

La casa vacía de Paul B. Preciado: curadores, vampiros y otras vidas ejemplares

Alberto Medina Domínguez¹

Recibido: 12 de mayo de 2022 / Aceptado: 08 de junio de 2022

Resumen. Dentro de la abundante e influyente obra de Paul B. Preciado, su trabajo curatorial ocupa un lugar imprescindible, extraordinariamente prominente en círculos artísticos pero quizá menos analizado que otras vertientes de su producción. Estas páginas sitúan ese trabajo en el contexto del pensamiento espacial de Preciado iniciado en su trabajo sobre Hugh Hefner, el creador de *Playboy*, y desarrollado en buena parte de sus escritos posteriores. La sistemática exploración de las relaciones entre espacio y producción y difusión informativa que se desarrolla en los mismos y su puesta en práctica en el espacio curatorial ha convertido a Preciado en agente privilegiado de un sistema del arte que ha dejado atrás el espacio contemplativo del museo. Este ha sido sustituido por un escenario híbrido de incesantes eventos expositivos concebidos como focos de producción informativa dentro de una lógica en la que los límites entre espacio museístico y organismo mediático desaparecen. En Preciado, el diálogo entre un cuestionamiento radical de estructuras subjetivas, la circulación carismática y la configuración de habitats artísticos se entrecruzan de modos complejos y a veces contradictorios, ofreciendo una útil perspectiva para el análisis del funcionamiento contemporáneo del rol curatorial. Un análisis de las ideas teóricas de Preciado en torno a la relación entre espacio y formación subjetiva nos sirve de preámbulo a un repaso y contextualización de su trayectoria curatorial como paradigma de transformaciones claves en el sistema del arte de las últimas décadas. El análisis detenido de algunos de sus proyectos curatoriales nos permite situar la figura de Preciado en una compleja y contradictoria encrucijada entre la voluntad de creación de espacios de transformación social y nuevas estrategias de colección y comodificación.

Palabras clave: Paul B. Preciado, curaduría, sistema del arte, arte participativo, espacio queer.

[en] Paul B. Preciado's Empty House: Curators, Vampires and Other Exemplary Lives

Abstract. Within Paul B. Preciado's abundant and influential oeuvre, his curatorial work occupies an essential place, extraordinarily prominent in artistic circles but perhaps less analyzed than other aspects of his production. These pages situate that work in the context of Preciado's spatial thinking initiated in his work on Hugh Hefner, the creator of *Playboy*, and developed in much of his later writings. The systematic exploration of the relationships between space and the production and dissemination of information that is developed in them and its implementation in the curatorial field has made Preciado a privileged agent of an art system that has left behind the contemplative space of the museum. This has been replaced by a hybrid scenario of incessant exhibition events conceived as focal points of informative production within a logic in which the limits between museum space and media organism disappear. In Preciado, the dialogue between a radical questioning of subjective structures, charismatic circulation and the configuration of artistic habitats intertwines in complex and sometimes contradictory ways, offering a useful perspective for the analysis of the contemporary functioning of the curatorial role. An analysis of Preciado's theoretical ideas on the relationship between space and subjective formation serves as a preamble to a review and contextualisation of his curatorial trajectory as a paradigm of key transformations in the art system of recent decades. A detailed analysis of some of his curatorial projects allows us to situate the figure of Preciado in a complex and contradictory crossroads between the will to create spaces of social transformation and new strategies of collection and commodification.

Keywords: Paul B. Preciado, curatorship, art system, participatory art, queer space.

Sumario: 1. Obertura: diseño y revolución. 2. Carisma y hábitat. 3. Revolución por contagio. 4. Un no-lugar propio. 5. Estéticas de relación y activismo. 6. La cárcel reversible. 7. Política y estética del vampiro. 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Medina Domínguez, A. (2022). La casa vacía de Paul B. Preciado: curadores, vampiros y otras vidas ejemplares, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 2(2), pp. 161-169.

El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible... la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se haya la cosa que quiero contemplar

San Ignacio de Loyola

Para cultivar un alma, había que diseñar un hábitat

Paul B. Preciado

¹ Profesor en la Universidad de Columbia de Nueva York. Email: am3149@columbia.edu

1. Obertura: diseño y revolución

Escena doméstica. El día comienza. En sucesivos *travellings* la cámara nos muestra un interior tranquilo, inundado de luz, de objetos meticulosamente escogidos y cuidadosamente dispuestos. Un par de personajes evanescentes y silenciosos son los primeros habitantes de ese espacio. Van vestidos de manera tan cuidada y precisa como el espacio que les rodea. Uno de ellos, una figura de rasgos de género fluido, comienza su día encendiendo el televisor. Improbablemente, un orador elegantemente vestido de traje se encuentra en medio de un monólogo filosófico en castellano disertando sobre la genealogía histórica y el carácter ficcional de diferencias sexuales y raciales. El discurso sirve de banda sonora a la rutina de ejercicios físicos matutinos. Voz y cuerpo parecen entrar en sintonía. De pronto, el rostro en la televisión interpela directamente y para su sorpresa a la silenciosa figura, llamándola por su nombre y alternando inglés, castellano y francés: "But you know what I am talking about, Silvia. Tu sabes sobre qué es esta revolución, Silvia. This revolution is gonna be about love. About changing desires. Va a ser una cuestión de cambiar el deseo, de transformar el deseo. And you know that. Tu le sais, Silvia..." (Van Sant y Michele, 2020). La voz continúa describiendo esa revolución por venir, el "despertar de los monstruos", donde esos monstruos ("el artista contemporáneo, el filósofo contemporáneo y por tanto cada uno de ustedes") toman la palabra. La ilustra con el ejemplo de su propia vida "monstruosamente bella" en su incesante búsqueda de la disidencia y la transformación de género. Quien habla es Paul B. Preciado, y quien le escucha en silencio es Silvia Calderoni, conocida actriz transgénero italiana. El "hogar" en que se desarrolla la acción es un espacio meticulosamente diseñado por Alessandro Michele, el director artístico de Gucci. La película, *At Home*, es el primero de los episodios de *Overture of Something that Never Ended*, una colaboración en episodios entre la firma italiana y el director de culto Gus Van Sant, en cuyas imágenes se mezclan los modelos de la marca, exquisitamente fotografiados, con breves diálogos intercalados de figuras del mundo del espectáculo pero también un filósofo como Preciado o una figura tan conocida del mundo del arte como el crítico Achille Bonito Oliva.

La participación de Preciado en una campaña comercial de Gucci parecería quizá una mera nota a pie de página, quizá incluso discordante, para un crítico acérrimo de las lógicas capitalistas y neoliberales, una de las figuras más respetadas del pensamiento y la crítica cultural queer, comisario de arte seleccionado en *Art Review* el 8 de noviembre de 2018 como el más influyente del mundo, autor no sólo de textos imprescindibles sino también responsable o partícipe de la concepción de exposiciones colectivas fundamentales como *La internacional cuir* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2011) o *La bestia y el soberano* (MACBA, Barcelona, 2015), presencia ya habitual en las grandes bienales (Documenta 14. Venecia 19), comisario y/o crítico de artistas emblemáticos de la disidencia sexual (Ocaña, Carol Rama, Lorenza Böttner, Shu Lea Cheang).

Cabe sin embargo leer la aparición de Preciado en *Overture of Something that Never Ended* como un punto de partida emblemático para leer algunos de los ejes fundamentales y, a menudo paradójicos, de su producción. En concreto quizá dos, en mutuo diálogo: por un lado la extraordinaria importancia del "hábitat" y su relación con procesos de construcción y disidencia subjetiva desde su primer trabajo sobre la arquitectura *Playboy* (su tesis de doctorado en Princeton, el origen de *Pornotopía*) y que se desplegará en muy diversas formas en el resto de su obra. Por otro, su papel de curador, precisamente como constructor de hábitats, con un pie dentro y otro fuera del museo, a caballo entre la exposición y el activismo, la institucionalidad del arte y su necesario desborde en el espacio público. En ese sentido el "personaje" representado por Preciado en el spot publicitario de Gucci ("It is a little bit me...but it is also not exactly me...") (en Van Sant y Michelle, 2020), escenifica buena parte de las claves de sus intervenciones como curador. Del mismo modo que aquél, rompe la cuarta pared, apelando directamente a su audiencia. En un espacio museístico cada vez más ocupado por los intereses del capital, Preciado tiene clara su apuesta como comisario: resulta necesario "ocupar colectivamente el museo, vaciarlo de deuda y hacer barricadas de sentido. Apagar las luces para que, sin posibilidad alguna de espectáculo, el museo pueda empezar a funcionar como un parlamento de otra sensibilidad" (Preciado, 2019a, p. 102). El filósofo desde la televisión interpela a su audiencia como sujeto ya siempre revolucionario, aunque todavía quizá inconscientemente ("Tú sabes sobre qué es esta revolución...") (en Van Sant y Michelle, 2020). Siguiendo los pasos de la "escultura social" de Joseph Beuys, la referencia fundamental del arte como intervención en la esfera pública y el desborde del museo, el filósofo propone su versión del famoso lema del artista alemán ("Everyone is an artist"): "El artista contemporáneo, el filósofo contemporáneo y por tanto cada uno de ustedes es el monstruo que comienza a hablar y que dice quizá no a esa modernidad patriarcal y colonial" (en Van Sant y Michelle, 2020).

Por otro lado, Preciado sigue también los pasos de Beuys en otro sentido. Como han mostrado Bishop (2012, p.244) o Berg (2019, p.38), para éste último, la interpelación a la acción colectiva y los procesos educativos que la precedían se llevaban a cabo inseparablemente de la centralidad del carisma personal y su ejemplaridad. De modo análogo, Preciado simultanea sus tareas de curaduría y creación de situaciones y espacios de diálogo con el despliegue de una ejemplaridad didáctica: Su vida "monstruosamente bella" es modelo y guía; su historia, guion de esa revolución de los monstruos que se avecina.

2. Carisma y hábitat

La articulación entre carisma y hábitat, y simultáneamente la ósmosis entre sujeto y espacio, es el centro de lectura que desarrollaba Preciado en *Pornotopía*. La arquitectura *Playboy* era entendida como el despliegue espacial del modelo de masculinidad propuesto y personificado por el fundador de la revista (y el imperio), Hugh Hefner. A partir de ahí, como veremos, el tema resulta recurrente a lo largo en su obra hasta *Un apartamento en Urano*, poblada de espacios que caben ser leídos como emblemáticas reapropiaciones e inversiones críticas de la “habitación propia” de Hefner. Pero es también esa misma articulación la que se impone en la transformación y progresiva hegemonía del papel de comisario de arte en las últimas décadas, el mismo que Preciado desempeñará con tanto éxito, una posición cada vez más ligada a la figura del comisario/genio (Szeeman, Obrist, Bourriaud). Esta carismática presencia compite en visibilidad e importancia con la del artista mismo, hasta el punto de que las líneas entre intervención artística y curatorial comienzan a difuminarse: “Some curators started to behave like artists, juxtaposing artworks as so much material to manipulate” (Foster, 2020, p.71). Como culminación de ese proceso, el comisario (Harald Szeeman, por ejemplo) llegará a ser visto por Daniel Buren en el contexto de la Documenta 5 como una suerte de super-artista cuya materia prima no son sino materiales artísticos ajenos (Green, 2018, p.9). La intervención de Preciado en la Documenta 14, el *Parlamento de los cuerpos*, continuada después en otros contextos, cabe ser leída en el marco de ese progresivo desvanecimiento de las líneas de separación entre curador y artista, localizado ahora en el marco del auge del arte participativo y activista. En este caso no serán otros artistas sino el público mismo el que se torne en objeto de intervención. Un similar cuestionamiento de las posiciones y jerarquías tradicionales ocurrirá, como veremos, en su intervención como comisario de la representación de Taiwán en la Bienal de Venecia de 2019, donde la visibilidad e importancia mediática de artista y curador se acercan y la claridad de la línea de separación/ jerarquización entre las tareas de ambos se diluye para dar paso a una auténtica co-laboración.

Para comenzar a interrogar la relación entre el habitante de su cuarto propio y el constructor de hábitats para otros, el carismático promotor de la proliferación colectiva de su modelo, resulta imprescindible partir de la extraordinaria lectura que lleva a cabo Preciado de Hefner como “diseñador de interiores”.

La interrelación entre carisma, espacio público y privado es la encrucijada sobre la que se construye el análisis de *Pornotopía*. El apartamento de Hefner, más tarde la mansión *Playboy*, no serán solamente una suerte de correlato objetivo de su habitante, también se convierten en el centro de su relación con el mundo. Al igual que la pornografía misma objeto de la revista, los espacios de que se rodea Hefner no son sino

una estación de vigilancia, un centro de gestión de información en el que se procesan y se producen ficciones mediáticas de lo público. El placer... no será sino un mecanismo capaz de producción pública de lo privado y espectacularización de la domesticidad. (Preciado, 2010, p. 12)

Diseño de interior y proyección mediática se hacen uno. Si el apartamento privado se convierte en centro de gestión de información, la diferencia entre editor, diseñador de interiores, habitante de un cuarto propio, se disuelve. Cabría decir que, en la lectura de Preciado, Hefner lleva la idea clásica de la modernidad arquitectónica en su vertiente funcionalista, la casa como “máquina de vivir” de Le Corbusier (Le Corbusier, 1986, p.95) hasta sus últimas consecuencias. La suya es una casa prótesis, hipertecnológica, en la que el espacio y sus gadgets se hacen órgano, en la que el placer no es sino “uno de los efectos colaterales del tráfico continuo de información e imágenes” (Preciado, 2010, p. 44).

Al igual que Le Corbusier, para Hefner la casa resulta inseparable de una determinada visión de la masculinidad. El fetichismo funcionalista del arquitecto suizo, su concepción de la casa como austero centro administrativo del “líder” masculino libre de distracciones y ornamentos (Le Corbusier, 1986, p.20), alcanza su máxima expresión en el apartamento *Playboy* donde toda energía libidinal se encauza a un trabajo incesante para el que la sexualidad ya no es pausa sino cómplice, “una versión erotizada y mercantil del hombre ultracnectado de McLuhan” (Preciado, 2010, p.45). Un paso más allá, es esta una masculinidad necesariamente exhibicionista, incesante productora de carisma y “branding”. Los espacios diáfanos, los grandes ventanales que invitaban la mirada exterior en Le Corbusier creando el teatro de un exhibicionismo implícito se convierten en el Hefner de Preciado en precursora telerrealidad: “la cuarta pared del espacio doméstico había sido abatida y en su lugar se había situado una cámara” (Preciado, 2010, p. 54). Pero el exhibicionismo y la proliferación de imágenes no funcionan en absoluto como “contaminación”, no son nunca proceso subversivo o perverso. Muy al contrario, resulta técnica higienista. Si, de nuevo, Le Corbusier, dejaba claro el espíritu contra-revolucionario de su “casa máquina” a partir de una clara disyuntiva, “arquitectura o revolución” (Le Corbusier, 1986, p.7); la heterosexualidad libertina y polígama de *Playboy*, ‘limpia’, ‘sana’ y ‘racional’, se alzaba como un nuevo “modelo de salud psicosocial” (Preciado, 2010, p. 52), pero también de producción de capital. La transparencia onanista del apartamento *Playboy* se situaba en el origen de la producción y circulación mediática de un exitoso “branding” inseparable de la incesante auto-promoción carismática de Hefner. El cuarto propio y su prótesis hiper-mediática funcionaban como máquina de circulación del yo a través de una incesante producción de valor de cambio.

A partir de aquí, buena parte de la obra de Preciado cabe ser leída como el intento de hacer uso de las enseñanzas de Hefner, precisamente para llevar a cabo su radical inversión, devolviendo la capacidad revolucionaria, el potencial de “contaminación” al cuarto propio y su diseño de interiores, convirtiendo la exitosa máquina de producción de “branding” en arma de esa otra “revolución contra-sexual” o “revolución de los monstruos” que se avecina (o se convoca).

3. Revolución por contagio

En su *Manifiesto contra-sexual*, la arquitectura se señala como esa tecnología crucial de transformación haciendo referencia a una tipología con inevitables reminiscencias de las enseñanzas de Hefner:

La sociedad contra-sexual establecerá los principios de una arquitectura contra-sexual. La concepción y la creación de espacios contra-sexuales estarán basados en la de-construcción y en una re-negociación de la frontera entre la esfera pública y la esfera privada. Esta tarea implica de-construir la casa como espacio privado de producción y de reproducción hetero-centrada. (Preciado, 2016 , p. 38)

De nuevo como en Hefner, la problematización de las fronteras entre lo público y lo privado, la concepción de una sexualidad ya/siempre pública, desbordada o aumentada por suplementos tecnológicos y mediáticos, coincide con la indistinción entre trabajo y placer (39). La contra-revolución no es dispersa, no entiende de multitudes, es paradójicamente disciplinaria, sometida a individualizados “contratos contra-sexuales temporales y consensuados” (40). Su modelo es la deconstrucción o la parodia, estructuralmente dependiente del objeto de subversión. Su sujeto, individual, es asociado a una firma y a un rostro, celoso habitante de su cuarto propio.

Esa estructura sitúa el carisma y la “vida ejemplar” en el centro mismo de la revolución contra-sexual. Como en Beuys y su “escultura social”, el rostro carismático se torna emblema revolucionario y pedagógico, la democratización de la condición de artista (el trabajador es ahora artista y su contrato obra de arte) es posible gracias a la hiper-visibilidad de vidas (y rostros) ejemplares.

Esa emblemática ejemplaridad será en *Testo Yonqui*, si no del rostro, sí del cuerpo propio, el cual ocupa ahora más que un lugar de “representación” colectiva, uno de “reencarnación” de otras vidas ejemplares. Al comienzo del texto, Preciado habita de nuevo una variación del cuarto propio –cuarto prótesis– de Hefner. La cuarta pared es una cámara, la misma que en Hefner, dirigida hacia su realidad doméstica, resultaba indistinguible de un teatro auto-promocional, la misma que permite al filósofo de *At Home* convertir su discurso en interpelación directa habitando el espacio de su espectador. En *Testo Yonqui*, el proceso de “intoxicación voluntaria” al que se somete Preciado en su experimentación abierta con la testosterona es difundida por internet. Lejos de ser ceremonia íntima, su componente mediático resulta imprescindible. Es un rito del yo no sólo para sí sino también para otros:

El protocolo es doméstico; más aún, sería secreto, privado, de no ser por el hecho de que cada una de esas administraciones son filmadas, enviadas de forma anónima a una página de internet en la que cientos de cuerpos trasgénero, cuerpos en mutación de todo el planeta intercambian técnicas y saberes. En esa red audiovisual mi rostro es indiferente, mi nombre insignificante. Sólo la relación estricta entre mi cuerpo y la substancia es objeto de culto y vigilancia. (Preciado, 2008, p. 23)

Pero un paso más allá, es este también un rito de reencarnación y posesión. Es ceremonia homenaje a vidas (o muertes) ejemplares de un proceso de lucha y liberación sexual, en primer lugar la de Guillaume Dustan, el amigo muerto de sobredosis y tras él, muchos otros:

Ahora ya estáis todos muertos: Amelia, Hervé, Michel, Karen, Jackie, Teo y tú. ¿Pertenezco yo más a vuestro mundo que al mundo de los vivos? ¿Acaso mi política no es la vuestra, mi casa no es la vuestra, mi cuerpo no es el vuestro? Reencarnaos en mí, tomad mi cuerpo... Reencárnate en mí, posee mi lengua, mis brazos, mis sexos, mis dildos, mi sangre, mis moléculas, posee a mi chica, mi perra, hábitame, vive en mí. Ven. Ven. Please don't leave. Vuelve a la vida. Hold on to my sex: Low, down, dirty. Stay with me. (Preciado 2008, 23)

El rito mediático no es sólo mecanismo vampírico de vida eterna que permite habitar un umbral de convivencia y mutua posesión entre vivos y muertos, también convierte al yo en hogar a la vez privado y necesariamente público, íntimo e hiper-mediático a un tiempo, espacio de reencarnación de vidas ejemplares para su diseminación mediática. Desde el cuarto propio se difunde, no ya un “branding” ligado al carisma personal como en Hefner, sino una revolución contrasexual. La circulación no se pone al servicio del capital en su incesante producción de valor de cambio, sino que propaga, contagia, el virus del monstruo.

4. Un no-lugar propio

En *Un apartamento en Urano*, el hogar es ya pura circulación, no-lugar, si acaso evento. Preciado sueña con un apartamento alquilado en cada planeta (Preciado, 2019, p.18), infinitos puntos de momentáneo reposo para una existencia cuya incesante itinerancia es la lógica prolongación de una vida pos-identitaria que sólo puede habitar la transición, el cruce: “multiplicar mis rostros metamorfoseando mi subjetividad, fabricar un cuerpo como se fabrica una máquina revolucionaria ... Me voy a quedar un rato. En el cruce. Porque es el único sitio que existe, lo sepan o no. No existe ninguna de las dos orillas. Estamos todos en el cruce” (Preciado, 2019a, p. 15-16).

Se escribe, se vive, en no-lugares, aeropuertos, estaciones, hoteles. El “hogar” donde cabría recalar de una vez, en Atenas, está meticulosamente vacío, tan sólo un proyecto que se resiste a ser amueblado, a tomar forma, es “celda monástica” (Preciado, 2019a, p.9), escenario vacío para ejercicios de la imaginación. Preciado se muda a Atenas, ensaya un arraigo momentáneo coincidiendo con su invitación a la Documenta de Kassel, en el mismo año que *Art Review* le da el puesto 23 en su lista de figuras más influyentes del mundo del arte. El primero de los curadores. Su consagración como curador coincide con una plena confluencia de casa y museo.

La casa vacía es el museo terrícola del siglo XXI y mi cuerpo-desnudo, sin nombre, mutante y desposeído es la obra... En una casa vacía se pone de manifiesto que un espacio doméstico es una escena expositiva en la que la subjetividad es presentada como obra... he establecido una relación de equivalencia entre mi proceso de transición de género y mis modos de habitar el espacio... Ahora, por primera vez puedo parar. A condición de que la casa esté vacía... El cuerpo y el espacio se encuentran sin mediaciones. Así, frente a frente, el espacio y el cuerpo no son objetos sino relaciones sociales. Mi cuerpo trans es una casa vacía. Disfruto del potencial político de esa analogía. Mi cuerpo trans es un apartamento de alquiler sin mueble alguno, un lugar que no me pertenece, un espacio sin nombre. (Preciado, 2019a, p. 158-9)

Si la casa es el museo del yo, éste no es fetiche, tradicional obra de arte, sino cruce de identidades, transiciones de género, lenguajes, filiaciones geográficas... Cuerpo y espacio se conciben como nudos relacionales, habitaciones de lo múltiple y de lo colectivo. La casa vacía se torna figuración de la tarea curatorial de Preciado en la Documenta y las ideas en torno al *Parlamento de los cuerpos* que desarrollará en Atenas y llevará después a otros contextos.

5. Estéticas de relación y activismo

Para entender el alcance del trabajo curatorial de Preciado es imprescindible entender las transformaciones de esa función en las últimas décadas. El llamado “arte participativo”, si bien resulta tan antiguo como el arte moderno, gana una dimensión sin precedentes con el éxito del “arte relacional” de Bourriaud en los 90, identificado por algunos como el primer “ismo” producto de un curador y no de artistas. Bourriaud mismo lo definía así: “learning to inhabit the world in a better way, instead of trying to construct it based on a preconceived idea of historical evolution... an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space” (Bourriaud, 2001, pp. 13,14). Por un lado es la institución misma y sus modos de habitación y uso y no ya la obra de arte que contiene, la que se convierte en objeto de “exposición” e intervención (Balzer 67). Por otro lado, tanto el artista como el curador, cada vez más, no son quienes crean o disponen objetos en el espacio sino quienes provocan y convocan situaciones en las cuales el público es partícipe y co-creador necesario, comportándose como una suerte de *prosumer* (Bishop, 2012, p. 2), frente al consumidor tradicional. La modalidad popularizada por Bourriaud, sin embargo, encuentra desde muy pronto feroces críticas hasta convertirse hoy día quizá en una de las figuras más criticadas del mundo del arte. Su “arte relacional” se percibió cada vez más como una máquina de despolitización e intrascendencia colectiva en la que contextos asumidos como espontáneamente democráticos resultan mera simulación catártica que ocultaba la producción sistemática de asimetrías y desequilibrios (a partir de la lógica de *peer pressure*) y funcionaba finalmente como una máquina de promoción del maestro de ceremonias, un curador elevado a la categoría de *manager* estrella (Martin, 2007).

Los años noventa y el comienzo del nuevo milenio ven un sistemático intento de repolitización de esquemas relacionales y participativos a partir de activismos cuyo uso de tales contextos pone por delante criterios éticos de legitimación (Bishop, 2012, p.19). Sin embargo, aquellos no renuncian a la etiqueta “arte” ni prescinden definitivamente de su institucionalidad sino que, de hecho, exploran sistemáticamente unos límites que sigue siendo preciso preservar, desde el cuestionamiento, para no disolver tales acciones en “simple” activismo. En definitiva, estas modalidades siguen proponiéndose como “arte”. O, de manera complementaria, como ocurrió en la crucial exposición del MACBA *De la acción directa considerada como una de las bellas artes* (2000), es el espacio del museo el que propone dentro de su marco institucional la consideración en un contexto artístico de intervenciones que, en principio, se pensaron en contextos de “puro” activismo.

Dentro de este contexto, la trayectoria crítica y curatorial de Preciado combina el trabajo con objetos tradicionales de arte y artistas esenciales de la disidencia sexual (Ocaña, Rama, Böttner, Shu Lea Cheang) con exposiciones colectivas con fuertes propuestas políticas (*La bestia y el soberano*, *La internacional Cuir*) y finalmente proyectos cercanos al arte participativo (*El parlamento de los cuerpos*). Sin embargo, esas categorías no dejan de entrecruzarse. Es precisamente la dimensión de Ocaña como arquitecto y curador de situaciones la que Preciado destaca en su extraordinario análisis del artista. Éste funcionaría con una lógica situacionista, no sólo sobreponiendo el mapa de Sevilla o Cantillana (su pueblo de origen) sobre Barcelona, sino también convirtiendo las Ramblas en una suerte de “parlamento doméstico”, patio ubicuo donde lo íntimo y lo comunitario se hacen uno (Preciado, 2011, p. 124). Para Preciado, Ocaña se convierte en facilitador de contextos participativos. Ese “parlamento doméstico” de Ocaña será sin duda uno de los modelos de su propio *Parlamento de los cuerpos*.

Otro momento quizá crucial de la trayectoria de Preciado en relación con esa curaduría de situaciones se dio en los sucesos en torno a *La bestia y el soberano* en el MACBA en 2015, una exposición de contenido muy politizado pero también dispuesto de modo bastante tradicional (exhibición de “objetos de arte” en un entorno de “white box” conectados a firmas autoriales reconocidas). La censura de la exposición el día antes de su apertura debida a la presencia de una escultura haciendo uso de la efigie del rey Juan Carlos I, provocará un aluvión mediático de críticas y terminará convirtiéndose en el elemento más importante de la muestra. La censura institucional de una muestra que, precisamente, cuestionaba el concepto de soberanía y su relación con la libertad se convierte en la “obra” fundamental de la muestra. El evento (y la rica discusión que suscitó) ganó protagonismo sobre el objeto (Marzo, 2014).

Su intervención en la Documenta 14 de Atenas, el *Parlamento de los cuerpos*, sitúa ya en primer plano la “creación de situaciones” y de espacios que las convoquen como objeto fundamental de la tarea curatorial. Se trata en cierto modo de llevar a cabo una versión de aquel parlamento doméstico de Ocaña. Preciado alternará espacios públicos (Parko Elftherias) con otros integrados en la institución museística (el Museo de Arte Moderno de Varsovia en la versión polaca), creando espacios de conversación compartidos por conocidos intelectuales y un público anónimo. La dimensión espacial, la creación de un hábitat apropiado a la situación que, de hecho, la convoque y facilite es elemento prioritario en la concepción de Preciado. El referente utilizado desde el principio es el concepto arquitectónico de la “Forma abierta” de Oskar Hansen, donde la participación (el rol del público) es asimilado en la estructura arquitectónica. En los espacios expositivos diseñados por Hansen, la jerarquía obra/público se problematizaba pero, al mismo tiempo, el arquitecto pasaba a adoptar un papel “conceptual”, como coordinador de formas de participación y habitación (Hansen y Hansen, 2014). La meta de Preciado es facilitar la “auto-organización de un contra-público” que rechaza patrias, identidades fijas, reproducciones sexuales y políticas. Para ello hace uso de un hábitat arquitectónico: la obra *Demos* del arquitecto griego Andreas Angelidakis. Este diseña un espacio de falsas ruinas, siempre provisional y abierto a constantes transformaciones y manipulaciones. Un espacio que coincide con el proceso mismo de su construcción/ deconstrucción, pura mutación y encrucijada. No-lugar, en definitiva, conformado por el “encuentro”, libre de toda simbología monumental, nódulo de circulación de ideas y cuerpos. La sala de museo se convierte en espacio maleable donde cuerpos y diseño de interior se hacen uno y donde “habitar” es un verbo sólo inteligible como transición. Por otro lado, tanto el curador, que convoca todo lo múltiple y transitorio, como el espacio en continua metamorfosis que a su vez se convierte en máquina de metamorfosis de sus habitantes, funcionan como “agujeros negros” de acaparación sin límite. En última instancia, como indica David Balzer en *Curatationism*, el curador es siempre acaparador (“hoarder”) y su actividad necesariamente compulsiva (Balzer, 2014, p.115). El museo, el cuarto propio, están vacíos porque potencialmente contienen, se apropian, de cualquier objeto/audiencia.

6. La cárcel reversible

Preciado da un paso más allá en esa exploración del museo como espacio omnívoro en su colaboración con Shu Lea Cheng para la Bienal de Venecia de 2019, *3x3x6*. Es a veces difícil separar el trabajo de curador y artista en la muestra. Si bien Preciado y Shu Lea Cheng se reparten en principio esos papeles, la intervención del primero es directa a partir de la elaboración de los guiones de las películas y los textos que forman parte integral de la instalación (con una función no sólo “explicativa”). Por otro lado, Preciado y Shu Lea Cheng comparten influencias clave. Es difícil no relacionar la referencia central a la sala de control de Hefner en el corazón de la muestra con la importancia de la misma, como hemos visto, en la obra de Preciado. Influencias más generales, particularmente Foucault, son ubicuas en el trabajo de ambos. Finalmente la sistemática aparición, simultánea y simétrica, de curador y artista en entrevistas y fotografías promocionales de la muestra coinciden en una lógica colaborativa en la que una clara diferencia entre esos roles se desvanece.

La instalación fue concebida como una suerte de cárcel/ museo proyectivo. En ella, se ahondaban y expandían los recursos y temas de la conocida pieza de Cheng desarrollada en 1998, *Brandon*. Situada en el *Palazzo delle Prigioni*, activo como cárcel hasta 1922 y famoso por haber alojado en sus celdas a Giacomo Casa-

nova en 1755, el trabajo de Shu Lea Cheang para la Bienal tematizaba la función del edificio invirtiéndola. La primera sala funcionaba como una suerte de torre panóptica inversa que, en lugar de vigilar, proyectaba y emitía imágenes que, a su vez, obedecían a una lógica expansiva y de proliferación. Figuras humanas de tamaño real en pantallas de video avanzaban hacia afuera, hacia el espectador, al tiempo que su identidad obedecía a una lógica no menos expansiva en la que una “figura” original (Casanova, Sade, Foucault..) era sometida a un proceso de proliferación tanto temporal como espacial en el que se “apropiaba” de o se diseminaba en otras identidades históricas reales de figuras caracterizadas por sus “descentramientos” étnicos y de género. Estas estructuras de proliferación y re-encarnación resultan cercanas a las utilizadas por Preciado en *Testo Yonqui*, como vimos. En último extremo, los mecanismos de *3x3x6* absorbía a los espectadores mismos cuyas imágenes distorsionadas eran integradas por las imágenes en flujo. La sala más recóndita de la instalación, inspirada explícitamente en la sala de control de la mansión *Playboy* de Hefner, contenía todo el corazón del complejo entramado tecnológico de la muestra y funcionaba como el origen de su lógica proyectiva y omnívora. El carácter expansivo de la muestra, la dimensión de la cárcel física, el *Palazzo delle Prigioni*, como apenas el punto de origen y proyección de un espacio anti/disciplinario sin límites es descrito así por Preciado:

Cheang extends *3x3x6* outside of its physical location, blurring the limits between the museum and the Internet, but also between artist and visitor, between producer and receiver. She is also questioning individual freedom and intimacy, collective agency and participation. *3x3x6* shows us that computers and smartphones are miniature portable prisons, and museums that confine, constitute and exhibit our sexual selves only give us the impression of independency and privacy. At the same time, the exhibition invites us to use both sites for possible action and resistance in times of cybernetic sur(sous)veillance. (Preciado, 2019b, s/n)

El cierre de la muestra de Shu Lea Cheng coincidirá con la llegada del Covid-19 y con ella, una inesperada confirmación e hipervisibilización de los modos de circulación de disciplina e identidad investigados en *3x3x6*. El Covid-19 convertirá cada hogar en una “soft prison”, “the new center of production, consumption and political control. The home is no longer only the place where the body is confined... The private residence has now become the center of the economy of tele-consumption and tele-production” (Preciado, 2020) Pero si tanto el hogar como el cuerpo, a través de sus prótesis (apps telefónicas de localización de positivos y contactos, etc) se convierten en capilares de vigilancia y control, se abre también la posibilidad de nuevos modos de creación de comunidad caracterizados por el “contagio”, la proliferación del monstruo.

7. Política y estética del vampiro

En ese sentido, la figura moderna del curador se convierte en una suerte de guión ejemplar de proliferación y “monstruosa” creación de comunidad. Si para David Balzer como vimos, uno de los emblemas del curador era el acaparador, una lógica centripeta, también hace uso de otro muy distinto, el vampiro y su innato afán de contagio. *Only Lovers Left Alive*, la película de Jarmusch, se convierte en su texto en una suerte de alegoría perfecta del curador contemporáneo (Balzer, 2014, pp.79-80). Los civilizados vampiros de Jarmusch subliman las tradicionales cacerías nocturnas de su raza en una apoteosis estética en la que todo lo que les rodea es objeto de una constante perspectiva curatorial. También Preciado glosa la auto-identificación de Ocaña con el vampiro:

El vampiro Ocaña me interrumpe con gritos pajariles que no soportan lo solemne. Qué pecado, tener que morir para poder llegar al Museo de Arte Contemporáneo. Qué putada. Preferiría seguir siendo un vivo desconocido. (Ocaña en Preciado, 2011, p. 72)

Si para el artista andaluz el precio de la entrada en el museo y la vida eterna es la muerte, Preciado ve dos salidas muy distintas para el cadáver Ocaña. Por un lado su museo-momificación, convirtiéndose en nostálgico, inofensivo y monumental fetiche de la transición democrática; por otro su conversión en muerto viviente, en activa máquina de disidencia, “presencia espectral” capaz de hacer estallar desde dentro los marcos del museo, de modo análogo a como Preciado, re-encarnación espectral de las víctimas mortales del SIDA, hacía estallar en *Testo Yonqui* las paredes del cuarto propio convirtiéndolas en vectores y vehículos mediáticos de contagio y proliferación pos-identitaria.

Esa “revolución de los monstruos” de que hablaba Preciado en *At Home* y que, en la crisis del Covid alcanza una renovada urgencia, revela así su emblema museístico. La tradicional máquina de fetichización y el inofensivo patio de juegos del arte relacional a la Bourriaud son sustituidos por una suerte de *Wunderkammer* en la que los monstruos se niegan a permanecer al otro lado de la vitrina e inician un proceso de confusión y contagio de categorías, pero también una obsesiva asimilación de su entorno como la llevada a cabo en *3x3x6*.

El carácter omnívoro de la *Wunderkammer* también atrae como modelo y guía al que quizá se ha constituido como uno de los máximo curadores estrella del circuito internacional, Hans Ulrich Obrist, cuya incesante y compulsiva actividad, en parte compartida por Preciado y buena parte de esos curadores estrella, al

menos antes de la pandemia, (viajes constantes, falta de sueño, hiper-productividad, absorción de vidas ajenas a través de innumerables entrevistas personales), le convierte en el vampiro perfecto a ojos de Balzer. Sin embargo, Obrist, continuador de su admirado Athanasius Kircher en un contexto de capitalismo global, también es perfectamente consciente de la otra dimensión y uso de la *Wunderkammer* como máquina de comodificación: “The effort to organize and explain the world’s copious and strange complexity is the desire underlying the Wunderkammer- but equally evident is the desire to luxuriate in what cannot be understood” (Obrist, 2016, p. 42).

El “cuarto propio” de Preciado, su casa vacía, se sitúa a medio camino entre dos espacios en tensa y paradójica interrelación: en *At Home*, Preciado habita una utopía en la que la “revolución de los monstruos”, la proliferación de diversidades identitarias, es retratada en ricos contrastes por Gus Van Sant, “curada” hasta el más mínimo detalle por Alessandro Michele y vestida por Gucci, en una suerte de puesta en escena de un paradisíaco capitalismo inclusivo. Como en *Only Lovers Left Alive*, la violencia es sublimada en curaduría, lo monstruoso se hace pasivo fetiche envuelto en el aura de la mercancía. Por otro lado, en su eremítica “casa vacía” de Atenas, casi penitencial o en la “celda” posterior en la que la pandemia le recluirá, Preciado combina la renuncia a los objetos con el desarrollo virtual de un espacio por venir, sus paredes blancas son pantalla donde proyectar la “composición de lugar” en la que ningún ornamento estorba la “vista imaginativa”, la forma abierta de la revolución inminente, los nuevos modos de “compartir” que abren la posibilidad de un parlamento de cuerpos irreductibles al fetiche, vulnerables al tiempo que monstruosos, obstinadamente mutantes. Ese “cuarto propio” resulta meticulosa metáfora de un museo que, en manos del curador, se sitúa a caballo entre el ansia de colección/comodificación y la de convertirse en apertura de un mundo, origen y convocatoria de esa revolución de monstruos que se avecina.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, Paul B. Preciado lleva a cabo desde sus primeros trabajos la sistemática elaboración de un pensamiento espacial y su interrelación con el desarrollo de una subjetividad alternativa que hace uso consciente de su dimensión carismática y ejemplar como mecha de un proceso de transformación social y “contagio” y proliferación de subjetividades monstruosas. El trabajo curatorial de Preciado da un paso más allá en ese proceso, tanto a partir de la presentación de otras figuras de similar carácter ejemplar dentro de esa “revolución de los monstruos”, como de la creación de “laboratorios” de arte participativo, espacios y propuestas presentados como anuncios e instrumentos de porvenir. Simultáneamente, el carácter “revolucionario” de su propuesta resulta paralelo a un posicionamiento ambiguo del que su participación en el anuncio de Gucci resulta sintomático. Del mismo modo que su trabajo curatorial se desarrolla en puntos de fuga del museo que no renuncian a su institucionalidad, sino que buscan desde ella modos de apertura, la misma figura carismática que aspira a “pervertir” el sistema y explorar sus derivas monstruosas se convierte, literalmente, en reclamo publicitario de los intentos de ese mismo sistema por domesticar al monstruo en mercancía.

8. Referencias bibliográficas

- Balzer, D. (2014). *Curationism: How Curating Took over the Art World and Everything else*. Couch House Books.
- Berg, K. (2019). Socially Engaged Art and the Fall of the Spectator since Joseph Beuys and the Situationists. En K. Berg, C M. Jordan & Philipp Kleinmichel (eds.), *The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond* (pp. 1-40). Sternberg Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Les presses du réel.
- Foster, H. (2020). *What comes after Farce: Art and Criticism at Time of Debacle*. Verso.
- Green, A. (2018). *When Artists Curate: Contemporary Art and The Exhibition as Medium*. Reaktion Books.
- Hansen, O y Hansen, Z. (2014) The Open Form in Architecture: The Art of the Great Number. En A. Kezkiorek & L. Ronduda (eds.), *Oskar Hansen; Opening Modernism. On Open Form, Architecture, Art and Didactics* (pp. 7-8). Museo de Arte Moderno de Varsovia.
- Martin, S. (2007) Critique of Relational Aesthetics, *Third Text* 21(4), 369-386.
- Marzo, J.L. (2014) La exposición *La bestia y el soberano* en el MACBA: crónica de un cortocircuito anunciado. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 26, 11-20.
- Le Corbusier. (1986) *Towards a New Architecture*. Dover Publications.
- Obrist, H. U. (2016) *Ways of Curating*. Farrar, Strauss and Giroux.
- Top of Form
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa-Calpe.
- Preciado, P. B. (2010). *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Anagrama.
- Preciado, P. B. (2011). The Ocaña We Deserve: *Campceptualism*, Sexual Insubordination, and Performative Politics. En J. Pérez Ocaña & P. Romero (eds.), *Ocaña: 1973-83: acciones, actuaciones, activismo* (pp. 72-174). Ajuntament de Barcelona.
- Preciado, P. B. (2016). *Manifiesto Contrasexual*. Anagrama.

Preciado, P. B. (2019a) *Un apartamento en Urano: crónicas del cruce*. Anagrama.

Preciado, P. B. (2019b) *Shu Lea Cheng*. Tai Pei Fine Arts Museum.

Preciado, P. B. (2020) Learning from the Virus. *Artforum* 58.9. <https://www.artforum.com/print/202005/paul-b-precia-do-82823>

The 100 Most Influential People in the Artworld in 2018. (2018, 8 de noviembre). *Art Review*. <https://artreview.com/news-8-november-2018-david-zwirner-heads-2018-power-100/>

Van Sant, G. & A. Michele. (2020). *Overture for Something that Never Ended* [película].