the female manga avatar Annlee was made available to a group of colleagues for use in their artworks. In this attempt to produce a contemporary myth, we find an echo of these stated concerns with the nature of the public and collectivity. On Annlee, see my "No Ghost," *October* no. 110 (Fall 2004): 107-130.

- 17 Jacques Derrida, "Call It a Day for Democracy," in *The Other Heading*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael B. Naas (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 84.
- 18 Gabriel Tarde, "The Public and the Crowd," in *On Communication and Social Influence*, ed. Terry N. Clark (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1969), 281 and 277. The literature on Tarde and crowd psychology is extensive, but see, in particular, Jaap van Ginneken, *Crowds, Psychology, and Politics, 1871-1899* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992), 188-229.
- 19 Tarde, "The Public and the Crowd," 286.
- 20 Derrida, "Call It a Day for Democracy," 105-106.
- 21 René Viénet, "The Situationists and the New Forms of Action Against Politics and Art," in *Situationist International Anthology*, ed. and trans. Ken Knabb (Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 1981), 214. See also my earlier remarks on this work in "No Ghost," *October* no. 110 (Autumn 2004): 123-124.
- 22 On the *Silver Clouds* as a response to the monochrome, see Benjamin H. D. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966," in *Andy Warhol: A Retrospective*, ed. Kynaston McShine (New York: The Museum of Modern Art, 1989), 46-48.
- 23 Parreno's engagement with Warhol's *Silver Clouds* has recently been extended in his helium-filled fish, as seen in *My Room Is Another Fish Bowl* (2016) at Barbara Gladstone Gallery, New York; and *Anywhen* (2016) installed in the Turbine Hall at Tate Modern, London.
- 24 For a useful summary of working-class politics in France at this moment, written from a Trotskyist perspective, see Jim Wolfreys, "Class Struggles in France," *International Socialism Journal* no. 84 (Autumn 1999), accessible at <http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/isj84/wolfreys.htm>.
- 25 Parreno, quoted in Vergne, "Interview": 27.
- 26 Parreno, "El sol salió anoche y me cantó," in *Speech Bubbles*, 116. Although it is beyond the scope of this essay to explore, Parreno's invocation of "constituent activity" almost certainly echoes the distinction drawn by Antonio Negri between "constituent power" and "constituted power." See Negri, *Insurgencies*, trans. Maurizio Boscagli (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, Coll. "Theory Out of Bounds" no. 15, 1999).
- 27 Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, vol. 1, trans. Alan Sheridan-Smith (London: NLB, 1976), 351-363.
- 28 Peter Hallward, "Staging Equality," *New Left Review* n.s. no. 37 (January / February 2006): 117.
- 29 Hallward, "Rancière and the Subversion of Mastery," in *Jacques Rancière: Aesthetics, Politics, Philosophy*, ed. Mark Robson (Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2005), 35.
- 30 S. Charles Lee, quoted in Maggie Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk* (New Haven and London: Yale University Press, 1994), 95. Although even the *wws* have come to have a collective, even utopian connotation; in 2013, Parreno assembled seventeen individual works into an ensemble he named "Danny the Street," after the eponymous character who first appeared in Grant Morrison's *Doom Patrol* no. 35 ("Down Paradise Way") (August 1990)—"a sentient street, a street that can think for itself," one that is capable of traveling and infiltrating into other cities, and that is, moreover, "a shameless transvestite," to quote Darren "Mr." Jones, who attacks Danny for her threat to normalcy (18). With a unified program playing across their flashers and chasers, the marquees making up "Danny the Street" seem to attempt to communicate an unknown message to those walking underneath them.
- 31 Parreno, quoted in Angeline Scherf, "Introduction," in *Philippe Parreno: Alien Affection* (Paris: Paris-Musées and ARC / Musée d'Art moderne de la Ville de Paris and Dijon: Les presses du réel, 2002), 6. This formulation of course brings to mind Maurice Blanchot's "unavowable community," one troubled particularly by the fate of (subjective) identity within the context of community. Perhaps we could locate *Zidane, A Portrait of the 21st Century* (2006), a film Parreno made in collaboration with Douglas Gordon, as an intermediary work in this trajectory, precociously announcing these concerns with mass spectacle and its peculiar economy of the gaze. For a brief discussion of this work, see my "Production / Projection: Notes on the Capitalist Fairy Tale," in *The Art of Projection: Elsewhere*, ed. Stan Douglas and Christopher Eamon (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 124-140.
- 32 Parreno, "El sol salió anoche y me cantó," 117.
- 33 Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2000), 147-148.
- 34 Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, 149.
- 35 See, for example, his definition of the democratic / political community in *Disagreement*, 137-138.
- 36 Parreno, quoted in Emmanuelle Lequeux, "Philippe Parreno s'invente une biographie en images," *Le Monde*, June 11, 2009, accessible at http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/06/11/philippe-parreno-s-invente-une-biographie-en-images_1205677_3246.html?xtmc=parreno_s_invente&xtcr=2.
- 37 Maria Lind similarly discusses the May / June events as a structuring absence in *June 8, 1968*; see her "Quasi-Objects in Time and Space," in *Philippe Parreno*, ed. Lind (New York: Sternberg Press, 2010), 10. The most extensive treatment of the film, one that however downplays these social-historical determinants in favor of a purely aesthetic reading, may be found in Michael Fried, "Sonnenuntergang," in *Philippe Parreno*, ed. Marta and Rattee, 133-144.
- 38 Parreno, quoted in Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series: Philippe Parreno*, trans. Will Bishop (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008), 37.
- 39 Parreno, "Snow Dancing," in *Speech Bubbles*, 52. On the importance of May / June '68 for Parreno's work, see also Bourriaud, "Demonstrations," 39 and 41.
- 40 Susanna Barrows, *Distorting Mirrors* (New Haven and London: Yale University Press, 1981), 124.
- 41 Tarde, quoted in Barrows, *Distorting Mirrors*, 139.
- 42 Ibid.
- 43 Closer to Parreno's own context, we also might mention the work of Raymond Bellour; see, for example, Janet Bergstrom, "Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour," *Camera Obscura* no. 3-4 (Summer 1979): 100-103.
- 44 Parreno, quoted in "Philippe Parreno: Interview by Tom Eccles," *ArtReview* 67, no. 7 (October 2015): 84.



Philippe Parreno, *The Crowd*, 2015 (film still).
24 minutes. Color. Digital 65 mm. Sound Mix: 5.1 Aspect Ratio: 1.10.
© Philippe Parreno. Courtesy Pilar Corrias, London; Gladstone Gallery,
New York and Brussels; Esther Schipper, Berlin.

CUADERNILLO / BOOKLET

Concepto editorial / Editorial Concept
Julieta González

Textos / Texts
Kit Hammonds, Olivier Zahm, Tom McDonough

Traducción / Translation
Pilar Carril

Coordinación editorial / Editorial Coordination
Aely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Andrea Volcán

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

©2017

*Philippe Pasreno: Anywhere, Anywhere
Out of the World, Palais de Tokyo, 2013.*
Vista de instalación / Installation view
Fotografía / Photo credit:
© Andrea Rossetti

