

PHILIPPE PARRENO, MARQUEE, 2008, acrylic glass, steel frame, light bulbs, neon tubes, 90 1/2 x 38 x 7 7/8", exhibition view "May," Kunsthalle Zürich / VORDACH, Acrylglass, Stahlrahmen, Glühbirnen, Neonröhren, 230 x 96,5 x 62 cm | MARQUEE, 2008, acrylic glass, steel frame, light bulbs, neon tubes, 78 1/4 x 70 7/8 x 24 1/8", Ausstellungsansicht / VORDACH, Acrylglass, Stahlrahmen, Glühbirnen, Neonröhren, 200 x 180 x 20 cm. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER, ZÜRICH)

PHILIPPE PARRENO & HANS ULRICH OBRIST

A Polyphonic Conversation

with CARLO RATTI and GRANT MORRISON

HANS ULRICH OBRIST: You are working simultaneously on different projects: a new venture shaped as a feature film and a series of shows acting as a retrospective.

PHILIPPE PARRENO: With ZIDANE: A 21ST CENTURY PORTRAIT (2006), Douglas [Gordon] and I made a portrait of a man in real time. This new project could be presented as another portrait—of an illegal immigrant. The film tells the story of a fictional character that at the end of the film becomes a citizen.

HANS ULRICH OBRIST is Co-director of Exhibitions and Programs and Director of International Projects at the Serpentine Gallery, London.

CHARLES ARSÈNE-HENRY is an editor and writer based in London. In 2009 he founded the knowledge agency White Box Black Box.

CARLO RATTI is an Italian architect and engineer who practices in Torino, Italy, and teaches at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), USA, where he directs the SENSEable City Laboratory.

GRANT MORRISON is a Scottish comic book writer and artist. He is best known for his nonlinear narratives and counter-cultural leanings.

HUO: The film is set in New York City. How will it reflect the city's identity? Metropolis is New York in the daytime; Gotham City is New York at night.

PP: All the signs produced by the city are beginning to threaten the boy. The city starts to speak to him. This test screen was shot in Chinatown with the Chinese illegal immigrant community.

HUO: So it becomes the portrait of a city.

PP: Yes, it could ultimately become the portrait of a city. And the story of the film could become a map—a map of the signs that the city produces on an infinite number of levels. Chinatown is a city within a city. So like in *Alice in Wonderland*, it's the role of paranoia on perception.

CARLO RATTI: In *Sylvie and Bruno Concluded* (1893) Lewis Carroll wrote: "And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!" "Have you used it much?" I enquired. "It has never been spread out, yet," replied Mein Herr. "The farmers objected. They said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well." During Lewis Carroll's time, digital mash-ups had not yet been invented.¹⁾ Today our physical space is becoming increasingly blanketed by layers of digital data: it is as if we were doing maps of our countries

on the scales of 10, 100, 100,000, or googols of miles to the mile.

HUO: I see several models for your forthcoming series of shows—Zurich, Paris, Dublin, New York, etc.

PP: I didn't want to conform to the specific genre of the "mid-career traveling retrospective show." The three places in question are each quite different from the others, just like the nature of the relationships I have with the directors of these institutions. And so I'm working on a very different exhibition for each space. In Zurich, the Kunsthalle has a sequence of rooms, and so we play with the doorways of these rooms, setting up a marquee over each entrance and exit. A series of marquees like the one I set up in front of the Guggenheim for "Theanyspacewhatever" show (2008–2009). These marquees are in the same spirit as the flashing museum labels or captions I'd played with earlier. No object is ever exhibited in a museum without its accompanying wall label. The marquees in this case are outgrowths; they invade the exhibition space. Like the body snatchers, the wall labels replace the object they are supposed to name. They are empty and hollow, ghostlike. In the first room, there are ventriloquist's dummies which I made with Rirkrit Tiravanija, ventriloquist's dummies of every artist with whom I have collaborated in the past. There are also the SPEECH BUBBLES (1997) I exhibited at the Venice Biennale, and SPEAKING TO THE PENGUINS (2007), an infrared photograph. So language and sound are present, but the exhibition itself is silent.

HUO: So this is Zurich? What is the score you are writing for the exhibition in Paris?

PP: In Paris, the architecture of the Centre Pompidou is made up of superposed plateaus. I wanted to rediscover this open form of architecture. And so I started to think about a show with no walls. I did get rid of all the layers of UV-blocking filter film that were covering the large bay windows, opening the space onto the street, onto the Tinguely-Saint Phalle fountain, making it possible to see the gallery from the street. Thus the first act of this restoration is to offer, in lieu of a retrospective, a journey through a space. January 31, 1977 is the date of the Centre Pompidou's opening, the space that I have enlarged. The retrospective here is a journey through a space,

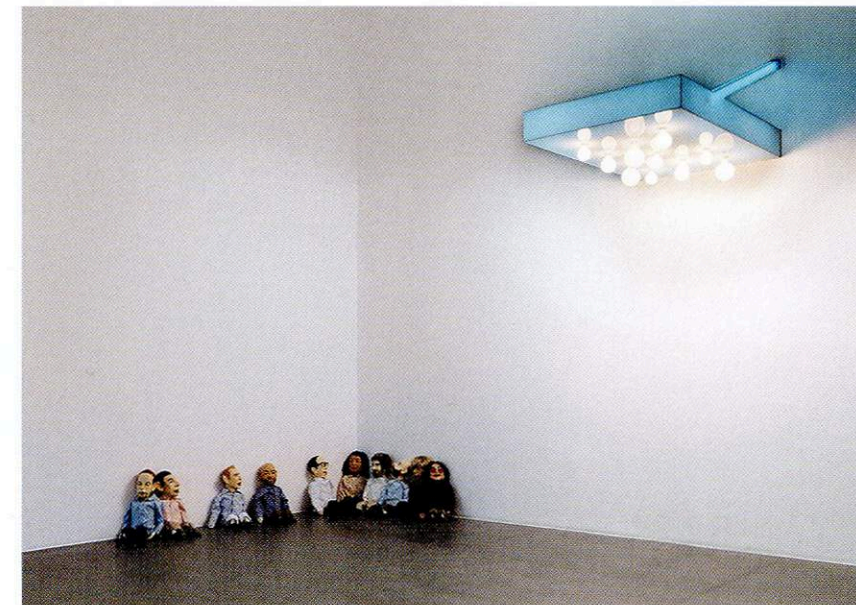
through events, objects and images. A large red marquee emphasizes the open space. There is a sixteen by forty foot screen on which a 70 mm film is projected. The projection room is visible, looking like an outgrowth of the bay windows, connected to the dramatically exposed ventilation system of the Pompidou. Curtains rise and fall. When the curtains are open, you have the feeling that you are in the street. Microphones installed outside pick up the sound of the pavement and the street to convey it inside, increasing that feeling.

The film projected is called JUNE 8, 1968 (2009); it's about seven minutes long and is a bit similar to what I did in CREDITS (2000), which was the reconstitution of an urban landscape of the 1970s. Here it's the reconstitution of an event of the late sixties. After the assassination of Robert Kennedy in 1968, his body was put on a train to be taken from New York to Washington. All along the way, people—most of them workers or middle-class (the mob, in other words)—gathered beside the railway to pay their last respects to him. It's a particular moment in history along a railway. A moment when things could have been different. These characters lined up along the side are like the living dead. And this forgotten news, filmed and projected in 70mm, comes back to haunt us. It's an image as real as the visitor of an exhibition or the person one sees strolling by when the curtains are raised.

For Bard College I would like to re-enact SNOW DANCING (1995). Do you remember it? It's a book that recounts a promotional party. Some people in a space celebrate something, but we don't know what. I would like to reconstruct the space and re-enact the party in it. It's what I'm working on now. But that could change. The Dublin show I have not decided on yet.

HUO: Can you talk more about the exhibition as a medium or "Ways Beyond Objects"?

PP: There is no object without its exhibition. Everything set off, in a way, from that precise statement, and from then on, you can add to that... I am doomed, meaning that the next project is always more interesting than the last one. I guess I'm always a bit scared of becoming a subject. Those retrospectives make you a subject, even a hysterical subject,



PHILIPPE PARRENO, MARQUEE, 2007, acrylic glass, neon tubes, light bulbs, 55 1/8 x 39 3/8 x 25 1/2",
exhibition view "May," Kunsthalle Zürich / VORDACH, Acrylglas, Neonröhren, Glühbirnen, 140 x 100 x 65 cm, Ausstellungsansicht I
PHILIPPE PARRENO and RIRKRIT TIRAVANIJA, PUPPETS, 2009, mixed media, length: 29 1/2 - 34 1/2" /
PUPPEN, verschiedene Materialien, Länge: 75 - 87 cm. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER, ZÜRICH)

don't you think? Remember that statement by Pierre Boulez: "Is the work, such as we know it, a veritable whole, or is it not instead the time-limited fragment of a vaster, unfinished project without which, however, this fragment could never have existed and given the illusion of the whole?"²⁾

HUO: What are you reading at the moment?

PP: Right now, I'm reading books about magic—white magic but also illusionism. I'm serious. Magic used to be referred to as "the art." As Allan Moore said, art is like magic, the science of manipulating symbols, words, or images to achieve changes of consciousness.

GRANT MORRISON: The sigil is a symbolic form which condenses a desire into a glyph. What the magician does is write out a desire, say, "It is my desire to meet the most beautiful woman on earth." And then he breaks that desire down until it becomes letters squashed together and it becomes a little hieroglyph, a sign, which he then forgets the original meaning of, and charges up by either masturbating or sitting in a graveyard at night or anything that allows him

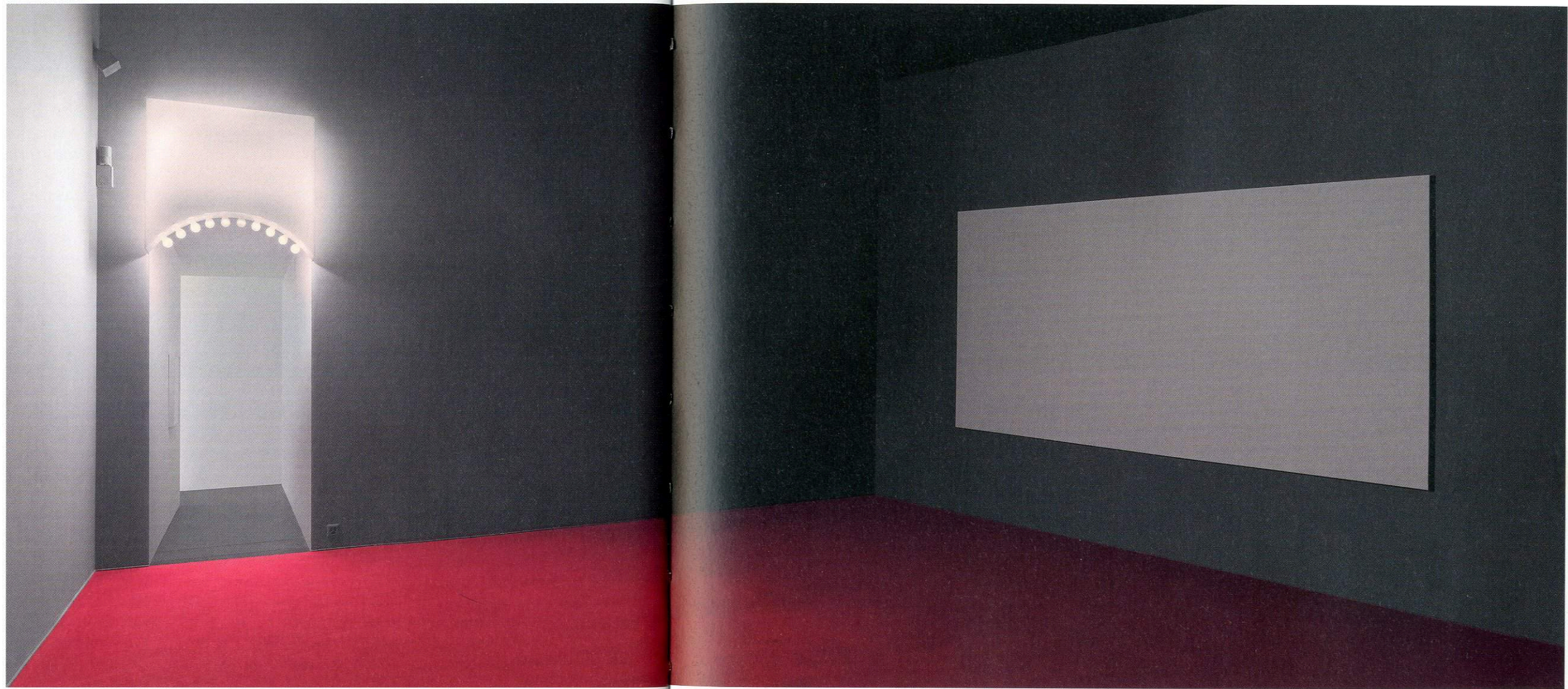
to stop his mind for a second and project the idea of the sigil. It's a way of taking desire and crushing it down into something that only represents desire but no longer describes it.

HUO: It has been two years since you and I co-curated the opera, IL TEMPO DEL POSTINO (July, 2007). Looking back at it—even after doing it again in Basel this year—it has a strange significance: it was both a celebration of something we've been doing for a very long time and also an end to a chapter—and a new beginning.

PP: I still like this project a lot because, in many ways, it summarized a lot of our ideas about exhibition as a coherent object, about time-based object, object without boundaries, about group show as a collective... But it also has to do with desire, and the articulation of desires.

HUO: IL TEMPO DEL POSTINO is dedicated to our friend, the late English architect Cedric Price, who has been one of architecture's most influential figures since the founding of his office in London in 1960. None of the artists invited to be in this show

PHILIPPE PARRENO, MARQUEE, 2009, acrylic glass, neon tubes, light bulbs, 43 1/4 x 47 1/4 x 7", exhibition view "May," Kunsthalle Zürich /
 VORDACH, Acrylglas, Neonröhren, Glühbirnen, 110 x 120 x 18 cm.
 (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER, ZÜRICH)



had been born when he started working on the Fun Palace (1960–61), a trans-disciplinary multi-purpose complex for theater and cultural projects. An event like IL TEMPO DEL POSTINO would have been hosted in such a structure. His focus on time-based buildings that would disappear after a limited lifespan, rather than on finished buildings, made him legendary. He was convinced that buildings should be flexible enough to adapt to the needs of the moment. This reflects his belief that time is the fourth dimension of design. The Fun Palace was supposed to be a flexible structure in a large mechanistic shipyard on which,

depending on changing situations, many structures could be built from above. "It will probably look like nothing on earth from the outside," it was said. PP: You could also call IL TEMPO DEL POSTINO a time-based exhibition. Artists are invited to propose an art piece, a tableau, so to speak, that will be visible only for a limited moment. It is a collection of time-based works. We can see IL TEMPO DEL POSTINO as an experiment in time coding. In *The Futurological Congress* (1971) Stanislaw Lem describes the future as "a peripatetic vision of knowledge formation in which global constituencies converge and disperse, at once sha-

ring information and developing new models of post-symbolic communication." IL TEMPO DEL POSTINO is Italian for "Postman's Time." Postman means two different things in French: *facteur* is factor, like for a mathematical operation or a computer programming language, but *facteur* also means postman. And a postman is a person who delivers information. So here we go. This is a proposal to visit an exhibition space without moving—a journey through a museum without moving. The artists each appear next to each other, rather than with each other, according to an old idea of time sharing, but they nevertheless still

constitute a subject—raising once more the question of the collective, a polyphony of voices as one subject.

Edited by Charles Arsène-Henry

(Translation: Stephen Sartarelli)

- 1) Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded*, London and New York: Macmillan and Co., 1893, p. 169.
- 2) Pierre Boulez, *Leçons de Musique*, Points de Repère, III (Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005), p. 671.



PHILIPPE PARRENO, *SPEECH BUBBLES*, 2009, chrome Mylar balloons, helium; *31 JANVIER 1977*, 2009, red carpet Balsan "Best" (color 580), variable dimensions; *FRAUGHT TIMES: FOR ELEVEN MONTHS OF THE YEAR IT'S AN ARTWORK AND IN DECEMBER, IT'S CHRISTMAS (OCTOBER)*, 2008, cast aluminum, paint, exhibition view "8 juin 1968–7 septembre 2009," Centre Pompidou, Paris / *SPRECHBLASEN*, Chrom-Mylar-Ballons, Helium, 31. JANUAR 1977, roter Teppich, Masse variabel; *ANGESPANNTE ZEITEN: ELF MONATE IM JAHR IST ES EIN KUNSTWERK UND IM DEZEMBER, WEIHNACHTEN (OKTOBER)*, gegossenes Aluminium, Farbe, Ausstellungsansicht.



PHILIPPE PARRENO, *JUNE 8, 1968*, 2009, 70 mm film, approx. 8 min; "8 juin 1968 – 7 septembre 2009," exhibition view Centre Pompidou, Paris / 8. JUNI, 1968, 70-mm-Film, ca. 8 Min.

PHILIPPE PARRENO & HANS ULRICH OBRIST

Ein polyphones Gespräch

mit CARLO RATTI und GRANT MORRISON

HANS ULRICH OBRIST: Du arbeitest gleichzeitig an mehreren Projekten: einem neuen Film und einer Reihe von retrospektiven Ausstellungen.

PHILIPPE PARRENO: Mit *ZIDANE A 21ST CENTURY PORTRAIT* (Zidane ein Porträt des 21. Jahrhunderts, 2006, mit Douglas Gordon) schufen Douglas und ich das Porträt einer Person in Echtzeit. Der neue Film kann als ein weiteres Porträt gesehen werden – das eines illegalen Einwanderers. Er erzählt die Geschichte eines fiktionalen Charakters – der am Ende des Films ein Bürger wird.

HANS ULRICH OBRIST ist Co-Direktor Ausstellungen und Programme und Direktor der internationalen Projekte der Serpentine Gallery in London.

CHARLES ARSÈNE-HENRY ist Herausgeber und Schriftsteller und lebt in London. Im Jahr 2009 gründete er die Wissensagentur White Box Black Box.

CARLO RATTI ist Architekt und Ingenieur. Er arbeitet in Turin und unterrichtet am SENSEable City Laboratory des Massachusetts Institute of Technology (MIT).

GRANT MORRISON ist ein schottischer Comic-Autor und Künstler. Mit seinen nicht linearen Erzählstrukturen und subkulturellen Anleihen ist er bekannt geworden.

HUO: Der Film spielt in New York. Wie kommt die Identität der Stadt darin zum Ausdruck? ... Metropolis ist New York bei Tag, Gotham City bei Nacht.

PP: Alle Phänomene der Stadt nehmen für den Jungen bedrohliche Züge an. Die Stadt beginnt zu ihm zu sprechen. Diese Probedeal wurden mit illegalen chinesischen Einwanderern in Chinatown gedreht.

HUO: Und sie werden so zu einem Porträt einer Stadt.

PP: Ja, sie könnten am Ende zu einem Abbild der Stadt werden. Und die Geschichte des Films würde zu einer Karte – einer Karte durch die Zeichen der Stadt, die diese auf unendlichen Ebenen hervorbringt. Chinatown ist eine Stadt in der Stadt. So wie in *Alice im Wunderland*, es ist der Einfluss der Paranoia auf die Wahrnehmung.

CARLO RATTI: In *Sylvie and Bruno Concluded* (1893) schrieb Lewis Carroll: «Und dann hatten wir eine wahrhaft grandiose Idee! Wir haben von unserem Land wirklich eine Karte im Massstab eins zu eins angefertigt! «Haben Sie sie fleissig benutzt?», erkundigte ich mich. «Bisher wurde sie noch nie ausgebreitet», gestand Mein Herr. «Die Bauern haben Einspruch erhoben und behauptet, das ganze Land würde zugedeckt und das Sonnenlicht ausgesperrt! Deshalb verwenden wir jetzt das Land selbst als Karte, und ich darf Ihnen versichern, es leistet uns beinahe ebenso

gute Dienste.»¹⁾ Zu Lewis Carrolls Zeiten waren digitale Mashups noch nicht erfunden. Heute überlagern immer mehr Ebenen digitaler Daten unseren realen Raum: Es ist, als machten wir Karten von unseren Ländern im Massstab von 1 zu 10, 100, 100 000 oder Googols von Meilen.²⁾

HUO: Ich habe Modelle deiner Ausstellungsserie gesehen – von Zürich, Paris, Dublin, New York, und so fort.

PP: Ich wollte das Genre der «Mitte-des-Lebens-Retrospektive» vermeiden. Die Ausstellungsorte sind sehr unterschiedlich, so wie auch meine Beziehungen zu den Direktoren dieser Institutionen. Für jeden Ort habe ich eine andere Ausstellung erarbeitet. In der Kunsthalle Zürich gibt es eine Abfolge von Räumen und so spielen wir mit den Durchgängen, indem wir über jedem Ein- und Ausgang Vordächer angebracht haben. Eine Reihe von Vordächern ganz ähnlich dem, dass ich vor dem Guggenheim installiert hatte für die Ausstellung «Theanyspacewhatever» (2008–2009). Diese Vordächer sind ähnlich wie die leuchtenden Museumsbeschriftungen, mit denen ich früher experimentiert habe: Kein Gegenstand wird jemals ohne eine ihn begleitende Beschriftung ausgestellt. In diesem Fall sind die Dächer Auswüchse, sie dringen in den Ausstellungsraum vor. Wie Körperfresser, ersetzen die Beschilderungen die Objekte, die sie bezeichnen. Sie sind leer und hohl, wie Gespenster. Im ersten Raum gab es eine Gruppe

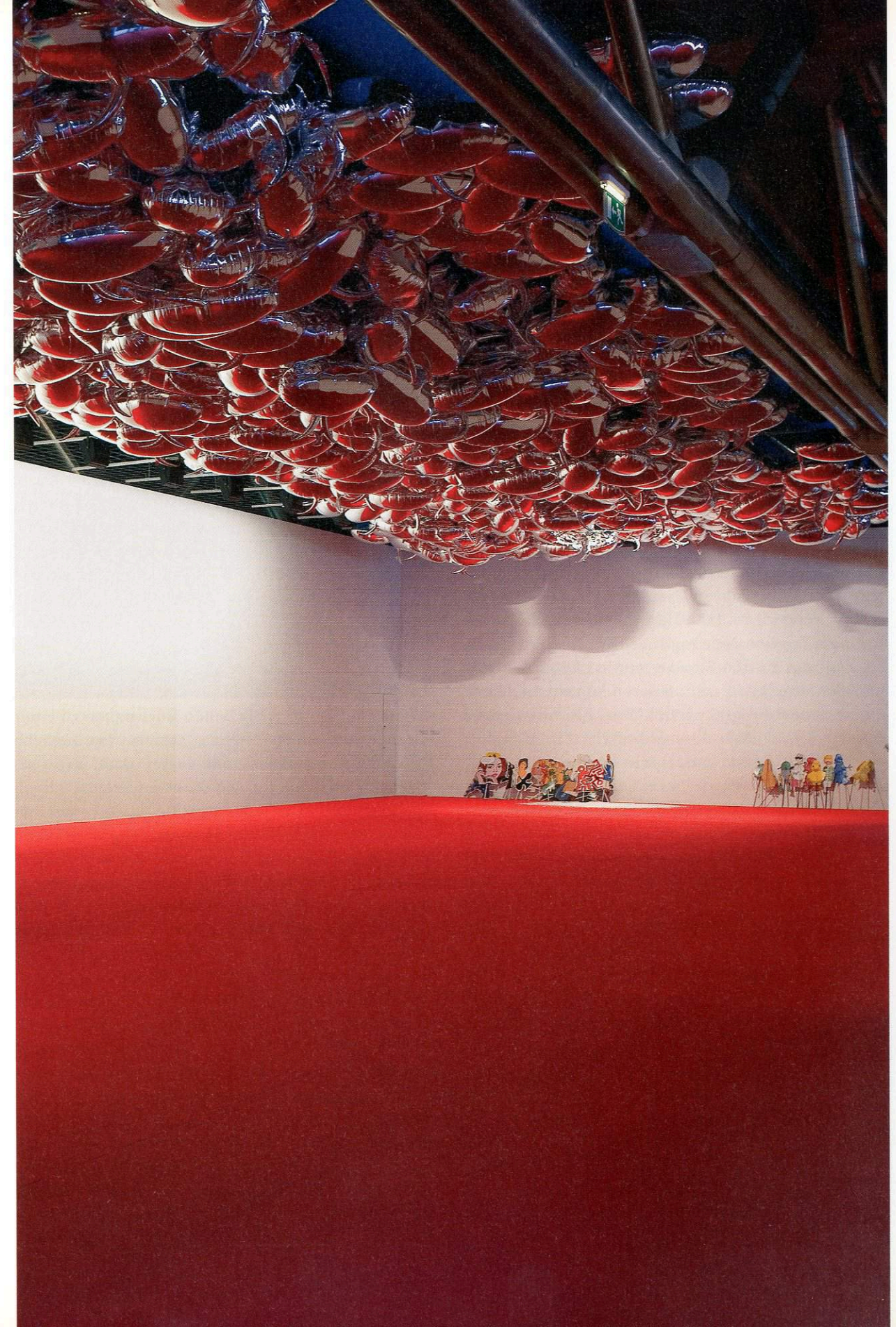
von Bauchredner-Puppen, die ich zusammen mit Rirkrit Tiravanija gemacht habe, dargestellt sind die Künstler, mit denen ich zusammengearbeitet habe. Auch die SPEECH BUBBLES (Sprechblasen, 1997) fehlten nicht, die bei der Biennale in Venedig ausgestellt waren und SPEAKING TO THE PENGUINS (Mit den Pinguinen sprechen, 2007), eine Infrarot-Photographie. So sind Sprache und Klang präsent, obwohl in der Ausstellung nichts zu hören ist.

HUO: Das ist also Zürich? Und wie sieht die Partitur für Paris aus?

PP: Die Architektur des Centre Pompidou besteht aus sich überlagernden Ebenen. Diese offene Form wollte ich zeigen und so dachte ich an eine Ausstellung ohne Wände. Ich liess die UV-Filter von den Fenstern, die sich zum Tinguely-Brunnen öffnen, entfernen, sodass man von der Strasse wieder in die Räume sieht. Der erste Effekt dieser Wiederher-

PHILIPPE PARRENO, SPEECH BUBBLES, 2009, Chrome Mylar balloons, helium; PARADE?: "JEUNES TALENTS" SERIES, 2009, series of 21 shadow puppets, painted leather, plastic rod, NO MORE REALITY (END), 1993/2009, series of 34 shadow puppets, plastic, posters of artworks; 31 JANVIER 1977, 2009, red carpet Balsan "Best" (color 580), variable dimensions; exhibition view "8 juin 1968–7 septembre 2009," Centre Pompidou, Paris / SPRECHBLASEN, Chrom-Mylar Ballons, Helium; PARADE?, JUNGE TALENTE, Serie von 21 Schattenspielfiguren, bemaltes Leder, Plastikstab; KEINE REALITÄT MEHR (ENDE), Serie von 34 Schattenspielfiguren, Kunststoff, Kunstplakate; 31. JANUAR 1977, Roter Teppich, Masse variabel.

PHILIPPE PARRENO, NO MORE REALITY (END), 1993/2009, series of 34 shadow puppets, plastic, posters of artworks / KEINE REALITÄT MEHR (ENDE), Serie von 34 Schattenspielfiguren, Kunststoff, Kunstplakate.



stellung – statt einer Retrospektive – war eine Reise durch den Raum. Am 31. Januar 1977 wurde das Centre Pompidou eröffnet, der Raum, den ich erweiterte. Die Retrospektive ist hier eine Reise durch den Raum, durch Ereignisse, Gegenstände und Bilder. Ein grosser roter Spannteppich betont die Offenheit des Raums. Da ist eine 5-mal 12 Meter grosse Leinwand, auf die ein 70-mm-Film projiziert wird. Der Projektionsraum ist sichtbar, wie ein Auswuchs der Erkerfenster, verbunden mit den dramatisch zur Schau gestellten Ventilationsrohren des Pompidou. Vorhänge senken und heben sich. Sind sie offen, hast du den Eindruck auf der Strasse zu stehen. Aussen installierte Mikrophone bringen die Strassengeräusche ins Innere, um dieses Gefühl zu verstärken.

Der Titel des Films ist 8 JUIL 1968 (2009), er ist sieben Minuten lang und hat Ähnlichkeiten mit CREDITS (2000), der ein Versuch war, die urbane Landschaft der 70er-Jahre zu rekonstruieren. In diesem Fall ist es die Rekonstruktion eines Ereignisses aus den späten 60er-Jahren. Nach der Ermordung von Robert Kennedy im Jahr 1968 wurde sein Leichnam in einem Zug von New York nach Washington gefahren. Auf der ganzen Strecke standen Leute – Arbeiter oder Mittelklasse, mit anderen Worten die Masse – und erwiesen ihm die letzte Ehre. Ein historischer Augenblick an einer Eisenbahnlinie. Ein Moment, als die Dinge hätten anders sein können. Diese aufgereihten Menschen waren die lebenden Toten. Und dieser vergessene Moment, gefilmt und projiziert in 70 mm ist wieder da um uns zu verfolgen. Das Bild ist so real wie die Besucher der Ausstellung oder die Person, die man auf der Strasse sieht, wenn der Vorhang sich hebt.

Für das Bard College möchte ich gerne SNOW DANCING (1995) wieder aufleben lassen. Erinnerst du dich? Ein Buch, das eine Party beschreibt. Einige Leute in einem Raum feiern etwas, aber wir wissen nicht was. Ich möchte diesen Raum rekonstruieren und die Party nochmals lancieren. Daran arbeite ich zurzeit, aber es kann sich auch ändern. Über die Ausstellung in Dublin bin ich mir noch nicht im Klaren.

HUO: Kannst du etwas mehr über die Ausstellung als Medium oder als «Weg jenseits der Objekte» erzählen?

PP: Es gibt keinen Gegenstand ohne seine Ausstellung. In gewisser Weise beginnt alles mit einem präzisen Statement, Dinge kommen hinzu ... aber es ist ein Elend, das kommende Projekt ist immer spannender als das letzte. Ich glaube, ich habe Angst davor, ein Subjekt zu werden. Diese Retrospektiven machen dich zu einem Subjekt, einem hysterischen, nicht wahr? Erinnerst du dich an die Formulierung von Pierre Boulez: «Ist das Werk, wie wir es kennen, ganz wahrhaftig, oder ist es eher ein begrenztes Fragment im Zeitraum eines grösseren Projekts, ohne welches dieses Fragment weder existiert noch die Illusion eines Ganzen hätte evozieren können?»³⁾

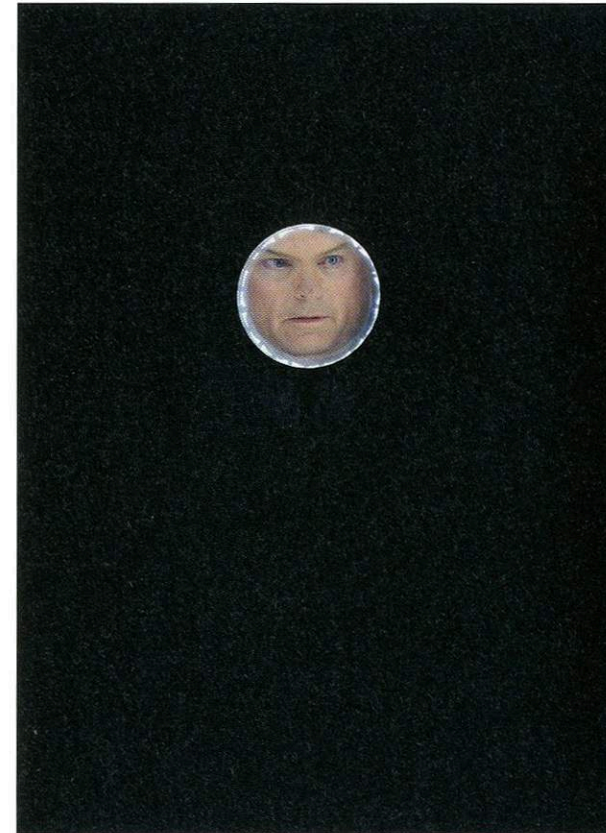
HUO: Was liest du zurzeit?

PP: Im Augenblick lese ich Bücher über weisse Magie und Illusionismus ... ganz im Ernst. Früher war Magie die Kunst. Wie Allan Moore sagte, Kunst ist wie Magie, die Wissenschaft Symbole zu manipulieren, Wörter, oder Bilder, die das Bewusstsein verändern.

GRANT MORRISON: Die «Sigille» ist ein graphisches Symbol, das einen Wunsch zusammenfasst. Der Magier schreibt einen Wunsch nieder, etwa: «Ich habe den Wunsch, die schönste Frau auf Erden kennenzulernen.» Er zerlegt daraufhin die Worte, die den Wunsch bilden, in ihre Einzelteile und komprimiert die übrig gebliebenen Buchstaben zu einer Hieroglyphe, einem Zeichen, dessen ursprüngliche Bedeutung er vergisst, und das er dann aktiviert, indem er etwa masturbiert oder nachts auf einem Friedhof herumsitzt oder irgendetwas tut, was ihm erlaubt, den Geist einen Moment lang anzuhalten und die Idee der Sigille zu projizieren. Auf diese Weise kann man einen Wunsch, den man hat, zerkleinern, sodass etwas übrig bleibt, was nur noch stellvertretend für den Wunsch steht, diesen aber nicht mehr beschreibt.

HUO: Es ist zwei Jahre her, dass du und ich die Oper IL TEMPO DEL POSTINO (Die Zeit des Briefträgers, 2007/2009) kuratierten. Im Rückblick – auch auf die Wiederaufführung in Basel – hatte sie eine eigenartige Bedeutung: Sie zelebrierte etwas, was uns beide seit Langem schon beschäftigte, und gleichzeitig schloss sie ein Kapitel ab.

PP: Ich mag dieses Projekt immer noch sehr, denn es fasste in vielerlei Hinsicht zahlreiche Ideen zusammen: über Ausstellungen als kohärente Objekte, zeit-



PHILIPPE PARRENO, IL TEMPO DEL POSTINO, 2009, stage view, Theater Basel / DIE ZEIT DES BRIEFTRÄGERS, Bild der Aufführung. (PHOTO: TEER SCHNETZ)

lich begrenzte Dinge, Dinge ohne Grenzen ... und der Gruppenausstellung als Kollektiv. Und natürlich ging es um Wünsche und deren Artikulation.

HUO: IL TEMPO DEL POSTINO ist unserem Freund, dem englischen Architekten Cedric Price, gewidmet. Seit der Gründung seines Büro1960 in London war er eine der einflussreichsten Stimmen in der Architektur. Die Künstler, die bei der Oper mitgewirkt haben, waren noch nicht geboren, als er am Fun Palace (1960–61) zu arbeiten begann; einem transdisziplinären Komplex für Theateraufführungen und kulturelle Projekte. Ein Ereignis wie IL TEMPO DEL POSTINO hätte dort stattfinden können. Sein Interesse für provisorische Gebäude, die nach einer gewissen Zeit wieder verschwinden, machte ihn legendär.

Er war überzeugt, dass die Struktur eines Gebäudes flexibel auf die Nutzungen reagieren sollte. Dahinter steht der Gedanke, dass die Zeit die vierte Dimension des Designs ist. Der Fun Palace sollte eine flexible Struktur in einer riesigen Schiffswerft sein, abhängig von den Anforderungen, wären Anbauten hinzugekommen. «Wahrscheinlich wird es aussehen, wie nichts sonst auf der Welt», hiess es damals.

PP: IL TEMPO DEL POSTINO war eine temporäre Ausstellung. Künstler wurden eingeladen ein Kunststück, ein Tableau sozusagen, vorzuschlagen, das nur für eine beschränkte Dauer sichtbar sein würde. Es ist eine Sammlung zeitabhängiger Arbeiten. In *Der futurologische Kongress* (1971) schreibt Stanislaw Lem sinngemäss über die Zukunft, sie sei eine wandelbare Vision der Formierung des Wissens, in welcher globale Bezirke konvergieren und sich zerstreuen, gleichzeitig Informationen teilen und neue Modelle post-symbolischer Kommunikation entwickeln. IL TEMPO DEL POSTINO ist die italienische Übersetzung von «Zeit des Briefträgers». Briefträger bedeutet auf Französisch zweierlei: *facteur* ist ein Faktor, wie in einer mathematischen Operation oder einer Programmiersprache. Und es ist der Briefträger, jemand der Informationen verteilt. Das ist es. Das Angebot, eine Ausstellung zu besuchen ohne sich zu bewegen – eine Reise durch ein Museum – ohne sich zu bewegen. Die Künstler erscheinen nacheinander statt miteinander, gemäss der alten Idee des Teilens von Zeit, trotzdem sind sie immer noch ein Subjekt, einmal mehr stellt sich die Frage des Kollektivs, eine Polyphonie der Stimmen als eine Einheit.

Redaktion: Charles Arsène-Henry

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Lewis Carroll, *Sylvie und Bruno*, München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2006, S. 389.

2) Googol ist eine Bezeichnung für die Zahl 10^{100} .

3) Pierre Boulez, *Leçons de Musique*, Points de Repère, III (Paris: Christian Bourgois Editeur, 2005), S. 671.