



ESCUELA DE DOCTORADO  
INTERNACIONAL DE LA USC

Sergio  
Meijide Casas

Tesis doctoral

La sedición de lo sensible. Arte  
y filosofía en el Lyotard de los  
años setenta

Santiago de Compostela, 2024

Programa de doctorado en Historia, Geografía e Historia del Arte

TESIS DOCTORAL

**LA SEDICIÓN DE LO SENSIBLE.  
ARTE Y FILOSOFÍA EN EL LYOTARD  
DE LOS AÑOS SETENTA**

Autor

Sergio Meijide Casas

Directores: Federico López Silvestre y Antonino Firenze

Tutor: Federico López Silvestre

*At a conference devoted to his work at Warwick in 1987, in discussion of a paper that compared parts of Discours, figure favorably to Derrida's "Freud and the Scene of Writing", Lyotard shocked the crowd by saying firmly: "Derrida went much further much faster than I did." Then added that in that "much faster" he suspected that Derrida was less interested than he, Lyotard, in simply standing in front of a painting and wondering what was going on there. (Derrida, later hearing a report of these remarks from me, readily agreed.)*

Geoffrey Bennington

*J'imagine une photographie, prise en instantané, d'une « figure » de danse. La matière dansante est le corps humain. Cette matière de la danse, son espace, sa durée, se montrent « arrêtés » dans une disposition dont on les croyait incapables. Cette disposition appartient à la famille des stases (extases et aussi ce qu'il faudrait appeler « instases »). La « conversion » hystérique est une stase. Stasis ne désigne pas seulement une position, mais une sédition, le mouvement de se dresser contre ce qui es déjà dressé. Le geste dont je parle est nécessairement séditieux puisqu'il consiste à remettre en jeu des positions d'espace-temps-matière déjà acquises. Sinon, l'œuvre ne serait pas un événement, mais une redite (une « re-peintre »), et ne serait pas une oeuvre.*

Jean-François Lyotard

*Esta investigación ha recibido las siguientes ayudas del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y del Ministerio de Universidades del Gobierno de España: ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (Ref. FPU18/03812), ayuda complementaria de movilidad destinada a beneficiarios del programa FPU, con destino a París (Ref. EST21/00081) y ayuda complementaria de movilidad destinada a beneficiarios del programa FPU, con destino a Leeds (Ref. EST22/00213). Las conclusiones han sido traducidas por Eleanor Staniforth con fondos del GI-1510 Historia del Arte, de la Arquitectura y del Urbanismo. De la misma manera, los desplazamientos para presentar resultados en congresos y eventos científicos no habrían sido posibles sin la ayuda económica del proyecto DEPARQ (ref. PID2020-112921GB-I00).*

## Agradecimientos

Aunque no sea habitualmente acreditado como tal, el ejercicio de realizar una tesis doctoral es siempre un trabajo en equipo, pues requiere de lecturas, conversaciones e intercambios diversos. Así, junto al nombre que firma estas páginas hay que añadir el de un incontable número de personas que, directa o indirectamente, han contribuido de alguna forma a este proyecto. Las que aquí aparecen son solo algunas, menos de las que lo merecen. Ruego a las ausentes que disculpen mis descuidos.

En primer lugar, esta tesis no podría haberse realizado sin la ayuda financiera prestada por el Programa de Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU), dependiente en el momento de su concesión del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Es gracias a ella que pude alimentarme en mente y cuerpo durante los cuatro años que duró mi contrato, vivir en Francia e Inglaterra, y despreocuparme de uno de los mayores enemigos de la cultura: el paro juvenil. En lo que refiere a financiación, tampoco puedo dejar de agradecer el constante apoyo recibido por parte del GI-1510 Historia del Arte, de la Arquitectura y del Urbanismo (HAAYDU), así como del proyecto *Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina*. Algunas de mis publicaciones no habrían sido posibles sin estos recursos, por lo que el agradecimiento a la Universidade de Santiago de Compostela y a la Xunta de Galicia es sincero, como también lo es a Alfredo, a Suso y a Juan David, quienes siempre dieron luz verde a todas mis peticiones. Por supuesto, tampoco puedo olvidarme de la Biblioteca de la Universidade de Santiago de Compostela, que ha demostrado ser la más eficiente de entre todas aquellas en las que he trabajado en España; esto es debido, en gran medida, a sus excelentes bibliotecarios.

En segundo lugar, considero imprescindible agradecer a los centros y a las personas que me han ayudado en mis investigaciones a lo largo de estos años: el Collège d'Espagne, la École des hautes études en sciences sociales, la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, la Bibliothèque Kandinsky, la Reversible Destiny Foundation, el i2ADS de la Universidade do Porto, la Leeds Beckett University y la Brotherton Library de la University of Leeds. De estas instituciones, considero imprescindible reconocer individualmente el apoyo prestado por Kiff Bamford, Miguel Leal y Jean-Marc Besse, quienes me ayudaron con trámites e informes varios, necesarios tanto para realizar estancias de investigación como para optar a la mención internacional del doctorado. Junto a estas personas, algunos de los interlocutores que me han ayudado a pensar y avanzar en mis investigaciones han sido Corinne Enaudeau, Andreas Broeckmann, Amador Fernández-Savater, Ashley Woodward, Sarah Wilson, Herman Parret, Martine Moinot, Gerard Vilar, Andrea Soto Calderón y Francisco Jarauta, entre muchos otros. A estos nombres habría que sumar los de aquellos artistas que conversaron conmigo sobre su relación con Lyotard, como Daniel Buren, Bracha L. Ettinger, Manuel Casimiro, François Lapouge y René Guiffrey. También, por supuesto, el de Dolorès Lyotard, que me permitió acceder a unos textos y una correspondencia, la de su marido, que no deja de ser también la suya. Con todos ellos he hablado y

compartido impresiones, pero ellos también han compartido las tuyas conmigo. Es por eso que aprovecho para pedirles, si leen este texto, que me hagan saber si alguna de mis aportaciones originales debiera serles acreditada de forma total o parcial.

El tercer lugar de estos agradecimientos debe ser ocupado por mis queridos directores, Federico y Nino, que siempre supieron apoyarme y aconsejarme de la mejor forma posible. También merecen figurar aquí los docentes responsables de las asignaturas que he impartido, los alumnos que han pasado por mis aulas a lo largo de estos años y, por supuesto, mis compañeros de despacho, docencia e investigación, que convirtieron las duras reglas del *publish or perish* en algo cálido, amable y afectivo. Gracias también a mis amigas y familia, que han aguantado con paciencia los cambios de humor y las infinitas jornadas de trabajo en días de descanso. Merecen especial reconocimiento aquellas y aquellos que han subvencionado esta investigación con gasolina (para llevarme a Honfleur o traerme de Porto), lectura de manuscritos (siempre susceptibles de ser mejorados) y horas de escucha atenta (en Avenida de Lugo, en el Cañahuca, en los despachos 205 y 404 o en cualquiera de los países visitados durante el transcurso de esta investigación). Después de mí, creo que María es la persona que más horas ha invertido en esta tesis, pero algunas otras no se quedan muy lejos. Con todo, el mayor de mis agradecimientos va para mi madre, que ha creído mucho más que yo en todos y cada uno de los proyectos que he emprendido a lo largo de mi vida.

Por último, como no puede ser de otra manera, tengo que dar las gracias al propio Jean-François Lyotard, con quien nunca podré compartir este texto. Después de dedicar cinco años de mi vida a estudiar su obra y leer prácticamente toda su producción teórica, decenas de miles de páginas, no he sentido en ningún momento el hartazgo que temía cuando comencé esta investigación. Su brillantez filosófica y su precisión estilística son la principal garantía de que esta tesis doctoral haya podido concluirse con éxito. Aunque no sé con certeza qué es lo que diría si pudiese leer todo lo que he pensado y escrito gracias a él, sí puedo hacerme a una idea de qué es lo que pasaría por su cabeza, pues una posible respuesta a mi investigación ya fue dada a Georges Van Den Abbeele en 1984: «Una reciente experiencia en el Trinity College de Cambridge, Inglaterra, me reafirma en la idea de que, si bien la resistencia a la propagación se multiplica a nivel institucional (universitario, editorial, periodístico), es precisamente por el hecho de que “pequeños” intelectuales, jóvenes profesores, estudiantes, asistentes libres, trabajan para aclimatar las ideas extranjeras y exigen su propagación. Hay algo heroico en esta voluntad. La aplaudo en tu persona, así como en la de todos los jóvenes académicos que han resuelto propagar la singularidad de mis escritos en el mundo germanófono, italiano, brasileño, hispanófono o japonés». Por alusiones, puedo tomármelo como si se tratase de una respuesta personalizada.

Gracias.





# Índice

<b>Tabla de abreviaturas y siglas</b> .....	10
<b>Introducción</b> .....	11
Hipótesis y objetivos (o la condición situada de las ideas) .....	12
Delimitación cronológica y estructura .....	14
Metodología .....	20
Estado de la cuestión .....	22
Antecedentes: Lyotard antes de 1968 .....	25
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>SOBRE LO QUE LA FILOSOFÍA PUEDE DECIR DE LAS ARTES</b>	
<b>1. La Estética como promesa de sedición</b> .....	37
Derivas post-hermenéuticas .....	39
Hacia una mirada insumisa .....	40
La(s) Estética(s) de Lyotard .....	42
Pequeña genealogía de la figura .....	44
El lenguaje y la dialéctica .....	46
Sedición en la inscripción .....	50
Los senderos de la experimentación .....	54
Sufrimiento y sedición .....	56
<b>2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología</b> .....	61
El Cézanne de Merleau-Ponty .....	62
Fenomenología de la expresión .....	64
El problema es el mensaje .....	67
Cuestiones de lingüística .....	70
Pequeña genealogía del discurso .....	74
Más allá de cultura y naturaleza .....	76
Derivas post-fenomenológicas .....	79

<b>3. El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología .....</b>	<b>83</b>
El Freud de Cézanne .....	84
¿Una estructura inconsciente? .....	87
Los procesos del sueño .....	90
Derivas post-psicoanalíticas .....	94
La revolución como obra de arte .....	100
Taxonomías de la figura.....	102
<b>4. La condición preindividual de la figura-matriz.....</b>	<b>105</b>
Cézanne, Deleuze, Lyotard .....	107
La antesala del falo .....	110
Klee transexual.....	113
Orfeo y la pulsión de muerte .....	117
El tiempo del acontecimiento .....	121
De la acefalia a la anamnesis .....	123
<b>5. Reimaginaciones figurales de la Historia del Arte.....</b>	<b>129</b>
La(s) Historia(s) del Arte después de Francastel .....	130
Una <i>veduta</i> del Renacimiento italiano.....	131
Derivas post-existencialistas .....	135
La plástica de lo informe (y Lyotard en España).....	138
El ruido, el silencio .....	140
Las imágenes del deseo ( <i>Mao Gillette</i> ).....	143
La superficie acuática del poema: Michel Butor .....	149

## **SEGUNDA PARTE**

### **SOBRE LO QUE LAS ARTES PUEDEN HACER PENSAR A LA FILOSOFÍA**

<b>6. Hacia una semiótica de las intensidades.....</b>	<b>157</b>
El fantasma de la dialéctica .....	161
Intención e intensidad .....	163
Economía del hiperrealismo.....	166
Tensor los signos.....	171
Economía de este escrito .....	172

Disimular / disimilar .....	176
Fuera de precio .....	179
El gran Cero .....	183
Dentro del laberinto .....	186
<i>Patchwork</i> libidinal .....	188
<b>7. Poéticas del disimulo (o la filosofía política del arte) .....</b>	<b>195</b>
Jacques Monory: prolegómenos para una economía libidinal .....	198
El reverso del valor de cambio .....	205
El experimentalismo monocromo de René Guiffrey.....	209
Serialismos <i>blanc</i> .....	214
Daniel Buren y la pragmática del arte .....	220
Detectar los límites .....	226
Los pintores de Lyotard.....	232
Kaiser Kapital ameriKa.....	235
<b>8. El artista como <i>transformer</i>.....</b>	<b>241</b>
Duchamp / Sélavy.....	245
Máquinas libidinales .....	250
Ironía de la afirmación .....	258
Los fuertes, los débiles y la intuición de lo infrapolítico.....	262
Romanticismo pagano (o la modernidad después de Manuel Casimiro).....	267
Los límites del spinozismo .....	273
<b>Conclusiones. El eterno retorno de lo figural.....</b>	<b>277</b>
<b>Conclusions. The Eternal Return of the Figure.....</b>	<b>301</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>325</b>
Textos de Lyotard .....	325
Escritos de otros autores .....	336
<b>Relación de imágenes .....</b>	<b>359</b>
<b>Resumen / Resumo / Abstract / Résumé .....</b>	<b>363</b>

## Tabla de abreviaturas y siglas

<i>DF</i>	<i>Discours, figure (1971)</i>
<i>DMF</i>	<i>Dérive à partir de Marx et Freud (1973)</i>
<i>DDP</i>	<i>Des dispositifs pulsionnels (1973)</i>
<i>EL</i>	<i>Économie libidinale (1974)</i>
<i>LMP</i>	<i>Le Mur du Pacifique (1975)</i>
<i>RP</i>	<i>Rudiments païens (1977)</i>
<i>LTD</i>	<i>Les TRANSformateurs DUchamp (1977)</i>
<i>LD</i>	<i>Le Différend (1983)</i>
<i>AEP</i>	<i>L'assassinat de l'expérience par la peinture (1984)</i>
<i>LE</i>	<i>L'enthousiasme (1986)</i>
<i>PEE</i>	<i>Le Postmoderne expliqué aux enfants (1986)</i>
<i>QP</i>	<i>Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren (1987)</i>
<i>IN</i>	<i>L'Inhumain : Causeries sur le temps (1988)</i>
<i>PE</i>	<i>Pérégrinations (1988)</i>
<i>MP</i>	<i>Moralités postmodernes (1993)</i>
<i>MPh</i>	<i>Misère de la philosophie (2000)</i>
<i>TDE</i>	<i>Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art (2012)</i>
<i>TDA</i>	<i>Textes dispersés II: artistes contemporains (2012)</i>

## Introducción

Al final de su maravilloso prefacio al segundo volumen del cuarto libro de los *Écrits sur l'art contemporain et les artistes* de Lyotard, Herman Parret afirmaba que la relación entre los escritos sobre artistas de Lyotard y su *corpus* filosófico apenas había sido trabajada<sup>1</sup>. Diez años después, podemos afirmar que, aunque han aparecido algunas publicaciones que sí se han preocupado por esta cuestión, todavía cabe mucho que indagar al respecto. Este es el punto inicial de nuestro trabajo: ¿qué ocurriría con el conjunto del pensamiento lyotardiano si leyésemos sus escritos sobre arte con el mismo interés y preocupación que se suele leer *La Condition postmoderne* (1979)?

Han pasado más de cuarenta años desde que Jean-François Lyotard publicó su archiconocida obra sobre los avatares de lo posmoderno. Desde entonces, el mundo ha cambiado radicalmente. Resulta bastante razonable que la posmodernidad se recuerde como algo viejo, inerte, propio de unos debates que se mantuvieron hasta los noventa y terminaron, algunos dicen, con el 11-S. O tres años después, en España, con el 11-M. Bajo tales acontecimientos, ya no se podía ser posmoderno, había que volver a la *realidad*. Así, los «filósofos posmodernos» quedaron descartados, constreñidos a unos debates y a unas ideas que nunca fueron del todo las suyas, pues Lyotard nunca fue un relativista confundido por las lógicas del consumo, como dicen los unos, ni un conservador greenbergiano nostálgico de los Pollock y los Rothko de los años cincuenta, como apuntan los otros. De hecho, la posmodernidad ni siquiera fue el «ismo» que muchos quisieron que fuera, una profecía sobre los tiempos presentes ya pasados, sino una condición sediciosa con respecto a la mitología de la Modernidad; es decir, la de la Ilustración, la Revolución y la Vanguardia. Lejos de estas simplificaciones, la presente tesis doctoral pretende explorar otras posibilidades.

No queremos entrar en la guerra doxológica sobre lo que es o lo que implica la posmodernidad, sino explorar un Lyotard más complejo y, a nuestro juicio, más interesante: el que dedicó miles de páginas a escribir y reflexionar junto a los artistas de su tiempo, el que no dudó en cambiar de opinión y contradecirse para seguir avanzando en el camino del pensar. Ante todo, no nos interesa proponer un sistema lyotardiano, pues esto condicionaría e interrumpiría nuestras investigaciones. Lo que queremos es acercarnos a una figura extraña, asistemática e incomprensible que no dudó en cambiar de piel las veces que fuera necesario para poder seguir explorando los caminos de la reflexión crítica. Una figura que, a diferencia de la mayoría de los filósofos, no puso a su servicio un *corpus* de artistas que reforzaran sus ideas, sino que siempre estuvo dispuesto a dejarse sorprender y atravesar por aquello desconocido. La

---

<sup>1</sup> H. Parret (2012). «Préface / Preface» en *TDA*, p. 30.

historia que aquí vamos a contar comienza diez años antes de *La Condition postmoderne*, en el momento en el que Lyotard reparó por primera vez en la condición sediciosa que guiaría todo su pensamiento posterior: no ya la del sujeto rebelde, sino la de la creación artística y la experiencia estética, la sedición de lo sensible.

### **Hipótesis y objetivos (o la condición situada de las ideas)**

Nuestra hipótesis es que los textos que Lyotard escribió sobre arte contemporáneo, así como las relaciones personales que los acompañan, son de una importancia tan grande que transforman, matizan y completan la imagen filosófica de Lyotard. Siguiendo tal hipótesis, el objetivo principal de esta tesis doctoral será el de demostrar de qué manera y en qué medida estos textos y relaciones son relevantes para tener una perspectiva compleja de este pensador. Para ello, no solo nos apoyaremos en su deseo incumplido de escribir una obra monográfica dedicada a la «filosofía de la pintura»<sup>2</sup>, sino especialmente en un extraordinario interés por el arte contemporáneo que le diferencia de la mayoría de los filósofos, incluso de aquellos que se dedicaron a las artes y la Estética. A lo largo de nuestra investigación, además de acercarnos a ese Lyotard desconocido que fue pionero del cine experimental en la Francia de finales de los sesenta o que visitaba con regularidad galerías, museos y exposiciones de todo tipo, hemos descubierto a una figura que no tenía miedo en escribir sobre artistas desconocidos o ajenos a cualquier tipo de canon histórico-artístico. Si consideramos que es en estos textos donde aparecen por primera vez muchos de sus conceptos o donde Lyotard avanza algunas de sus ideas más interesantes, la pregunta evidente sería cómo es posible que estos hayan sido ignorados. Nuestra intuición apunta como principal responsable a la tradicional y férrea separación entre dos campos del saber, la Historia de la Filosofía y la Historia del Arte, que siempre han estado relacionados pero que nunca han querido saber mucho el uno del otro. Así, la intención última de este escrito no es únicamente la de visitar la obra de Lyotard desde una perspectiva inédita o poco trabajada, sino la de replantear hasta qué punto los artistas no juegan un rol importante en la Historia de la Filosofía y los filósofos no son agentes de igual relevancia para la Historia del Arte.

En este sentido, que la tesis incluya las palabras «arte» y «filosofía» como términos separados en su subtítulo es una declaración de intenciones: el objeto de esta tesis no es la Filosofía del Arte de Lyotard, sino las complejas relaciones que se establecen entre ambos dominios y que exceden el terreno de lo que compete a su Filosofía del Arte. Como defenderemos en las páginas que siguen, su relación con las artes condicionará su forma de abordar los problemas éticos, políticos o metafísicos; problemas que, por

---

<sup>2</sup> Esta intención fue repetida por Lyotard en numerosas ocasiones a lo largo de los años ochenta, y podría resumirse bajo esta respuesta que dio a una pregunta sobre la coherencia de sus escritos sobre artistas: «Je considère tous ces petits travaux différents comme des sortes d'établissement de dossiers en vue d'un vrai travail non pas sur l'art mais d'abord sur la peinture. Sur la peinture contemporaine. Et mon but serait de tenter de dire quelle pourrait être une philosophie de l'art d'aujourd'hui». B. Blistène (Invierno 1984-1985). «Entretien avec Jean-François Lyotard», *Flash Art* 6, p. 30.

supuesto, no entendemos de forma abstracta, sino situada, fruto de un contexto epocal y de una forma concreta de habitar la sociedad de su tiempo. Solo concretando las reflexiones filosóficas en el momento de su producción podremos entender el papel del filósofo y del artista como agentes en la construcción del discurso histórico, sea este filosófico, artístico o sociológico. Frente a la posición de aquellos que deciden leer el texto como algo autónomo de la vida que lo ha concebido, en esta investigación se propone que solo aproximándonos a las circunstancias de producción de las ideas podemos comprender sus virtudes y sus limitaciones. No en vano, las etiquetas que definen a los movimientos filosóficos no dejan de ser, como ocurre con los movimientos artísticos, un reflejo de las sensibilidades de cada época; casi nunca una verdadera *kehre* que cuestione los principios epistemológicos de una sociedad.

Así, las filosofías de nuestra estricta contemporaneidad, como los aceleracionismos o las ontologías de los objetos, no son solo interesantes en tanto productores de nuevas ideas —de hecho, muchas de sus aportaciones llevaban décadas en circulación—, sino también en su condición de catalizadores culturales de unas preocupaciones determinadas, precisamente aquellas que les permitieron subvertir las codificaciones teóricas que veníamos arrastrando desde los años noventa. De alguna manera, la gran aportación que hasta el momento han dado las filosofías del siglo XXI no es la agencia de los objetos y de las imágenes, sino la reivindicación de la literatura de ciencia ficción o de la cultura *rave* y *hacker* como expresiones artísticas y filosóficas de primer nivel. Solo después de esta deconstrucción de los cánones y de los repertorios pueden aparecer los conceptos que establecen una determinada imagen del pensamiento; de los estudios visuales y los nuevos materialismos, en este caso.

Lo mismo ocurrió con el pensamiento de los setenta. ¿Hasta qué punto la crítica de la metafísica fenomenológica y el cuestionamiento del triángulo edípico propuestos por Deleuze, Guattari y Lyotard en los setenta podrían haber cristalizado sin la anti-psiquiatría, las revueltas estudiantiles, el cine experimental y, como defendemos en esta tesis, el arte contemporáneo? Desde luego, sus aportaciones al pensamiento filosófico no se deben entender en términos exclusivamente teóricos y abstractos, sino situados en los debates de aquel tiempo, pues es precisamente gracias a sus contextos específicos de producción que las ideas de estos pensadores pudieron transformar su contexto filosófico. Por todo esto, resulta imprescindible una aproximación que nos permita comprender las limitaciones sociales, geográficas, de clase y de género que sesgan cualquier pensamiento filosófico, pero también cualquier expresión artística. Frente a la escisión entre un mundo de lo sensible y un mundo de las ideas, nuestra propuesta es la de un mundo único, inmanente. No sabemos si un mundo de las ideas sensibles, pero sí tenemos claro que hablamos de un espacio de anudamientos bastardos, donde las ideas siempre aparecen, viajan y perecen en espacios concretos. Esta tesis pretende utilizar la relación de Lyotard con las artes para explicitarlo, pero no debe tomarse el caso de estudio como un ejemplo aislado, sino como una propuesta filosófica de mayor amplitud y recorrido que el sujeto y los contextos elegidos.

Recapitulando lo dicho, lo que esta tesis pretende explicitar es, en primer lugar, que Lyotard transformó el *contenido* de su pensamiento y su *forma* de filosofar a partir de las relaciones personales e intelectuales que trazó con los artistas que le fueron contemporáneos. En segundo lugar, que hay una serie de preocupaciones que se repiten en su producción teórica —como la que aquí hemos llamado «sedición en la inscripción», presentada y desarrollada en el primer capítulo—, pero que estas no siguen una sistematización definida, sino que buscan explorar las posibilidades del pensamiento mediante la repetición diferente de un mismo problema<sup>3</sup>. En tercer lugar, que esta metodología asistemática basada en la repetición y en la reelaboración anamnésica está inspirada o dialoga directamente con la forma de trabajar de los artistas que le interesaron, desde Cézanne a Buren, pasando por Manuel Casimiro y Bracha L. Ettinger. Y, por último, que todo esto redundaba en una configuración novedosa de las relaciones entre arte y filosofía o arte y política, una forma que escapa al dogmatismo realista, al distanciamiento brechtiano y a las micropolíticas de la proximidad que podríamos categorizar bajo la idea de *analogía*, ya anticipada en el período que nos ocupa y teorizada de forma explícita en su posterior obra *L'enthousiasme* (1986).

### **Delimitación cronológica y estructura**

Inicialmente, nuestro objetivo pretendía abarcar un arco cronológico de treinta años, comenzando con los primeros resultados de su investigación sobre lo figural, de 1967-1968, y terminando con su muerte, en 1998. Sin embargo, lo que inicialmente parecía un trabajo abordable se convirtió rápidamente en un pozo infinito: si bien los seis volúmenes que editó Herman Parret con los escritos de Lyotard sobre arte y Estética ya serían suficiente para disuadir a cualquiera de emprender semejante tarea, las entrevistas personales que fuimos haciendo con algunos de los artistas sobre los que Lyotard escribió terminaron de demostrar la imposibilidad de llevar a buen término nuestra tarea. Cada texto y cada artista contienen una historia en sí misma, con diferentes personajes, contextos e ideas que son irrepetibles, y que merecen una atención pormenorizada. Lyotard no solo escribió sobre más de treinta artistas, sino que con casi todos ellos tuvo una profunda relación de amistad, llena de proyectos inacabados que todavía se pueden reconstruir a través de testimonios y correspondencias. No sería justo ni riguroso abordarlo de forma superficial, y no sería posible alcanzar el grado de profundidad necesario en las pocas páginas y en el escaso tiempo que se puede dedicar actualmente a una investigación doctoral. Así, esperamos

---

<sup>3</sup> Para enfatizar la transversalidad de lo sedicioso en el conjunto del pensamiento de Lyotard, hemos tomado la idea de *sédition* para el título de la tesis, aun comprendiendo que parte de un escrito de 1997 y, por ello, excede la cronología elegida. *TDA*, «Flora danica», p. 631. Otra opción que barajamos para titular esta tesis fue «La disidencia sensible», pero terminamos decantándonos por «La sedición de lo sensible» porque establece un vínculo interesante entre el Lyotard de los setenta y el de los noventa; también porque el propio filósofo definió la acción sediciosa como «le mouvement de se dresser contre ce qui est déjà dressé», una idea importante en el conjunto de nuestra investigación.

que esta tesis sea solo un punto de partida para un trabajo más extenso que todavía está por hacer.

El marco cronológico que finalmente hemos considerado adecuado comienza en el punto de partida previsto, 1968, pero termina diez años después, en 1978, con la publicación de *Au juste*. Según las cronologías habituales, la publicación de esta obra marca el final de su período libidinal, donde renuncia al monismo filodeleuziano en favor del kantismo y la posmodernidad. Sin embargo, esta afirmación es cuestionable: muchas de las intuiciones de *La Condition postmoderne* (1979) y *Le Différend* (1983) ya se encuentran en los textos que fueron compilados en *Rudiments païens* (1977), escritos durante el supuesto período libidinal, y tampoco queda claro que la posmodernidad le aparte completamente del monismo; nosotros, al menos, no lo creemos. Sin embargo, aceptando que todas las cronologías rígidas son inexactas —pero eficaces—, terminar en *Au juste* nos permite establecer un camino de corto recorrido en el que se suceden muchas transformaciones que, además, son habitualmente ignoradas en esos largos recorridos que no permiten una lectura atenta de todos los textos que componen un determinado momento de su pensamiento, como la que se da entre 1971 y 1972, cuando empieza a trabajar sobre el arte contemporáneo a su propio tiempo.

Aunque *Discours, figure* (1971) es un texto sobre Estética y Filosofía de las Artes, entre otras muchas cosas, los artistas que Lyotard menciona están, en su mayoría, canonizados: Cézanne, Klee, Pollock, Picasso, etc. Son los artistas que aparecían recurrentemente en los textos que él leía, pintores que se habían convertido en problemas autónomos dentro del campo de la Filosofía de las Artes, senderos a través de los que debatir con los pensadores que él admiraba y quería impugnar, como Merleau-Ponty. Así, al usar tales obras buscaba ilustrar sus ideas: Cézanne le interesa para abordar el instante del acontecimiento, a Klee lo utiliza para pensar la hibridación de la línea y el color, Pollock es el ejemplo perfecto del grado máximo de *déreprésentation* que se da en las artes desde el impresionismo y el posimpresionismo, e incluso Masaccio es contrapuesto a Alberti como argumento en contra de la codificación de las formas. Nuestra hipótesis es que esto cambia en 1972, aunque nunca de forma absoluta; la fecha concreta no deja de referir un momento en el que algunas ideas previas cristalizan de una forma diferente, proyectando senderos que no habían sido explorados con anterioridad. Así, ese año no solo conoce a Jacques Monory, cuya obra probablemente le haga cambiar su opinión sobre la figuración, sino que también asiste a la *documenta* de Harald Szeemann, donde es probable que descubriera por primera vez las manifestaciones artísticas que se estaban dando en el arte contemporáneo fuera de Francia. Si con el primer grupo de artistas su posición era eminentemente filosófica, lo que ocurre con el segundo grupo le conducirá a un cambio en su aproximación a las artes, pues no solo filosofará sobre sus obras sino que, además, se dejará contaminar por los procedimientos seguidos por los artistas para experimentar. De alguna manera, puede que lo ocurrido a partir de este año solo sea una extensión a otros campos de la manera de trabajar que ya llevaba tiempo aplicando

a la obra de su querido amigo Michel Butor, aquella de la pasividad creadora: no arrojar conceptos preexistentes sobre los artistas, sino dejar que sean ellos los que cuestionen con sus obras los conceptos dados; dejarse afectar, contaminar y transformar por lo desconocido, aceptar que la filosofía también es una forma de hibridación con lo extraño.

Tomando el corte de 1972 como fundamento estructural de la presente investigación, hemos dividido la tesis en dos grandes partes: en la primera, titulada «Sobre lo que la filosofía puede decir de las artes», explicaremos cómo Lyotard se comenzó a interesar por las artes como vía de rearticulación de sus preocupaciones políticas y filosóficas, algo que se evidencia principalmente en *Discours, figure* y sus textos preparatorios; en la segunda, titulada «Sobre lo que las artes pueden hacer pensar a la filosofía», exploraremos qué es lo que cambia en su pensamiento a partir de la renovada aproximación al arte contemporáneo que se da en paralelo a la publicación de libros tales como *Économie libidinale* o *Rudiments païens*. Si en el primer momento el eje de articulación de su propuesta pasará por impugnar las estéticas y las metafísicas desarrolladas por la fenomenología, el psicoanálisis, el estructuralismo y el existencialismo, el segundo momento estará condicionado por una contaminación en sentido inverso, pues será él quien se vea atravesado por las formas de hacer de los artistas de su tiempo. Aunque por falta de espacio terminemos el recorrido en 1978, esta aproximación debe pensarse más allá de esta fecha, pues es esta relación simbiótica con las artes la que explicará acontecimientos tales como la exposición *Les Immatériaux* (18 de marzo – 15 de julio de 1985), cuya importancia, lejos de ser anecdótica, puede ayudarnos a leer de una forma mucho más rica y compleja algunas de sus principales obras, como *L'Inhumain* (1988), un libro fraguado en diálogo con la misma.

A su vez, la estructura bipartita que proponemos en esta investigación está subdividida en ocho capítulos diferentes: cinco corresponden a la primera parte y tres a la segunda, siendo estos últimos más extensos que los de la primera. Los capítulos —que se subdividen en apartados de entre dos y siete páginas— ya no siguen una cronología tan rígida como las dos grandes partes, aproximándose a diferentes problemas, espacios o narrativas que se simultanean o superponen en tiempo. Dadas las particularidades de cada capítulo, conviene hacer una recapitulación individual de cada uno de ellos.

En el primer capítulo («La Estética como promesa de sedición») hemos acometido una aproximación general a la Estética de Lyotard siguiendo lo que hemos llamado «sedición en la inscripción», una fórmula que recoge el principal problema que atraviesa el pensamiento de Lyotard a lo largo de sus treinta años de elaboración teórica (1968-1998). Aunque iniciemos el relato en su distanciamiento con la hermenéutica, el capítulo recorre algunos de los problemas fundamentales del pensamiento de Lyotard —desde lo figural hasta lo inhumano— para terminar concluyendo que hay una cuestión común a todos ellos, la posibilidad de una sedición que no se encuentre en un afuera, sino que se de o se testimonie en el interior mismo

de la inscripción, sea esta cultural, lingüística o pictórica. De alguna manera, el problema de la fenomenología es que todavía era nostálgica de un afuera, mientras que la hermenéutica disipaba la opacidad de lo sensible a través del círculo hermenéutico, un recurso que convertía la interpretación en el elemento central de aproximación a la diferencia. A su parecer, ninguna de estas opciones es del todo adecuada, pues la primera perpetúa la metafísica y la segunda impide pensar lo ininterpretable fuera de los códigos interpretativos que son ofrecidos por el sistema. Lo figural buscará situarse entre esas dos posiciones: lejos de cualquier oposición, la condición básica para que se dé la sedición propia de lo figural es una coimplicación con el discurso. Esto ocurrirá también con otros conceptos posteriores de Lyotard, como lo sublime o lo posmoderno, formas de *stasis* que siempre operarán sobre la inscripción para desestabilizar sus principios y apuntar a un afuera (im)posible. Por supuesto, la experimentación y la opacidad de las artes serán su principal inspiración a la hora de enfrentarse a estos problemas.

El segundo y el tercer capítulos («El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología» y «El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología») abordan el sustrato de la primera reflexión llevada a cabo en el capítulo anterior, examinando las críticas que Lyotard propone hacia las dos grandes corrientes filosóficas de aquel tiempo: la fenomenología y el psicoanálisis. En el primer caso, aunque el principal rival a batir fuera Merleau-Ponty, el diálogo más estrecho de sus propuestas es el que Lyotard establece con Dufrenne, que ejercía como supervisor de su tesis doctoral. Su gran diferencia tendrá que ver con el problema de la expresión y la posibilidad de una Naturaleza primordial, pues, para Dufrenne, las artes serían expresión o continuidad de la Naturaleza, mientras que para Lyotard, más bien, interrupción o cuestionamiento de esa Naturaleza, todavía atravesada por el poso hegeliano de la reconciliación. En el caso del psicoanálisis, Lyotard utiliza las reflexiones de Freud sobre el trabajo del sueño para cuestionar el estructuralismo lacaniano. El principal argumento de Lyotard es que el trabajo del sueño no piensa, pues hay una elaboración primaria anterior a los procesos de significación que son arrojados sobre ella por la elaboración secundaria. La crítica es la misma en ambos casos: fenomenología y psicoanálisis continúan estableciendo un *Grund*, por lo que todavía perpetúan la metafísica idealista. Esto se reflejará en sus comentarios sobre la obra de artistas como Cézanne —en el caso de Merleau-Ponty— o Da Vinci y Miguel Ángel —en el caso de Freud—, pero también en los estudios fenomenológicos de Dufrenne o en el psicoanálisis del arte de Mauron.

El cuarto capítulo («La condición preindividual de la figura-matriz») es uno de los más filosóficos del conjunto de la tesis, pues en él intentamos conceptualizar y aclarar la profundidad del concepto de figura-matriz, uno de los más oscuros de *Discours, figure*. Si los dos capítulos anteriores pretendían recoger las críticas de Lyotard hacia las corrientes dominantes del pensamiento —y de la Estética—, este se centrará en su propuesta filosófica. Aunque la figura-matriz aparece como un concepto ligado a las artes o la Filosofía de la Creación (*poiesis*), un análisis pormenorizado del mismo revela que se trata de una filosofía general o, como poco, de una ontología. En cualquier

caso, lo que nos interesa de este capítulo es mostrar cómo esta potentísima reflexión sirve de punto de partida para muchos de los conceptos que se desarrollarán posteriormente en su pensamiento, como el de anamnesis. En este sentido, la figura-matriz debe ser destacado como uno de los aspectos de *Discours, figure* que mejor anticipan las derivas monistas de su pensamiento durante los años setenta.

Por último, esta primera parte se cierra con el quinto capítulo («Reimaginaciones figurales de la Historia del Arte»), que explica cómo algunas de las cuestiones que abordaremos en la segunda parte ya están presentes en el período correspondiente a la primera. Si el capítulo anterior intentaba hacer esa aproximación desde la filosofía y la Estética, este capítulo tomará por objeto la relación de Lyotard con la Historia y la Crítica de Arte, así como sus primeras aproximaciones a otras disciplinas artísticas, como la literatura, el cine o la música. Por una parte, este capítulo pretende demostrar que Lyotard estaba en diálogo teórico con algunos historiadores del arte de renombre, como Panofsky y Francastel, y con algunas teorías propias de aquel tiempo, como el existencialismo de Rosenberg, al que nunca alude directamente. También intentamos esbozar aquí una breve panorámica sobre sus primeros escritos sobre Luciano Berio y John Cage, en el ámbito musical; sobre Michel Butor, en el caso de la literatura, al que se aproximará con herramientas semejantes a las que utilizará para trabajar sobre artes plásticas a partir de 1972; y sobre cine experimental, en el que se desempeñó de forma práctica, como cineasta, siendo uno de los pioneros de esta disciplina en Francia. La voluntad general de este capítulo es la de anticipar algunas de las ideas que se desarrollarán más adelante en esta tesis, pero también la de introducir a Lyotard en algunos relatos histórico-artísticos preexistentes, como el del cine experimental en Francia o el de la llegada del neorreduccionismo pictórico a España.

Entrando ya en la segunda parte, el sexto capítulo («Hacia una semiótica de las intensidades») pretende servir como un recorrido a través de la filosofía y la Estética de Lyotard a lo largo de los años setenta, comenzando con la influencia de Nietzsche y Klossowski en torno al seminario de Cérisy-la-Salle de 1972 y concluyendo con el pragmatismo pagano que desarrolla hacia 1977. Aunque este relato se amparará en sus textos principales, como *Économie libidinale*, aprovecharemos para introducir ya algunos textos periféricos, como algunos de los escritos sobre arte contemporáneo que redactó para *L'Art Vivant* o los seminarios que impartió entre 1973 y 1976, donde se aprecia de forma muy precisa su creciente nietzscheísmo. Desde el punto de vista del *détour* de la política a través de la Estética, este período se muestra como uno de los más interesantes del conjunto de la trayectoria de Lyotard, pues, de alguna manera, llega a ejemplificar la aspiración nietzscheana del filósofo-artista. Curiosamente, las obras de este período son las que menor atención han despertado en los teóricos y los comentaristas, por lo que consideramos que nuestra aportación tiene un interés notable para devolver algunas de sus ideas al debate filosófico, artístico y político.

El séptimo capítulo («Poéticas del disimulo (o la filosofía política del arte)»), sigue una cronología análoga a la de su predecesor pero tomando exclusivamente su relación con algunos artistas contemporáneos, principalmente expuesta a través de algunos de

los textos que escribió sobre sus obras. Los artistas abordados en esta parte serán Jacques Monory, René Guiffrey y Daniel Buren, así como, en menor medida, Edward Kienholz. Lo interesante de este capítulo es que, además de situar a Lyotard en un círculo de artistas, críticos y galeristas, demuestra la influencia que determinados procesos artísticos tuvieron sobre su filosofía. Así, algunos conceptos clave —como el de disimulo— aparecen antes en sus escritos sobre Monory que en *Économie libidinale*, como también ocurrirá en los años ochenta con la idea de la anamnesis, que aparece mencionada antes en un texto de Adami —y antes, incluso, en una conversación con Guiffrey— que en ninguno de sus libros filosóficos. Como ya hemos comentado, uno de los aspectos que diferencian a Lyotard de otros muchos filósofos es su predisposición para pensar *con* —y no *sobre*— las artes, estableciendo a través de esas relaciones una teoría —y una práctica— de la posible retroalimentación por analogía que existe entre las arte y la filosofía. Además, en este capítulo aprovechamos para exponer una de las conclusiones laterales de esta investigación que más importancia tienen para el estudio de su papel como intelectual y crítico de arte: la indistinción de Lyotard a la hora de escribir sobre artistas de renombre o desconocidos, una característica compartida con su buen amigo Butor. La ausencia de un criterio preciso de selección a la hora de escoger sobre qué artistas escribir los convierte a ambos en figuras excepcionales dentro de los criterios habituales de legitimación del campo cultural.

En el octavo capítulo («El artista como *transformer*») hemos intentado reparar un error histórico en lo que refiere al relato habitual sobre la recepción de Duchamp en la Francia de los setenta. A lo largo de esa década, Lyotard participó en hasta cuatro seminarios dedicados a la obra del artista francés, escribiendo varios textos e incluso un libro al respecto, *Les TRANSformateurs DUchamp*, algo que le posiciona entre las figuras que más atención le dedicaron en aquella época, junto a Jean Clair, Pontus Hulten, Ulf Linde y compañía. A este respecto, la importancia de Lyotard es mayúscula, pues él fue uno de los primeros en reconocer la importancia de *Étant donnés: 1<sup>o</sup> la chute de'eau, 2<sup>o</sup> le gaz d'éclairage*, aun cuando algunos de los grandes duchampianos, como Cage, la consideraban una obra fallida. La investigación de Lyotard sobre Duchamp puede entenderse como un tercer relato, paralelo al de los capítulos seis y siete, y de una relevancia equivalente. Para él no era un simple artista, sino un artista-filósofo que seguía la tradición de Hume, así como uno de los mayores críticos de Hegel. Su interpretación arroja conclusiones inéditas que no siempre han sido reconocidas —el libro que escribió sobre su obra no está traducido al español, como tampoco lo están ninguno de los que dedicó al arte contemporáneo, y que fueron compilados recientemente por Herman Parret— pero que, a pesar de eso, han sido determinantes en la reconsideración de Duchamp como uno de los artistas fundamentales del siglo XX, más allá de sus coqueteos con el dadaísmo y con el surrealismo.

Por último, la conclusión («El eterno retorno de lo figural») se presenta como una pregunta por la continuidad de todas estas ideas, reflexiones e intersecciones en la obra

posterior de Lyotard, como si se tratase de una reflexión sobre los «largos años setenta» de Lyotard; es decir, sobre las continuidades de su pensamiento libidinal en su filosofía de los ochenta y de los noventa. Aunque mucha gente advierte una ruptura absoluta en 1978, nuestra hipótesis es que el pensamiento de Lyotard es recursivo, pues siempre reinventa y varía elementos preexistentes en su pensamiento anterior. Él mismo lo indicó al asegurar en los años ochenta que estaba acometiendo una anamnesis de *Discours, figure*, una reinención inédita de la misma obra. Esta estrategia recursiva es la misma que emplean los artistas sobre los que él escribe: Cézanne y la montaña, Monory y el azul, Guiffrey y el blanco, Buren y las rayas, Casimiro y el ovoide; incluso su interpretación de Duchamp sigue esta perspectiva, resultando *Étant donnés* una reinención anamnésica del *Gran vidrio*. Aunque podríamos llevar este ejercicio a sus primeros textos de juventud sobre la indiferencia, en esta tesis hemos considerado los años setenta como aquella década en la que su filosofía, su Estética y su aproximación a las artes alcanza las herramientas que utilizará, recursivamente, durante el resto de su trayectoria. Por supuesto, eso no excluye que haya novedades absolutas en el Lyotard de los ochenta y de los noventa, incluso en sus escritos sobre arte —o especialmente en ellos—, pero eso requeriría de otra investigación independiente que viniera a completar el relato establecido por esta.

En relación con esto último, cabe recordar que las tesis doctorales son siempre proyectos incompletos. Hemos comenzado por donde hemos podido y hemos concluido donde nos ha parecido más adecuado, sin ser este final, en ningún caso, un final absoluto. Como ya hemos dicho, esta investigación requiere de otra, la del Lyotard de los ochenta y los noventa, y esa alumbraría a su vez otros muchos caminos posibles. Sin embargo, hay otro camino abierto, uno que excede a Lyotard y que tiene que ver con las herramientas que hemos utilizado en esta investigación, aquellas que el propio Lyotard puso a nuestro servicio. Más allá del personaje elegido, el tema de esta tesis, como se ha podido comprobar y como indica el propio título, es la *sedición de lo sensible*, una suerte de resistencia que se manifiesta de formas tan múltiples como la interrupción de la comunicación propia de lo figural o el ejercicio disimulante y disimilante de tensar los signos.

## Metodología

Esta investigación sigue una metodología inspirada en el concepto de «biografema» que Roland Barthes acuñó a comienzos de los años setenta<sup>4</sup>. Asumiendo la imposibilidad de definir la totalidad del pensamiento estético de Lyotard, iremos imbricando sus diferentes ideas estéticas y artísticas como parte de un devenir biográfico en el que serán los pensadores y los artistas con los que se relacione los que condicionen nuestra aproximación. Si aprovechamos el concepto de biografema y renunciamos a la biografía es porque esta resulta plenamente totalizante y teleológica, mientras que los biografemas nos permiten atender a cada parte componente sin

<sup>4</sup> R. Barthes (1971). *Sade, Fourier, Loyola*, París: Seuil.

descuidar los detalles. Esta metodología encaja perfectamente con el procedimiento que Lyotard seguía al pensar las artes en su multiplicidad, pues, a diferencia de la mayoría de los filósofos que se han dedicado a esta tarea, él siempre intentó no arrojar directamente sus teorías sobre las propuestas que investigaba: hacía esquemas, preparaba dibujos, recurría a nuevas lecturas. No solo aplicaba su pensamiento sobre las obras de forma deductiva, sino que se esmeraba reflexionantemente por decir algo diferente sobre aquellos artistas a los que dedicaba uno o varios textos.

Desde luego, la obra de arte nunca fue para él una excusa del filosofar; contrariamente, la filosofía resultó para él una herramienta de aproximación a la multiplicidad irreductible de las artes, y las artes una vía de problematización que todavía podía enseñar mucho a la rígida sistematización del pensamiento filosófico. Así, mientras que la mayoría de los especialistas en su obra repiten que sus textos artísticos se deben a una circunstancialidad absolutamente contingente —su amistad con los artistas— nosotros los elogiamos. A diferencia de lo que considera Françoise Coblence cuando dice «je ne sais pas très bien pourquoi j'aimerais connaître les circonstances des rencontres»<sup>5</sup>, las razones e irrazones de cada amistad sí nos importan, y creemos que a él también le importaban, como así nos lo han transmitido todos aquellos artistas sobre los que escribió con los que hemos tenido la suerte de poder hablar. Al fin y al cabo, estos textos son solo huellas dejadas por un cuerpo que ha elegido compartir su filosofía con algunos amigos artistas a los que ha creído suficientemente importantes como para formar parte de su pensamiento. Esa es la razón de nuestra metodología, la única posible —o la única que se nos ocurre— para explicar la heterogeneidad de su pensamiento y, más concretamente, de su aproximación a las artes.

Esta investigación se apoyará en otras herramientas metodológicas, como la exégesis de textos, la investigación en archivos y bibliotecas (Bibliothèque Kandinsky, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet), la realización de entrevistas (François Lapouge, Bracha L. Ettinger, Manuel Casimiro, Daniel Buren, René Guiffrey), el intercambio de ideas con personas que trataron a Lyotard o la reflexión crítica, extensiones prácticas de la misma vocación asistemática que da origen a la palabra «biografema»<sup>6</sup>. En este sentido, y por mucho que se haya metamorfoseado en su proceso de realización, esta no deja de ser una tesis a medio camino entre la Historia del Arte y la filosofía: lejos de la abstracción sistemática de sus conceptos, seguiremos las continuidades y discontinuidades del pensamiento lyotardiano, como si el filósofo también fuese un artista en continuo proceso de experimentación.

---

<sup>5</sup> F. Coblence (2008). «Les peintres de Jean-François Lyotard» en C. Enaudeau, J.-F. Nordmann, J.-M. Salanskis y F. Worms: *Les transformateurs Lyotard*, París: Sens&Tonka, p. 80.

<sup>6</sup> S. Mejjide Casas (2020). «La recuperación de los biografemas en el campo de los estudios biográficos: Barthes, Dosse y el devenir de un método inconcluso», *Sémata: Ciências sociais e humanidades*, 32, pp. 19-34.

## Estado de la cuestión

El tema que aquí nos proponemos investigar apenas ha sido estudiado de forma específica. En España se han realizado tres tesis doctorales sobre el pensamiento de Lyotard, pero todas ellas esquivan la cuestión «artística». En cualquier caso, deben ser mencionadas y reconocidas como precedentes de este trabajo: «Derivas con J. F. Lyotard: del marxismo al kantismo por los terrenos de lo histórico-político» (1994), realizada por Iñaki Urdanibia y dirigida por Javier Sádaba Garay en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM); «Lyotard y la historia: aceleración y anámnesis» (2000), realizada por Juan Ramón Iraeta Quintela y dirigida por Manuel Reyes Mate Rupérez en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED); y «Posmodernidad y educación en Lyotard» (2004), realizada por Roque Schmitt Claiton y dirigida por Francisco Flecha Andrés en la Universidad de León (ULe). Además, cabe añadir también la existencia de otras tres tesis que dedican bastantes páginas a Lyotard. Estas sí están centradas en el campo de la Estética. Por una parte, «De lo sublime superviviente: estudio sobre la persistencia del sentimiento de lo sublime en el arte contemporáneo» (2014), realizada por Waldir de Mello Barreto Filho y dirigida por Fernanda García Gil y Félix Duque en la Universidad de Granada (UGR); por otra, «El discurso sobre las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière» (2016), realizada por Andrea Soto Calderón y dirigida por Gerard Vilar Roca y Jèssica Jacques Pi en la Universitat Autònoma de Barcelona; y, en último lugar, «La pantalla erógena. Variaciones de lo figural en el cine de Gunvor Nelson, Stephen Dwoskin, Andrés Duque y Philippe Grandrieux» (2019), realizada por Cloe Masotta Lijtmaer y dirigida por Francesc Benavente Burian y Juan Antonio Suárez Sánchez en la Universitat Pompeu Fabra (UPF).

También cabe considerar, fuera del ámbito doctoral, las aportaciones de Teresa Oñate y Zubía y Brais G. Arribas en *Postmodernidad. Jean-François Lyotard y Gianni Vattimo* (2015) y de Gerard Vilar en *Jean-François Lyotard: Estètica i política* (2019, 2021). Estos dos libros son los únicos monográficos dedicados a Lyotard en España, y que ambos estén realizados para sendas colecciones de introducción al pensamiento filosófico demuestra la escasez de estudios específicos sobre el pensador que nos ocupa. Además de estos textos, no podemos dejar de mencionar las puntuales incursiones de Amador Fernández-Savater, como se demuestra en *Economía libidinal de la transición* (2018) —una conversación con Germán Labrador Méndez— y en *La fuerza de los débiles. El 15m en el laberinto español. Un ensayo sobre eficacia política* (2021). También cabe mencionar las aproximaciones realizadas por Federico Jiménez Losantos a la cuestión figural, cuyo prólogo y su epílogo a la edición de Gustavo Gili (1979) supuso la primera introducción al pensamiento de Lyotard en España; por Jacobo Muñoz, quien prologó con gran precisión la pionera edición de sus conferencias *¿Por qué filosofar?* (1989); y, por supuesto, por Francisco Jarauta, querido amigo de Lyotard que le invitó en numerosas ocasiones a impartir conferencias en España y que escribió el maravilloso texto «Jean-François Lyotard: el don de la pregunta» (1999), uno de los que han inspirado la escritura de las páginas que siguen.

Paradójicamente, esta cuestión tampoco ha tenido la atención que merece en Francia, donde sí se reconoce la Estética como el aspecto central de su pensamiento, pero apenas se han dedicado tesis doctorales al pensamiento de Lyotard en exclusiva y ninguna al problema artístico desde una perspectiva situada. En este sentido, las tesis más relevantes de los últimos años son las de Gaëlle Bernard, «Lyotard : politique, éthique : la justice improbable» (2010); Sang Hyun Baek, «Le différend, la phrase symptomatique : Lyotard et Lacan» (2010); Emine Sarikartal, «Enfances chez Jean-François Lyotard : sur les traces d'une notion plurielle» (2017) y Jacopo Giansanto Bodini, «Pour une histoire du désir contemporain : Dispositifs et discontinuités» (2019).

La ausencia de monográficos dedicados a su pensamiento nos lleva a reafirmar una intuición que ya teníamos antes de iniciar esta investigación: que el principal espacio de investigación sobre la cuestión estética y artística en el pensamiento de Lyotard ha sido el de los congresos, seminarios y volúmenes colectivos, muchas veces derivados a su vez de esos congresos y seminarios. De entre ellos, los más destacables son, en el ámbito francés: *Temoigner du différend, quand phraser ne se peut* (Guibal y Rogozinski, 1989), *À partir de Jean-François Lyotard* (Amey y Olive, 2000), *Les transformateurs Lyotard* (Enaudeau, Nordmann, Salanskis y Worms, 2008), *Lyotard à Nanterre* (Pagès, 2010), *Lyotard et les arts* (Coblence y Enaudeau, 2014), *Difference, différend* (Enaudeau y Fruteau de Laclos, 2015) y *Lyotard et le langage* (Enaudeau y Fruteau de Laclos, 2017). Por su parte, en el ámbito anglosajón, son de notable relevancia: *The Politics of Jean-François Lyotard* (Rojek and Turner, 1998), *Afterwords: Essays in Memory of Jean-François Lyotard* (Harvey, 2000), *Jean-François Lyotard: Time and Judgement* (Harvey y Schehr, 2001), *Minima Memoria: Essays in the Wake of Jean-François Lyotard* (Nouvet, Stahuljak y Still, 2006), *Rereading Lyotard* (Bickis y Shields, 2013), *Traversals of Affect* (Nouvet, Gaillard y Stoholski, 2016) y *Lyotard and Critical Practice* (Bamford y Grebowicz, 2023).

En el resto del mundo, algunos teóricos han intentado cubrir el hueco dejado en el ámbito francés con algunas recopilaciones de textos y estudios críticos, entre los cuales destaca la edición bilingüe de los *Writings on Contemporary Art and Artists* (2009-2013) de Lyotard, editada en seis volúmenes por Herman Parret con la ayuda de Vlad Ionescu y Peter W. Milne. Además, también resultan fundamentales los estudios realizados sobre *Les Immatériaux*, de entre los que destacan las aportaciones de Wunderlich (2008), Gallo (2008), Hudek (2009), Rajchman (2009), Broeckmann y Hui (2015), Wallenstein y Birnbaum (2019), Vicet (2021) y Broeckmann (*The Making of Les Immatériaux*, previsto para 2024), investigaciones a las que habría que sumar el notable trabajo de archivo que Broeckmann y Vicet están realizando con los archivos de la exposición, y cuyos resultados pueden consultarse en la página web <http://les-immateriaux.net>.

Por supuesto, no debemos olvidar los artículos y capítulos que algunos autores han ido realizando puntualmente en publicaciones de diferente calado, de entre los que destacan aquellos contenidos en el número monográfico que coordinó Peter W. Milne

para la revista *Cultural Politics* en 2013, titulado «Rewriting Lyotard: Figuration, Presentation, Resistance». Por no citar todos los artículos que se han escrito sobre Lyotard, muchos de ellos de poco interés para nuestra investigación, solo destacaremos aquí a algunos autores y textos que nos parecen imprescindibles para la reflexión última sobre la Estética lyotardiana de los años setenta y su relación con las artes: Françoise Coblence, cuyo texto «Les peintres de Lyotard» (2008) fue la primera aproximación al tema de esta tesis; Kiff Bamford, quien no solo escribió uno de los primeros libros que aprovecharon las ideas de Lyotard para pensar la creación contemporánea más allá de los marcos de la pintura y el dibujo (*Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing*, 2012), sino que también acometió la compleja tarea de dar forma a la primera biografía sobre Lyotard (*Jean-François Lyotard*, 2017), imprescindible para nuestra investigación; Sarah Wilson, que en publicaciones como *The Visual World of French Theory: Figurations* (2010) supo detectar a la perfección el papel central que ocupan los filósofos en la Historia del Arte y los artistas en la Historia de la Filosofía; David N. Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media* (2001), uno de los primeros en demostrar la aplicabilidad de los conceptos de Lyotard más allá de los usos que el propio filósofo le había dado; Amparo Vega, cuya publicación *Le premier Lyotard : philosophie critique et politique* (2010) antecede cronológica y conceptualmente a la nuestra; Ashley Woodward, de quien —además de su excepcional *Lyotard and the Inhuman Condition* (2016)— cabe destacar su próxima publicación *Lyotard's Philosophy of Art* (en prensa); Claire Pagès, cuyo excelente *Lyotard et l'aliénation* (2011) recupera la importancia de la economía libidinal y Jean-Michel Durafour, autor del primer libro sobre Lyotard y el cine (*Jean-François Lyotard: questions au cinema*, 2009) , a quien le hemos robado amistosamente el título de esta tesis, pues la idea de «sédition du sensible» aparece mencionada en el epílogo de los *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art* (2012).

Con todo, y siendo estos los principales investigadores que se han preocupado por reflexionar sobre la Estética lyotardiana, no podemos dejar de mencionar a los primeros en abordar la filosofía de Lyotard en su totalidad. Estos son David Carroll (*Paraesthetics*, 1987), Geoffrey Bennington (*Lyotard: Writing the Event*, 1988; *Late Lyotard*, 2005), Bill Readings (*Introducing Lyotard*, 1991), Stuart Sim (*Lyotard and the Inhuman*, 1997; *Lyotard and Politics*, 2020), James Williams (*Lyotard: Towards a Postmodern Philosophy*, 1998; *Lyotard and the Political*, 2000), Alberto Gualandi (*Jean-François Lyotard*, 1999) y Simon Malpas (*Jean-François Lyotard*, 2002). Junto a ellos, también han sido fundamentales en la reflexión sobre el pensamiento de Lyotard: Jean-Louis Déotte, Gérald Sfez, Jean-Michel Salanskis, Andrew Benjamin, Roger McKeon, Robert Harvey, Graham Jones y John Rajchman, entre muchos otros. Sirvan también estas menciones como agradecimiento a todos los citados.

### **Antecedentes: Lyotard antes de 1968**

Jean-François Lyotard nació en el seno de una familia de clase media y profundas creencias cristianas. Ya entonces, el 10 de agosto de 1924, se vio arrojado a una vida atravesada por profundas y complejas contradicciones. La primera de ellas fue el hecho de que su padre dominara el latín y el griego antiguo. Esta aptitud no resultaría tan extraña de no ser porque su oficio no tenía parentesco alguno con el mundo de las letras, pues era representante de ventas para un fabricante de ropa. Jean-Pierre Lyotard había recibido tal formación durante su juventud, en un pequeño seminario jesuita al que accedió gracias a la recomendación de un profesor de colegio que se fijó en su interés y talento; lamentablemente, y a su pesar, nunca pudo dedicarse a la actividad intelectual. Debido a que los orígenes de la familia Lyotard se encontraban en el diminuto pueblo campesino de Moudeyres, situado en la parte superior de la meseta del Loira superior, es probable que la formación del padre de Jean-François fuera el primer hito intelectual de su linaje<sup>7</sup>. Sin embargo, la profunda admiración que el futuro filósofo profesará por su padre no vendrá exclusivamente derivada de su interés común por el ámbito humanístico, sino también de su participación en la Primera Guerra Mundial. Como veterano de aquel conflicto, Jean-Pierre padeció una leve cojera hasta el final de sus días, en noviembre de 1965, cuando falleció con la edad de 89 años. Consecuentemente, y sin pretender caer con ello en el determinismo biográfico, es probable que algunas de las ideas políticas de Jean-François tuvieran su origen en la imagen de un padre cojo y horrorizado por el conflicto.

La madre de Jean-François, Madeleine Cavalli, había enviudado de su primer marido durante la guerra. De aquel matrimonio tenía una hija, Henriette, que se criaría con los Lyotard como si de una más se tratase. No obstante, la hermana más próxima a Jean-François fue Josette, tres años mayor que él, a quien su padre también enseñó latín y griego. A pesar de que esta formación le permitió iniciar estudios en medicina, nunca terminó de formarse para esta profesión, pues las aspiraciones que su madre tenía para ella eran otras. Siguiendo los designios de la matriarca, ambas hijas se casaron pronto con sendos varones ligados a la nobleza católica de Francia, quedando el joven Jean-François como único académico de su familia<sup>8</sup>. Esta situación, en la que el hijo se vio encaminado a continuar aquel camino que su padre no pudo tomar, favoreció que en su juventud ya fuera un ávido lector de la obra de Fiódor Dostoyevski y Georges Bernanos, escritores de honda profundidad en cuestiones tales como la religión y la justicia que probablemente le inspiraran en el camino de la escritura. Así,

---

<sup>7</sup> Alain Badiou reflexiona sobre los orígenes de Lyotard en su *Petit panthéon portatif*, París: La Fabrique, 2008, p. 103, donde indica que los Badiou y los Lyotard vienen del mismo pueblo y que este era prácticamente su único punto de unión, cuestión que solía comentar el propio Lyotard. Una primera versión de estas declaraciones tuvo lugar en el congreso que organizaron Dolorès Lyotard y Jean-Claude Milner en homenaje a Lyotard, y cuyas actas se publicaron en 2001 como *Jean-François Lyotard, l'exercice du différend*, París: PUF. También hemos encontrado una referencia a este curioso dato en la carta que Badiou envió a Dolorès Lyotard con motivo del deceso de su marido, y que puede consultarse en la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD), ref. JFL 533-535.

<sup>8</sup> K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, pp. 16-18.

a la corta edad de quince años ya había desarrollado una modesta actividad como poeta, ensayista y novelista. Sin embargo, su aspiración fracasó, al igual que lo hicieron otros grandes anhelos de su infancia: según señaló posteriormente, era un artista poco talentoso, su situación familiar le impidió hacerse monje, su mala memoria terminó con sus aspiraciones de ser historiador, e incluso la mujer en la que más confiaba afirmó que nunca sería escritor. No obstante, nadie puede decir que escribiera mal. De hecho, él mismo apunta que su inconclusa novela podría haberse enmarcado en el movimiento del *nouveau roman*, pues era amigo de Butor y Roger Laporte<sup>9</sup>. Más allá de sus palabras, podemos asegurar que Jean-François fue un gran escritor, así como un agudo filósofo de la historia; su conflictiva vocación religiosa encontró salida en sus reflexiones sobre el tiempo, la ética y la memoria; y sus intereses artísticos se materializaron en multitud de escritos sobre arte, incursiones puntuales en el comisariado y, especialmente, un sólido compromiso con la experimentación. Ciertamente, en el pensamiento lyotardiano no hay mayor diferencia entre el filósofo y el artista, ambos son los encargados de desbrozar el nuevo mundo por venir, aquello todavía impensado.

La familia Lyotard vivió en Versailles hasta la década de los años treinta, cuando decidieron mudarse a París. Su nueva vivienda estaba cerca de Montparnasse, en el número 59 del Boulevard de Vaugirard, y sería en ese hogar donde Jean-François disfrutaría de una juventud de la que apenas conocemos alguna anécdota. Desde los once años asistió al Lycée Buffon y, en algún momento de su infancia, cantó en el coro de la iglesia<sup>10</sup>. Allí también aprendió alemán. En una conferencia de 1989 explicó que el *lycée* le puso en contacto con un compañero austriaco que estudiaba francés, con el que intercambió correspondencia durante un año, hasta la aprobación del *Anschluss* germánico. Tras esto, continuó estudiando alemán, pero como una lengua muerta, la lengua de la filosofía, de la cultura y de la literatura; el nazismo había terminado con toda su posible asociación a la vida<sup>11</sup>. En 1942, con la llegada de estudiantes judíos a su escuela, él y un compañero portaron una estrella amarilla al colegio, en solidaridad con la medida que estos debían adoptar durante el denominado «régimen de Vichy». Esta decisión, ingenua y provocadora, no da cuenta de una precoz agudeza política, sino más bien de esa rebeldía que le sería propia hasta el fin de sus días. Gracias a la imponderable cantidad de acciones que en aquel momento protestaban contra el régimen, Jean-François esquivó cualquier tipo de castigo, pero no todos los participantes tuvieron la misma suerte: su profesor Raymond Burgard fue arrestado —y posteriormente ajusticiado— por la Gestapo en abril de 1942, y los llamados «cinco mártires del Lycée Buffon» resultaron asesinados el 8 de febrero de 1943. Pese a las

<sup>9</sup> J.-F. Lyotard (1988). *Pereg...*, pp. 13-16.

<sup>10</sup> K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, pp. 20-21.

<sup>11</sup> El *Anschluss* fue el proceso de anexión de Austria por parte de la Alemania nazi, aprobado en 1938 con el 99.73% de apoyo. A partir de este momento, los intercambios de Austria con Francia quedaron cortados. Esta anécdota corresponde a una conferencia de Lyotard y puede encontrarse al comienzo del capítulo «Heidegger and “the jews”: A Conference in Vienna and Freiburg [1989]» de los J.-F. Lyotard (1993). *Political Writings*, eds. B. Readings y K. P. Geiman, Londres: University College London, p. 135.

complicaciones políticas, y con la suerte de no haber sido identificado por el Estado como un opositor, completó su *baccalaureate* a los diecisiete años, en junio de 1942. Tras esto, escribió junto a Pierre Grippari y Paul Viallaneix en la revista *Les Temps Modernes*, fundada por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Maurice Merleau-Ponty, para la que redactaron —cada uno— un artículo sobre la experiencia generacional del conflicto.

Una vez obtenido su título, Lyotard dedicó dos años a preparar el examen de ingreso en la *École Normale Supérieure* (ENS), institución semejante a la universidad pero de mayor prestigio, en la que se formaron grandes pensadores como Henri Bergson. Durante este tiempo, se trasladó del Lycée Buffon al Lycée Louis-le-Grand, donde las *classes préparatoires aux grandes écoles* tenían mayor porcentaje de éxito. Fue allí fue donde estudió a Hegel, Husserl y Heidegger, tomando además gran inspiración de uno de sus profesores, el filósofo Ferdinand Alquié. Desgraciadamente, y a pesar del empeño, suspendió el examen de ingreso, renunciando a repetir la prueba —como habían necesitado hacer Sartre, Foucault o Derrida— para terminar matriculándose en la Sorbonne. Según apunta Bamford en la pequeña biografía que dedicó a Lyotard, él mismo consideró años después que su suspenso fue probablemente debido al uso de un estilo excesivamente literario. En cualquier caso, fue en la universidad donde obtuvo su *diplôme d'études supérieures*, presentando una tesina final titulada «L'indifférence comme notion éthique» (1947)<sup>12</sup>, en la que analizó la ética del budismo zen, el estoicismo, el taoísmo y el epicureísmo. Su interés por la indiferencia vino derivado de la sacudida que supuso para él la Segunda Guerra Mundial, a partir de la que se volvió «poético, introspectivo y solitario». No obstante, pronto abandonaría esta posición para interesarse por formas más activas de filosofar, afines a sus preocupaciones políticas, como el marxismo o la fenomenología.

Durante sus años de universidad, Lyotard participó en la liberación de París, leyó con devoción a Pierre Janet<sup>13</sup> y trabó amistad con François Châtelet, con quien comenzó su andadura en los campos del pensamiento crítico<sup>14</sup>, y con Alain Touraine, quien asegura que Lyotard fue su mejor amigo a los dieciocho años<sup>15</sup>. En cualquier caso, hay dos acontecimientos de este período que consideramos especialmente relevantes. Uno anecdótico pero fundamental y otro absolutamente central, dos momentos de diferente calado y relevancia, probablemente contrarios, que entroncan perfectamente con el método biografemático que pretende articular esta investigación. El primero es el curioso encuentro que tuvo con Martin Heidegger en la Selva Negra, dos años después del final de la Segunda Guerra Mundial. Esta situación resulta tan particular como la relación que establece el pensamiento lyotardiano posterior con la ontología

---

<sup>12</sup> BLJD JFL 389.

<sup>13</sup> La influencia recibida por parte de Janet ha sido constatada por Corinne Enaudeau, quien asegura que era un devoto lector de su libro *De l'angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*, París: Alcan, 1928. También se aprecia esta influencia en las menciones que hace a sus reflexiones sobre el automatismo en su DES. BLJD JFL 389.

<sup>14</sup> K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, pp. 20-26, 46.

<sup>15</sup> BLJD JFL 533-535.

heideggeriana, apenas mencionada pero siempre presente tras la cortina<sup>16</sup>. La reunión fue debida a que Lyotard formó parte del primer encuentro internacional de estudiantes tras el conflicto, que pretendía reunir durante un mes a sendos grupos de universitarios, franceses y alemanes, en Friburgo. Jean Beaufret, uno de los principales introductores del pensamiento heideggeriano en Francia, había sido el promotor del grupo francés, y aprovechando la ocasión decidió llevarlos a Todtnauberg para que conocieran al gran filósofo del momento. Su impresión, más certera que cualquier comentario que podamos realizar sobre ella, fue descrita por él de la siguiente manera:

I remember a sly peasant in his *Hütte*, dressed in traditional costume, of sententious speech and shifty eye, apparently lacking in shame and anxiety, protected by his knowledge and flattered by his disciple. This picture was enough to prevent me from becoming a “Heideggerian”. I take no pride in this. These were fugitive impressions, due no doubt to the prejudices of a young Parisian. I continued to read his work<sup>17</sup>.

El segundo acontecimiento es el inicio de su relación con Andrée May, su primera esposa. Se conocieron en Les Sables d’Olonne el mismo año en que él terminaría sus estudios universitarios, y ya en 1948 contrajeron matrimonio. Es seguro afirmar que ella fue la principal responsable de la preocupación por la cuestión judía que acompañaría a Lyotard a lo largo de su vida, pues tenía una profunda identificación con sus raíces. Su padre, un judío de Alsacia, había sido deportado durante la guerra y repatriado tras el conflicto, muriendo al poco de su regreso; su madre, que no era judía de nacimiento, había sido repudiada por su familia debido a su matrimonio; y uno de sus tíos, Charles May, había sido asesinado en Auschwitz. Por ello, Andrée nunca terminó sus estudios, viéndose forzada a trabajar para poder costear una vida de recién casada en la que no pudo contar con amparo económico de sus parientes<sup>18</sup>. La familia de Lyotard no recibió con agrado la revelación nupcial. Su firme catolicismo, las notables diferencias políticas y el embarazo pre-matrimonial de su nueva nuera, que supondría el prematuro nacimiento de la primera hija de la pareja (Laurence), favorecieron la ruptura entre padres e hijo. Mientras, su nuevo núcleo familiar —al que pronto se incorporaría Marguerite, madre de Andrée— iba cogiendo forma. Lyotard acababa de terminar la universidad y el siguiente paso de la vida académica en Francia era la *agrégation*, el concurso que le permitía impartir docencia en un *lycée*. Aunque superó sin problemas la primera selección, suspendió dos años consecutivos (1948 y

<sup>16</sup> Poner en relación la ontología lyotardiana con el pensamiento de Heidegger es inevitable, y no meramente por la consideración retrospectiva del alemán como un «posmoderno», sino especialmente por la germanofilia de Lyotard. Como ocurre con Nancy o Derrida, la herencia del heideggerianismo es muy fuerte, y aunque ha criticado en numerosas ocasiones su fondo fenomenológico y todavía metafísico en el que no renuncia a la unidad del Ser parmenídeo, también ha dialogado veladamente con muchos de sus conceptos, como el de *Ereignis* (acontecimiento) o el de *Stoss* (shock).

<sup>17</sup> J.-F. Lyotard (1993). *Political Writ...*, p. 137.

<sup>18</sup> Aunque Lyotard siempre fue un ferviente y convencido ateo, la influencia que tuvo del pensamiento judío podría ser objeto de una tesis doctoral íntegra. Al respecto, no solo cabe mencionar su reiterada preocupación por la otredad y por el silencio, temas propios del pensamiento judío, sino también el hecho de que Jacques Derrida, que sí era judío, dijera en varias ocasiones que fue Lyotard quien le enseñó a serlo.

1949) la prueba oral, consiguiendo aprobar en 1950. Durante ese período, Lyotard impartió un curso (1949-1950) de docencia en una escuela militar de Autun, en Bourgogne, centro de estudios en el que se formaban los hijos o huérfanos de los soldados de menor rango del ejército.

Una vez obtuvo la plaza fue destinado al Lycée d'Aumale, en Constantine (Argelia), donde se le asignó la asignatura de filosofía en *terminale*, curso de preparación para el *baccalaureat*. Durante este período, que apenas duró dos años, Lyotard se propuso leer a algunos autores excluidos de los programas docentes de la enseñanza superior republicana: Tomás de Aquino y Karl Marx. Para desgracia del primero, Lyotard empezó por el segundo<sup>19</sup>, y así ocurrió que terminara participando activamente en los movimientos por la liberación de Argelia. Además de por los textos de Marx, su participación en la política del momento se vio acompañada de la amistad con el historiador Pierre Souyri, quien por aquel entonces impartía docencia en un *lycée* de Philippeville. Souyri será una figura importante en la vida de Lyotard durante estos años tan convulsos<sup>20</sup>.

Lo más sorprendente de este momento de su vida es la misteriosa razón que le llevó a marcharse de Argelia en 1952. Su segunda hija (Corinne) acababa de nacer y él estaba involucrado en numerosas actividades, como la universidad popular levantada por su compañero el historiador André Nouschi. Además, era un profesor respetado por compañeros y alumnos, que se había preocupado por la complicada relación entre la fenomenología y el existencialismo del París del momento; sin olvidar, por supuesto, la cuestión política. Nada apunta que su situación fuera incómoda, pues era allí donde estaban su trabajo y sus amigos. Asimismo, todo esto se vuelve más curioso cuando consideramos las circunstancias a las que se vio abocado en su desplazamiento, ya que fue destinado como profesor a la academia militar de Prytanée, en La Flèche, una posición desagradable para un perfil tan político como el suyo. Según explica Bamford a partir de una entrevista que realizó a su hija Laurence, la principal razón de su partida fue la poca seguridad de aquella Argelia tan belicosa en la que solo dos años después estallaría la guerra; nunca sabremos si esa fue la única. En cualquier caso, así fue su regreso a la Europa continental.

La razón de su llegada a La Flèche también es desconocida. Sobre ella se barajan dos alternativas: la primera, más sencilla y azarosa, que este fuera el primer destino libre al que pudieron reasignarle; y la segunda, que tal movimiento respondiera a determinados motivos políticos. En este caso, a la voluntad por politizar la educación del filósofo Georges Canguilhem, que ejercía entonces de Inspector-General. Lo que sí conocemos con certeza es la situación en la que los Lyotard se encontraban: desde luego, peor que la que tenían en Constantine<sup>21</sup>. A diferencia de lo que ocurría con las

---

<sup>19</sup> PE, p. 54.

<sup>20</sup> K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, pp. 25-39. El lector inadvertido debe recordar que Philippeville es la actual Skikda. El cambio de nombre tuvo lugar en 1962, tras la guerra de Independencia de Argelia.

<sup>21</sup> Michel Butor, que visitó a Lyotard en La Flèche, escribió los siguientes versos sobre tal encuentro: «Les pierres et les coeurs se fendaient dans cette ville de la Flèche avec son Prytanée / Où vous surviviez

familias de los otros profesores de la academia de Prytanée, ellos no vivían allí; se alojaban en un pequeño HLM<sup>22</sup> —pequeño apartamento de precio reducido— cerca de la estación. Esta situación periférica permitía al matrimonio ocultar su apoyo a los trabajadores de Renault en Le Mans o a los separatistas argelinos, a los que en alguna ocasión llegaron a esconder clandestinamente en su casa. Sin embargo, la marginalidad también los arrojó a una vida llena de ocultamientos, en la que sus jovencísimas hijas se vieron forzadas a mantener —desde su inconsciencia— los secretos políticos de sus padres.

En 1954, Lyotard publicó su primer libro, *La Phénoménologie*, un pequeño manual introductorio sobre la fenomenología para la colección «Que sais-je», probablemente auspiciado por su antiguo profesor Maurice de Gandillac, primer traductor al francés de Walter Benjamin. Esta obra, a pesar de tener una relevancia menor en el conjunto de su producción teórica, prefigura algunas de las pautas posteriores de su trabajo, arrojando información muy interesante sobre sus lecturas de aquel tiempo. Así, aun sirviendo el pensamiento husserliano como eje articulador del texto, encontramos referencias a otros clásicos de la fenomenología como Merleau-Ponty, Sartre, Dufrenne, Ricoeur o Levinas, y en menor medida Heidegger. También aparecen en esta obra algunos pensadores que serían fundamentales para las generaciones venideras, como Jean Wahl o Trần Đức Thảo. Precisamente, en la estela del vietnamita, y partiendo de aquellos intereses comunes que había desarrollado en la universidad junto a Châtelet, el libro desarrolla la interesante relación entre fenomenología y marxismo, consiguiendo ir más allá del mero «libro divulgativo» para configurarse como una obra propositiva<sup>23</sup>, en la línea de algunos de los comentarios a filósofos que Deleuze estaba realizando en aquel tiempo.

En el mismo año de la publicación de su primer libro, también es destacable su incorporación —junto a su mujer, Andrée May, y su amigo Pierre Souyri— al heterodoxo colectivo marxista *Socialisme ou Barbarie*, agrupado en torno a la revista del mismo nombre, que había comenzado su actividad en 1948. El origen de este grupo estuvo en la separación de Cornelius Castoriadis y Claude Lefort del *Parti Communiste Internationaliste* (PCI), con el que tenían severas discrepancias sobre sus postulados teóricos. Para Lefort y Castoriadis, el trotskismo de este partido continuaba amparándose en el dogmatismo estalinista, algo inaceptable para aquellos que se consideraban enemigos del denominado «capitalismo de Estado»<sup>24</sup>. El grupo fue creciendo hasta integrar en su seno a algunos de los grandes nombres del pensamiento

---

parmi les militaires et leurs apprentis tandis que / Je gribouillais sur votre bureau les premières lignes de l'Emploi du Temps». M. Butor (1976). «Excuse en orbite, sous la forme vaguement d'une double ballade», *L'Arc*, 64, pp. 89-90. En 2001, cuando se le encargó pasar a prosa su comentario, no dudó en afirmar que Lyotard era muy infeliz allí. K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, p. 60.

<sup>22</sup> La *Habitation à Loyer Modéré* (HLM) es un tipo de vivienda muy habitual en Francia cuya principal característica es el precio reducido.

<sup>23</sup> K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, pp. 42-52.

<sup>24</sup> Las divergencias de los militantes de *Socialisme ou Barbarie* con el PCI, así como los conflictos internos al grupo, ha sido abordada con gran precisión en A. Vega (2010). *Le premier Lyotard : Philosophie critique et politique*, París: L'Harmattan, pp. 63-108.

francés de la segunda mitad del siglo XX, como el situacionista Guy Debord, el narratólogo Gérard Genette, el psicoanalista Jean Laplanche e incluso el filósofo Gilles Lipovetsky, que militó en uno de sus grupúsculos. La primera colaboración de Lyotard fue en el primer número de 1956 (enero-marzo), utilizando el pseudónimo François Laborde, que mantuvo hasta los años sesenta. A partir de la publicación de este texto, titulado «La situation en Afrique du Nord»<sup>25</sup>, se encargaría de cubrir el conflicto argelino, que conocía de primera mano. Una de las cuestiones más características de los escritos que publicó en la revista es que, a diferencia de lo que ocurría en otros grupos y partidos políticos, Lyotard no suscribía verticalmente las propuestas del colectivo, sino que estos servían como conclusión abierta de los debates internos: no seguían una línea cerrada de intervención, sino que estaban guiados por la perspectiva crítica de aquel que no acepta las acciones de un colectivo con las que no está de acuerdo. Esto resultó especialmente evidente en los textos relativos a la actuación del *Front de Libération Nationale* (FLN), sobre cuya actividad había posiciones encontradas en el seno de *Socialisme ou Barbarie*<sup>26</sup>.

Tras casi diez años de implicación, en 1963 los Lyotard abandonan el grupo, acompañados —una vez más— por su amigo Souyri y por el catalán Alberto Véga. Sospechosos de la progresiva transformación del colectivo en un círculo de intelectuales, tendencia avalada por Castoriadis, reclaman recuperar el sentido originario de participación proletaria. Para ello fundan *Pouvoir Ouvrier*, un grupo cercano a los postulados del consejismo que proponía una mayor implicación obrera, con una vocación más práctica que teórica. El nombre venía de una revista mensual que se publicaba desde 1958 en paralelo a *Socialisme ou Barbarie*, cuyo contenido, libre de la carga teórica de su publicación principal, estaba dedicado a las experiencias de los obreros. Su militancia bajo esta nueva etiqueta tuvo una corta duración, desertando en 1966. *Socialisme ou Barbarie* se disolvería definitivamente en 1967 y *Pouvoir Ouvrier* no duraría mucho más, terminando su corta andadura en 1969, apenas cinco o seis años después de haber sido fundado.

Durante el tiempo de su militancia, Lyotard dejó de dar clase en La Flèche, pasando a impartir docencia en La Sorbonne desde 1959<sup>27</sup>. Será ahí donde se desarrolle su ciclo de conferencias dedicado a la razón por la cual se hace filosofía. Entre octubre y noviembre de 1964, poco después de su marcha de *Socialisme ou Barbarie*, los estudiantes de Propedéutica disfrutaron de cuatro clases tituladas «Pourquoi désirer?», «Philosophie et origine», «Sur la parole philosophique» y «Sur philosophie et action», en las que Lyotard se despega finalmente del marxismo para comenzar una investigación sobre el desear que continuaría hasta la publicación de su polémica *Économie libidinale* (1974). De manera aún más evidente que en su primer libro sobre la fenomenología, estas conferencias aciertan a revelar el núcleo de la filosofía de

---

<sup>25</sup> J.-F. Lyotard (1956). «La situation en Afrique du Nord», *Socialisme ou Barbarie*, 18, pp. 87-94.

<sup>26</sup> Una buena aproximación a los pormenores de este conflicto puede encontrarse en C. Pagès (2023). «Jean-François Lyotard's Marxism, in *Socialisme ou Barbarie and the Algerian War*» en K. Bamford y M. Grebowicz: *Lyotard and Critical Practice*, Londres: Bloomsbury, pp. 99-110.

<sup>27</sup> K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, pp. 53-61.

Liotard, común a todas las etapas de su pensamiento posterior. La conclusión nos dice mucho sobre sus inquietudes libidinales, pero también sobre sus preocupaciones acerca de lo inmemorial, preguntas sobre problemas diferentes pero marcadas igualmente por un afuera inalcanzable, motor de la eterna pregunta que es el filosofar:

Voici donc pourquoi philosopher : parce qu'il y a le désir, parce qu'il y a de l'absence dans la présence, du mort dans le vif ; et aussi parce qu'il y a notre pouvoir qui ne l'est pas encore ; et aussi parce qu'il y a l'aliénation, la perte de ce qu'on croyait acquis et l'écart entre le fait et le faire, entre le dit et le dire ; et enfin parce que nous ne pouvons pas échapper à cela : attester la présence du manque par notre parole. En vérité, comment ne pas philosopher ?<sup>28</sup>.

Para entender esta reflexión es pertinente mencionar otro suceso relevante acaecido ese mismo año. Si sus conferencias se impartieron en los últimos meses de 1964, en enero Lyotard estaba asistiendo al seminario de Jacques Lacan sobre «Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse», editado posteriormente por Jacques-Alain Miller y publicado en 1973<sup>29</sup>. El psicoanálisis viene así a completar el conjunto de influencias del primer Lyotard junto al marxismo y la fenomenología, disciplinas ligadas en aquel tiempo a eso que se ha denominado estructuralismo y que Lyotard venía a combatir en todos sus frentes<sup>30</sup>. En el momento en el que imparte las conferencias en La Sorbonne, él ya advertía los errores de un estructuralismo lacaniano que nunca terminó de suscribir<sup>31</sup>. Con todo, a pesar de su perspectiva crítica, ese mismo año matricula una tesis acorde al *zeitgeist* de su época. Retomando parcialmente su frustrado deseo de ser historiador, el primer título que da a esa tesis es «Structure et histoire», proyecto concebido bajo la dirección del hermeneuta Paul Ricoeur, quien previsiblemente contribuyó —junto a Lacan— a despertar su interés por el pensamiento de Sigmund Freud. Dos años después, en el mismo momento en que se marcha de *Pouvoir Ouvrier*, decide trasladarse a Nanterre, lugar donde se encontraba su director. Será ahí donde se inicie el famosísimo «Mayo del 68»<sup>32</sup>, donde eclosione

<sup>28</sup> J.-F. Lyotard (2018). *Pourquoi phi...*, p. 109.

<sup>29</sup> J. Lacan (1973). *Le Séminaire XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París: Seuil.

<sup>30</sup> No podemos evitar preguntarnos hasta qué punto esta cuestión del afuera inalcanzable no estaba ya presente en sus lecturas de juventud. Recordemos ese momento de *El Idiota* de Dostoyevski en el que se cuenta cómo la felicidad de Colón se dio antes del descubrimiento de América, cuando estaba «a punto de descubrirla». F. Dostoyevski (2019). *El Idiota*, trad. J. López-Morillas, Madrid: Alianza, p. 588. En los términos de la novela, semejantes a los de Lyotard, lo importante es el camino y no la llegada. El disfrute de la vida y no esa muerte que nos espera al otro lado de la orilla, único final deseable para una vida que, como el agua de un río, no debe convertirse en estanque. A estas cuestiones también alude el famoso aforismo de Nietzsche —lector comprometido de Dostoyevski— que reza: «En última instancia lo que amamos en nuestro deseo, no lo deseado». F. Nietzsche (2018). *Más allá del bien y del mal*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, §175.

<sup>31</sup> El rechazo de Lyotard hacia la práctica psicoanalítica se evidencia perfectamente en una pequeña anécdota que cuenta Bamford: cuando su hija mayor, Laurence, decidió dejar la investigación histórica para convertirse en psicoanalista, Lyotard afirmó que todo eso era una *bullshit*. K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, p. 77.

<sup>32</sup> K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, pp. 57-63.

de forma explícita su preocupación por la Estética, y, por tanto, donde también comience esta historia<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Una aproximación más completa al devenir biográfico del primer Lyotard puede encontrarse en el libro *Jean-François Lyotard* (2017), que Kiff Bamford escribió para la colección «Critical Lives» de la editorial Reaktion. Es precisamente este texto aquel del que hemos obtenido la mayor parte de la información utilizada en esta pequeña nota biográfica. Otras fuentes que aluden a acontecimientos concretos de su juventud son sus conferencias, en las que acostumbraba a introducir algún detalle de su propia vida. De estas, las más relevantes son aquellas que dieron pie a su obra autobiográfica *Peregrinations : Law, Form, Event* (1988), pero también son destacables las disertaciones dispersas en algunos libros recopilatorios, como *Political Writings* (1993), editado por Bill Readings y Kevin Paul Geiman. El principal escrito monográfico sobre esta primera mitad de su vida es el ya mencionado *Le premier Lyotard : philosophie critique et politique* (2010), libro derivado de la tesis doctoral de su alumna colombiana Amparo Vega, que tuvo por título «L’analogie entre critique et politique selon Jean-François Lyotard : approche à la méthodologie critique de la politique» (2000) y fue dirigida por Jacques Poulain. A este respecto, también es destacable el maravilloso libro de Claire Pagès *Lyotard et l’alienation* (2011), aunque no aborde exclusivamente esta cuestión.



# **PRIMERA PARTE**

## **SOBRE LO QUE LA FILOSOFÍA PUEDE DECIR DE LAS ARTES**



# 1. La Estética como promesa de sedición

La participación de Lyotard en *Socialisme ou Barbarie* supuso, en sus propias palabras, un sacrificio semejante al ascetismo del fraile que nunca llegó a ser<sup>1</sup>. La preocupación de Lyotard no estaba en el tiempo dedicado al trabajo ni en el esfuerzo que implicaba tal responsabilidad, sino en la falta de libertad activa. Todas las escuelas de pensamiento por las que se había interesado proponían una pasividad frente a aquellas condiciones dadas: el fenómeno en la fenomenología, el inconsciente en el psicoanálisis y las condiciones histórico-materiales de producción en el marxismo. Lo que él reivindicaba era la producción autónoma, la capacidad activa para «poder decir» y no meramente «saber escuchar». Paradójicamente, aunque sus investigaciones estético-ontológicas comenzaron con una búsqueda eminentemente positiva, terminarían por dar lugar a una de las teorías sobre la negatividad más interesantes desde el fallecimiento de Adorno<sup>2</sup>. Por supuesto, eso no implica que perdiera de vista su interés por lo afirmativo.

Para explicar esta intuición inicial que guió la aproximación de Lyotard a la Estética y la Teoría de las Artes, debemos reparar en la siguiente cita de André Breton, recogida por el propio Lyotard en *Discours, figure*: «L'œil n'est pas ouvert tant qu'il se borne au rôle passif de miroir, même si l'eau de ce miroir offre quelque particularité intéressante»<sup>3</sup>. Aunque entre ambos hubiera treinta años de diferencia y nunca llegaron a conocerse, el presumible interés de Lyotard por Breton es más que comprensible. Sin negar que sus respectivas vidas los llevaran por derroteros muy diferentes, tanto en el campo político como en el horizonte estético-artístico, esta cita da cuenta de su preocupación compartida por una cierta politización de la Estética. Y no nos referimos en este caso a la Estética como Filosofía de las Artes, sino a la Estética como Filosofía de la Percepción, disciplina *aisthetica* que en la frase de Breton cobra un sentido político: el ojo no debe ceñirse al reflejo del espejo, pues mirar es afirmar, explorar; querer ver. Así llegó Lyotard a la Estética, renegando de devenir esteta<sup>4</sup> y siguiendo lo que él consideró un «détour pour mener à cette critique [pratique de

---

<sup>1</sup> K. Bamford (2017). *Jean-Franç...*, p. 21.

<sup>2</sup> La complicada relación de Lyotard con el adornismo ha sido recientemente abordada por M. Cohen-Halimi (2014). *Stridence spéculative: Adorno, Lyotard, Derrida*, París: Éditions Payot & Rivages; D. Birnbaum y S.-O. Wallenstein (2019). *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibition*, «II. Models», Berlín: Sternberg Press, pp. 67-103 y G. Vilar (2023). «J. F. Lyotard: un adorniano improbable», *Thémata. Revista de Filosofía* 68, pp. 332-350.

<sup>3</sup> *DF*, p. 11.

<sup>4</sup> Lyotard criticó en numerosas ocasiones la Estética y la Historia del Arte, disciplinas que él consideraba demasiado cerradas sobre la idea del artista-genio. Esto fue confirmado por Dufrenne al asegurar que «Lyotard se défende d'être esthéticien». M. Dufrenne (1976). «Doutes sur la "libidiné"», *L'Arc*, 64, p. 13.

l'idéologie]»<sup>5</sup>, que realmente supuso un regreso *diferente* a aquellos intereses existencialistas de su juventud, donde el sujeto que actúa es responsable de sus actos y el sujeto que mira es responsable de su mirada. El ojo habita salvaje y el mirar es un acto de libertad, pero este «mirar» no pertenece a una política militante, sino a una otra forma de hacer política; una política que no es la gran Política, sino más bien rebeldía<sup>6</sup>. En esta vocación rebelde, el Breton trotskista también es diferente a Lyotard, pero ¿no es la misión del artista desobedecer las barreras pautadas por su tiempo? Puede que sea más allá de esa Política donde Lyotard y Breton se encuentran, donde comparten su vocación artística, en una política que resulta estética —nunca «estetizada»— en tanto que insumisa, o en una Estética que no puede ser otra cosa que política.

¿Convierte esto a Lyotard en un heredero del existencialismo? Sus duras críticas a las propuestas de Tommasoni evidencian que no (v. cap. 5). El objetivo de esta primera parte es explicar por qué su búsqueda de afirmación no le llevó por estos derroteros y cómo las artes se convirtieron en un campo de debate en el que impugnar y subvertir las aproximaciones que se habían hecho desde las escuelas y filosofías imperantes. La hipótesis que desarrollaremos es que, huyendo de esa pasividad a la que le arrojaban la fenomenología, el marxismo y el psicoanálisis, acabó aproximándose a otro tipo de pasividad. Una pasividad heraclítea que es política en tanto que inasible e insumisa, en tanto que subvierte la oposición desde la diferencia y en tanto que se adscribe a la intuición que muchos años antes ya habían tenido Breton y Claudel: que el ojo no cede al fenómeno, sino que habita salvaje y *toca* con la mirada. Frente a la pasividad intencional de la fenomenología, consistente en hacer *epojé* y dejarse afectar pasivamente por el fenómeno, podemos incluir a Lyotard en el grupo de filósofos que proponen como alternativa la actividad inintencional del ojo, una posición que desborda el dualismo entre lo activo intencional y lo pasivo intencional. En este sentido, Lyotard concuerda con la crítica que hace Deleuze al sujeto y a la representación a través de la noción de «síntesis pasiva»<sup>7</sup>, una idea que tendrá continuidad inmediata en su pensamiento a través del «trabajo del sueño que no piensa» (cap. 3), epítome de la crítica efectuada por el psicoanálisis contra la metafísica del sujeto trascendental. Al fin y al cabo, solo si pensamos la subjetividad desde su mínimo posible, fuera de las ontologías del sujeto fuerte e intencional, podremos entender la *pasibilidad* o apertura a la multiplicidad de lo sensible; es decir, a la diferencia.

---

<sup>5</sup> *DF*, p. 19.

<sup>6</sup> La Política que nosotros identificamos con mayúscula es la que Lyotard identificará en *Le Différend*, París: Les Éditions de Minuit, 1983, §192 como un género del discurso. Si el arte debe ser político no es en tanto que relativo al teatro de la Política, sino al constante desbordamiento provocado por lo sublime, tanto en su dimensión *aesthetica* como productiva. Así, su posición se desmarca de la defendida por pensadores como Rancière, quienes consideran que el arte —en su régimen estético— tiene la capacidad de operar desplazamientos en el reparto de lo sensible. En el caso de Lyotard, el interés no se encuentra en la esperanza de un futuro más justo (¿qué es, acaso, lo más justo?), sino en la introducción de formas y procesos inéditos y sediciosos para con los criterios de justicia preexistentes.

<sup>7</sup> G. Deleuze (1968). *Différence et répétition*, París: PUF, pp. 96-168.

## Derivas post-hermenéuticas

En 1968, Lyotard ya había abandonado la dirección de Ricoeur y estaba trabajando en un nuevo proyecto de tesis, que resultaría en su aclamada obra *Discours, figure*. El rechazo de la hermenéutica que encarnaba su antiguo director se debió al supuesto «hegelianismo» que esta encubría, relativo a su capacidad para reducir la brutalidad de los acontecimientos a mera interpretación. Aunque esto resulte paradójico, en especial si consideramos que han sido Vattimo y sus discípulos algunos de los principales valedores de Lyotard en la filosofía reciente, cobra sentido si ubicamos tal cuestión en la problemática relativa al «horror». Cuando Lyotard explica su alejamiento de la hermenéutica en la entrevista realizada por Oñate en 1986, además de apuntar que él y Ricoeur se entendían bastante mal, lo hace tras haberse ocupado en numerosas publicaciones de lo acontecido en Auschwitz. Que afirme que «como ha dicho Adorno, no se puede seguir estableciendo directrices después de Auschwitz... ni seguir siendo hermeneutas»<sup>8</sup> es totalmente comprensible, y no puede dejar de recordarnos al debate sostenido posteriormente por Baudrillard y Derrida sobre los atentados del 11-S, en el que, de haber seguido vivo, se habría posicionado con el segundo. Ya en este momento de su pensamiento encontramos una duda sobre la capacidad de la palabra para contar, o de la cultura para incorporar aquello que ha acontecido, un desgarramiento para el que no cabe interpretación alguna<sup>9</sup>.

En cualquier caso, una vez abandonada la hermenéutica, cabe preguntarse por qué regresó a las reflexiones sobre el fenómeno matriculando una segunda tesis bajo la dirección de Dufrenne. Es verdad que Ricoeur también había sido un notable fenomenólogo, y que el Lyotard de aquel momento todavía no había renunciado explícitamente a tal disciplina como para que sea posible hablar de un regreso a la misma. Sin embargo, sus sospechas sobre tal escuela ya venían anunciadas en aquellas

---

<sup>8</sup> T. Oñate y Zubía (2007). «Entrevista con Jean-François Lyotard (París, 13/12/1986)», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 49, p. 4. Este texto ha sido publicado con anterioridad en el número 39 de la revista *Alfoz* (1987), en el número 73 de la *Revista de Occidente* (1987) y en el número 2 del primer volumen de la revista *Meta* (1987). También ha recibido el nombre de «La tarea del pensar es pensar», frase con la que termina la entrevista y que da cuenta de las cuestiones que ya hemos abordado en la introducción.

<sup>9</sup> El debate tuvo lugar el 19 de febrero de 2003, y fue titulado «Pourquoi la guerre aujourd'hui ?» en homenaje al intercambio epistolar que habían mantenido Einstein y Freud en 1932 («Warum Krieg?»). En él, Baudrillard defendió la existencia de una «guerra virtual» posterior al 11-S, mientras que Derrida apuntó que la guerra de Irak no sería virtual, pues las muertes que esta implica son reales. Aunque a Lyotard se le tiene considerado como «posmoderno», y así ha sido reivindicado en el ámbito español por hermeneutas como Teresa Oñate, su posmodernismo no se corresponde con el de Baudrillard. Un claro ejemplo del malentendido sobre su pensamiento se encuentra en el *Manifiesto del nuovo realismo* (2012) de Maurizio Ferraris, donde se le acusa peyorativamente de posmoderno en unos términos simulacrales que no son aplicables a prácticamente ninguno de los así nombrados, salvo, por supuesto, el propio Baudrillard. Creemos poder asegurar que para Lyotard una muerte nunca sería una mera cuestión de interpretaciones. Desde luego, habría interpretaciones sobre sus causas y sus consecuencias, pero antes que cualquiera de estas cosas, el dolor sería dolor y la muerte sería muerte. El debate de Derrida y Baudrillard fue posteriormente publicado en: J. Baudrillard y J. Derrida (2015). *Pourquoi la guerre aujourd'hui*, París: Lignes. Sobre el sentido de la posmodernidad atribuida a Lyotard volveremos en las pp. 51 y ss. de este mismo texto.

conferencias que impartió en la Sorbonne en 1964. Sin lugar a duda, su interés por el acontecimiento le conectaba con cierta fenomenología deudora del segundo Heidegger, pero acusar a la hermenéutica de «hegeliana» y comenzar una tesis bajo el amparo de la fenomenología resulta una afirmación contradictoria, pues la vocación última de la fenomenología no es otra que el *Grund* [fondo, suelo, razón] husserliano, un concepto que nunca escapa del entramado orgánico del Absoluto hegeliano: no en vano, Hegel fue autor de la primera *Phänomenologie [des Geistes]*<sup>10</sup>. Por supuesto, el Lyotard de aquel entonces tenía ya muchas lecturas a sus espaldas y una idea bastante aproximada de aquello que quería contar en ese texto. Con más de cuarenta años, ya no necesitaba un maestro, sino alguien con quien polemizar; alguien que le permitiera abrirse al horizonte en el que esperaba encontrar una respuesta al problema político que le preocupaba. Si «quería decir», tenía que ser «contra» algo o alguien: en este caso, Dufrenne fue el elegido<sup>11</sup>.

### **Hacia una mirada insumisa**

Como recién llegado a la disciplina, es comprensible que su primera aproximación a tal campo fuera mediante los debates «clásicos» de la estética fenomenológica y la filosofía del lenguaje. Así, las fugas principales de su tesis doctoral pretenden articular una reformulación de los problemas canónicos de la disciplina, utilizando para ello los mismos ejemplos que otros habían trabajado antes, como la pintura de Cézanne, la prosa de Proust o la poesía de Mallarmé. No obstante, la agudeza de Lyotard no solo se demuestra en sus propuestas sobre estos temas de los que tanto se había escrito, sino también en su apertura a otras obras, autores y problemas. La filosofía nunca se ha caracterizado por su celeridad a la hora de enfrentarse con los límites estéticos de su tiempo. De hecho, es común que sea en el campo de las artes donde se anticipen esas cuestiones que bastante tiempo después recojan los filósofos; así ocurre que muchos teóricos continúen hablando de Cézanne, de Proust y de Mallarmé como si nada hubiese acontecido entre ellos y nosotros. Es por esto que la frescura de Lyotard como filósofo del arte tiene mucho que ver con su capacidad para pensar su tiempo sin desmarcarlo del devenir histórico, interrelacionando con gran habilidad los problemas clásicos con las manifestaciones artísticas de mayor contemporaneidad. Aunque en estos primeros años de aproximación esta no sea la cuestión más destacable, como sí

---

<sup>10</sup> Anticipamos que para esta investigación hemos trabajado sobre la minuciosa edición bilingüe realizada por Antonio Gómez Ramos. G. W. F. Hegel (2010). *Fenomenología del espíritu*, trad. A. Gómez Ramos, Madrid: Abada.

<sup>11</sup> El uso de la expresión «contra» no es inocente, pues el propio Lyotard consideró años después de la publicación de *Discours, figure* que ese libro todavía era nostálgico de un «afuera del lenguaje». J.-F. Lyotard (2020). *The Interviews and the Debates*, «'In reading your work...' with Georges Van Den Abbeele», ed. K. Bamford, Londres: Bloomsbury, p. 60. De la misma forma, sus palabras todavía esconden un cierto belicismo (hegeliano) que reducirá a partir de *EL* y *RP*, cuando la radicalización del pensamiento afirmativo le lleve a favorecer las lecturas bastardas de los autores clásicos en detrimento de su oposición directa a otras filosofías.

lo será en sus textos posteriores, ya encontramos aquí menciones a Gorky o Matta<sup>12</sup>, artistas de gran recorrido pero todavía ajenos a ciertos sectores de la reflexión filosófica. En cierto modo, trabajar sobre el presente es una responsabilidad intrínsecamente política que Lyotard asumió como parte de sus primeras investigaciones estéticas, centradas en la defensa de aquello que había sido desprestigiado y que él quería reivindicar: la mirada salvaje.

Ya anticipamos que el paradigma filosófico de su tiempo era el estructuralismo, una corriente de pensamiento que consideraba que las partes venían necesariamente marcadas por el todo. Pensar la mirada lejos —o, precisamente, más cerca— de aquella macroestructura simbólico-imaginaria que nos «hacía ver» era algo en lo que pocos tenían interés. Y menos aún al abordar cuestiones políticas. Las principales líneas de pensamiento que en aquel tiempo copaban el debate intelectual consideraban fundamental pensar la existencia como aquello enmarcado en un orden estructural, y Trần Đức Thảo, Sartre o Althusser no dejaban de remitir a ello de una forma u otra<sup>13</sup>.

¿Cómo consiguió Lyotard desmarcarse de estas propuestas? Primeramente, por el hecho de participar en un clima cultural en el que Barthes, Deleuze y Foucault, inspirados por otros como Bataille, Blanchot y Klossowski, estaban poniendo las primeras piedras de un renovado nietzscheísmo, línea de pensamiento que pretendía pensar las partes a través de ellas mismas, sin someter toda diferencia a la lógica del conjunto; pero también, y esto no debe menospreciarse, por el hartazgo que Lyotard sentía hacia la militancia política. Tras más de veinte años de implicación en actividades revolucionarias, Lyotard se había convertido en un absoluto escéptico de todo aquello que implicara una acción colectiva organizada; la experiencia le había demostrado que siempre afloraba una jerarquía<sup>14</sup>. No queremos decir con esto que ignorara o menospreciara la lucha colectiva, pues su activa participación en el mayo de 1968 da cuenta de una preocupación que se mantenía; más bien, su vuelta sobre el sujeto escindido responde a esa perspectiva camusiana, casi anarquista, de aquel que considera que la insumisión es la principal forma de resistencia. Insumisión contra la estructura, por supuesto, pues resistir es negarse a aceptar la realidad sensible —y política— tal y como viene determinada por ese aparato simbólico que condiciona la mirada. Se puede mirar de forma autónoma, salvaje, y esa preocupación es la que le guiará durante estos años. Su mal llamado «retorno» a la fenomenología cobra entonces cierto sentido, pues captar el «montañear» de la montaña, como diría

---

<sup>12</sup> *DF*, p. 278.

<sup>13</sup> Trần Đức Thảo (1951). *Phénoménologie et matérialisme dialectique*, París: Minh-Tan; J.-P. Sartre (1960). *Critique de la raison dialectique*, París: Gallimard y L. Althusser (1965). *Pour Marx*, París: Maspero. Una reflexión compleja sobre el estructuralismo de Lévi-Strauss se expone en J.-F. Lyotard (1965). «Les Indiens ne cueillent les fleurs (à propos de Claude Lévi-Strauss, *Le Pensée Sauvage*)» en *Annales E.S.C.*, pp. 62-83. Reedición en R. Bellour y C. Clément: *Claude Lévi-Strauss*, París: Gallimard, 1979.

<sup>14</sup> Algunos de sus textos políticos anteriores a 1968 fueron recopilados en J.-F. Lyotard (1989). *La guerre des Algériens. Écrits 1956-1963*, ed. M. Ramdani, París: Galilée.

Husserl<sup>15</sup>, supone evitar aquello simbólico-lingüístico que nos obliga a arrojar la palabra «montaña» sobre aquello que «montaña». Si a esto le añadimos la consciencia de que esta pasividad seguía imponiendo un criterio sobre la mirada, ya tenemos el punto de partida de su sedición con respecto a las corrientes precedentes, su propuesta post-fenomenológica. Al fin y al cabo, si para Lyotard el mirar era un gesto salvaje y productor, no podía limitarse a ser la captación del fenómeno prelingüístico a través de una pasividad intencional.

De alguna manera, la posición de Lyotard, paradójica en su pasividad afirmativa, recuerda de forma directa a los estudios sobre estética analítica y neurofisiología de la visión que afirman la importancia de las síntesis efectuadas por el ojo animal. A este respecto, Agamben recuerda que incluso en la percepción de la oscuridad no se da una negatividad, pues la ausencia de luz activa una serie de células periféricas de la retina que adquieren en ese momento un papel activo<sup>16</sup>. En esta misma línea, Lyotard valorará la capacidad activa de la mirada para expresarse de una forma diferente a la aprendida, para ir más allá de los códigos de lo conocido y desbordarse hacia territorios inenarrables, diferenciándose de cualquier relato que quede acotado a la existencia de un sujeto que hace y percibe de forma unitaria. No en vano, pensar la actividad del ojo como algo exclusivamente voluntario e intencional implicaría un enfrentamiento entre la supuesta mirada pasiva de la sociedad hiperestetizada y la mirada activa del ojo crítico, bien educado en el mirar. Si esto fuera así, tesis elitista e ingenua, su obra no se habría llamado *Discours, figure*, o *Discours et figure* —como aparece en los primeros borradores<sup>17</sup>—, sino algo así como *La figure contre le discours*. Como explicaremos más adelante, la propuesta de Lyotard no es exactamente un llamado a empoderar el ojo para vencer al discurso, pues la figura no se opone a él ni pretende vencerle, sino que habita en su reverso.

### La(s) Estética(s) de Lyotard

Llegados a este punto cabe preguntarse si la Estética lyotardiana responde a una Filosofía de las Artes o a una Filosofía de lo Sensible, pues su tradicional consideración como comisario de exposiciones y teórico del arte puede resultar confusa. Podríamos decir que no hay una única Estética en su pensamiento, sino dos diferentes, que a su vez son muchas más y, de la misma forma, una sola. Por una parte, tenemos una Estética de la Recepción (*aisthesis*) que tiene que ver con la experiencia perceptiva de aquel que recibe un estímulo externo. En el pensamiento lyotardiano es referida con palabras tales como lo sublime, el acontecimiento, la suspensión, la presencia, el *aistheton* o la anamnesis. Aunque habitualmente se ha considerado que esta *aisthesis*

---

<sup>15</sup> Husserl nunca habló en estos términos, al menos de la montaña. Con la apelación a la montaña anticipamos el debate sobre Cézanne que desarrollaremos en los próximos capítulos, y en el que participaron Merleau-Ponty, Lyotard y Deleuze, entre otros. Cfr. G. Deleuze (1969). *Logique du sens*, París: Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 22-35.

<sup>16</sup> G. Agamben (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*, Milán: notttempo.

<sup>17</sup> BLJD JFL 1-2.

radica en la negatividad, como ocurre en el caso de Adorno, en Lyotard siempre hay una propuesta afirmativa: la de la mirada insumisa que *desea* ver más allá, ejercicio genuinamente productor. Así, su Filosofía de lo Sensible es también poiética, pues apela a un mirar salvaje que produce subjetividad, y esto se evidencia cuando esos conceptos inicialmente comprendidos bajo el paraguas de la *aisthesis*, como el de anamnesis, son también utilizados por él para el campo de la creación artística.

Por otra parte, existe en su pensamiento una Estética de la Creación (*poiesis*) que tiene que ver directamente con la experimentación y con la investigación. En *Discours, figure* se manifiesta a través de sus reflexiones de corte histórico-artístico, donde piensa cómo los diferentes artistas han favorecido lo figural frente a lo discursivo. Esta cuestión no solo se refleja en sus textos sobre artistas o en su aportación a la exposición *Les Immatériaux*, sino especialmente en su propia evolución como pensador y escritor, trayectoria siempre marcada por la voluntad de desbordar y combatir los consensos epistémicos. También operan aquí las categorías de lo sublime y lo posmoderno, pero no como experiencia, sino como *voluntad* formulada en su dimensión histórica y anti-teleológica. Su fundamento inicial se encuentra en la conclusión de los cursos que impartió en La Sorbonne sobre *Porquoi philosopher ?*, donde el deseo no funcionaba como motor perceptivo sino también como estímulo creativo: de conceptos y pensamientos, pero también de productos artísticos (¿acaso son cuestiones tan diferentes?).

Aclarado esto, hemos de volver sobre su rechazo de la fenomenología. De entre todos los postulados que esta disciplina enmarcaba, como ya hemos comentado, hay dos que su filosofía no podía asumir: el primero era el de la pasividad como forma de conocimiento de la realidad, en los términos que ya hemos explicado, y el segundo la posibilidad de acceder a un orden prelingüístico en el que la cultura y el lenguaje no jugaran un papel fundamental. Esta última es una de las claves centrales de su tesis doctoral, ya que uno de los objetivos principales de su investigación era superar el paradigma por el cual siempre estamos enmarcados en una «estructura». Aunque semeja que Lyotard estaría en consonancia con las propuestas fenomenológicas que defendían el acceso a un estadio ajeno al lenguaje y la cultura, como la *epojé* husserliana, el poliédrico pensamiento lyotardiano siempre escapa de la solución fácil, y creer en la posibilidad de salir del lenguaje o la cultura responde a una articulación ingenua del problema. La cuestión no es suspender el lenguaje para poder percibir pasivamente el fenómeno, sino *testimoniar* —y anticipamos aquí uno de los conceptos fundamentales de su pensamiento posterior— que existe un *afuera*. Por aquel entonces, Derrida acababa de publicar *La voix et le phénomène*<sup>18</sup>, obra en la que cuestionaba la fenomenología en términos semejantes, pero apelando a una negatividad en la que la falibilidad del lenguaje demostraba su inconsistencia. Esta perspectiva no era compartida por un Lyotard que buscaba afirmar la mirada en términos semejantes a los de las posteriores reflexiones de Deleuze y Guattari, sobre



<sup>18</sup> J. Derrida (1967). *La voix et le phénomène*, París: PUF.

las que él mismo tuvo una influencia incalculable<sup>19</sup>. Su reflexión no pasaba por asumir la pasividad ingenua que permitía un acceso directo al *afuera*, pero tampoco la negatividad de aquel que solo cree poder demostrar los límites del lenguaje a partir de su de(con)strucción. De esta forma, lo que él pone en juego es una dialéctica infinita que no puede alcanzar nunca una síntesis, en la que dos fuerzas —el discurso y la figura— se diferencian sin oponerse, de manera que ninguna pueda vencer a la otra. Lo que a Lyotard le interesa del arte es su capacidad para manifestar lo figural en las superficies de inscripción que nos vienen dadas, produciendo un acontecimiento en el que la torsión del discurso permitiera vislumbrar la posibilidad de un *afuera*, aunque este no fuera nunca plenamente alcanzable.

En definitiva, tomar partido por lo figural es un gesto político, rebelde e insumiso, que atañe a la mirada salvaje (*aisthesis*) pero también a la creación libre y desprejuiciada (*poiesis*), una doble Estética que es la misma, pues sus respectivas Filosofía del Arte y de lo Sensible dinamitan cualquier tipo de binarismo entre producción y recepción. Aunque esto será así durante toda su vida, los conceptos y las ideas fluirán y se transformarán, quedando el propio concepto de «una Estética de Lyotard» o de «dos Estéticas de Lyotard» como algo parcial y poco definitorio de su complejidad. Su experimentación le hizo derivar durante toda su vida, y aunque aquí tengamos que dar unidad a una Estética que nunca concibió bajo esa categoría, la multiplicidad y la complejidad de cada uno de sus textos y reflexiones exceden cualquier reduccionismo posible. No en vano, la habitual división o separación entre su «Estética libidinal» de los años setenta, *poiética* y monista, y su «Estética de lo sublime» de los años ochenta, *aisthetica* y supuestamente dualista, se ve complejizada por la amplitud paradójica de las diferentes obras que se enmarcan en esos períodos<sup>20</sup>.

### Pequeña genealogía de la figura

Erich Auerbach explica que el significado original de figura fue el de «imagen plástica», y que los primeros textos en los que puede documentarse su uso son de Terencio y Pacuvio<sup>21</sup>. No obstante, es seguro que el uso que hace Lyotard de este concepto viene de la fenomenología. Aunque su uso es notable en los textos póstumos de Merleau-Ponty, como *Le Visible et l'Invisible* (1964)<sup>22</sup>, este ya utiliza con frecuencia el término en su *Phénoménologie de la Perception* (1945), aludiendo a aquello que se dispone

---

<sup>19</sup> G. Deleuze y F. Guattari (1972). *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie 1*, París: Minuit, p. 241, n. 57; G. Deleuze (2002). *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, «Appréciation», París: Minuit, p. 299.

<sup>20</sup> Algunos de los textos que abordan las diferencias entre el Lyotard de los setenta y el de los ochenta son G. Sfez (2012). «Postface. Ce qu'il veut, avec présence / Epilogue. What he wants, with presence» en *QP*, pp. 418-479 y J.-M. Durafour (2012). «Postface / Epilogue» en *TDE*, pp. 240-264. Aunque compartimos sus argumentos, estos también pueden ser problematizados. El propio Lyotard de los ochenta llega a inscribirse en una tradición que es materialista y monista, como veremos en las conclusiones de esta tesis.

<sup>21</sup> E. Auerbach (1998). *Figura*, trad. Y. García y J. Pardos, Madrid: Trotta, p. 43.

<sup>22</sup> M. Merleau-Ponty (1964). *Le Visible et l'Invisible*, París: Gallimard.

sobre un fondo. No es únicamente lo figurativo, ni en ningún caso debe entenderse como tal: es la mancha que se destaca sobre la planitud, la singularidad plástica que es habitada por el color y la forma, una diferencia que nos permite construir semejanzas o contigüidades con respecto al todo. Aunque Merleau-Ponty no semeja ir más allá de una consideración geometrizable de aquello «figural», cuestión de evidente raigambre gestáltica, es suficientemente agudo como para apuntar en determinado momento que «faire attention, ce n'est pas seulement éclairer davantage des données préexistantes, c'est réaliser en elles une articulation nouvelle en les prenant pour figures»<sup>23</sup>, expresión en la que ya se anticipan algunos aspectos de la propuesta lyotardiana. De hecho, podríamos decir incluso que la diferencia entre la «figura» y el «discurso» está politizando la dimensión meramente *aisthetica* de la oposición fenomenológica entre «figura» y «fondo», y no porque para Lyotard el «discurso» lingüístico-ideológico corresponda al «fondo» plástico del que habla Merleau-Ponty, sino porque, en ambos casos, la figura es la partícula que escapa a la totalidad, como si fuese una isla de la diferencia.

Para Lyotard, lo figurativo encuentra su máxima expresión en el quehacer artístico, tanto en su dimensión musical y plástica como en la literatura más poética; esto es así porque la creación técnica nos da la capacidad de transgredir las leyes del discurso desde su propio horizonte. Dibujar, pintar, bailar o tocar un instrumento musical son formas activas de producción que pueden escapar a la lógica tecnocientífica de un sistema homogeneizador y amparado en el discurso, pues en las artes es donde se produce con mayor facilidad algo similar al trabajo del sueño que no piensa; es decir, la elaboración primaria que no es lingüística por la elaboración secundaria. Sin embargo, esto solo corresponde a su dimensión artística; como ya hemos explicado, también hay una mirada «figural» que se manifiesta de forma explícita en instantes experienciales como el del paisaje, un extrañamiento capaz de torsionar la unidad del sujeto consigo mismo que posteriormente conectará con lo sublime, categoría que utilizará como continuación de sus reflexiones sobre la figura<sup>24</sup>.

En estos términos, es también interesante la consideración que hace Freud sobre el *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, que en ocasiones se ha traducido al español como «miramiento por la figurabilidad» y que puede haber influido en su aplicación de lo «figural». Como explicaremos más adelante (cap. 3), este proceso es uno de los correspondientes a la elaboración primaria del sueño y fundamenta una transgresión del sentido que conecta íntimamente con las reflexiones de Lyotard. Sin embargo, el uso habitual de la figura remite de forma más directa a la tradición fenomenológica. A este respecto, y por concluir esta pequeña historia de la figura, cabe indicar que Dufrenne también trabajó la cuestión figurativa en términos semejantes a los de Merleau-

---

<sup>23</sup> La cita corresponde a M. Merleau-Ponty (1945). *Phénoménologie de la Perception*, París: Gallimard, p. 38, pero Merleau-Ponty alude a esta cuestión en numerosas ocasiones a lo largo de su obra, dedicándole especial profusión en este texto. El concepto también es utilizado —en términos semejantes— en M. Merleau-Ponty (1964). *L'Œil et l'Esprit*, París: Gallimard.

<sup>24</sup> Otro uso del concepto «figura» que pudo influir a Lyotard es el de P. Francastel (1967). *La Figure et le lieu*, París: Gallimard, obra muy citada en *Discours, figure*.

Ponty, e incluso encontramos menciones a la figura en Spinoza, como también ocurre con el concepto de expresión<sup>25</sup>.

Curiosamente, el pensador con el que Lyotard conversa más directamente sobre la figura es Hegel. Tratándose del gran filósofo de lo Absoluto, es predecible que Lyotard no vaya a estar de acuerdo con sus postulados. Sus argumentos contra el hegelianismo son los esperados, pues Lyotard está remando contra ese pensamiento que subsume lo concreto y la diferencia a una entidad suprema. Ahora bien, ¿cómo se manifiesta la figura en el pensamiento hegeliano? Lo que en español entendemos por figura es la traducción de lo que Hegel llama *gestalt*, un término que, también muy habitualmente, ha recibido la equivalencia de «forma». En cualquier caso, lo que a Lyotard le interesa de esta forma es su pertenencia al orden de lo sensible, un orden que es desprestigiado por Hegel al acabar con su contingencia para hacerlo parte del Absoluto. Siendo el origen del problema, el debate que establece con el filósofo alemán también es el punto de partida para una problemática más cercana a su tiempo<sup>26</sup>.

### El lenguaje y la dialéctica

Es probable que una de las cuestiones que hayan motivado el acercamiento de Lyotard al problema de la «figura» fuera su rechazo de la dialéctica en el seno del lenguaje. Sabemos que él mismo entiende *Discours, figure* como un rodeo o desviación para llegar a la política, y precisamente la caracterización de la figura en los términos que él propone da una respuesta a la cuestión abierta por Sartre al proponer una objetivación dialéctica del lenguaje<sup>27</sup>. En 1969, Lyotard ya había respondido los argumentos del filósofo parisino en un artículo titulado «La place de l'aliénation dans le retournement marxiste»<sup>28</sup>, pero es en *Discours, figure* donde juega todas sus cartas. Según explica, la existencia del metalenguaje no debe confundirnos: a diferencia de lo que ocurre en el campo sociopolítico, no hay un afuera lingüístico a partir del que podamos cuestionar los fundamentos del discurso. Mientras la praxis crítica con las relaciones de producción permite introducir a agentes desestabilizadores tomados del espacio desordenado, como los *sans part* a los que aludirá posteriormente Rancière<sup>29</sup>, todo cuestionamiento del lenguaje ha de hacerse desde el propio lenguaje. Es cierto que constantemente hay acontecimientos que obligan a que esta se transforme adaptativamente, pero tal estructura no puede pensarse como parte de un movimiento

---

<sup>25</sup> En aquella época, expresión era una palabra de uso habitual en el campo de la teoría, como ocurría también con el término figura, heredado de la Gestalt. Sobre lo primero se han ocupado Ch. Cappelletto y E. Franzini (2005). *Estetica dell'espressione*, Milán: Mondadori; sobre lo segundo, volveremos en el apartado titulado «Fenomenología de la expresión», donde enumero algunos de los libros más relevantes sobre esta cuestión, pp. 64-67.

<sup>26</sup> G. W. F. Hegel (2010). *Fenomen...*, «V. Certeza y verdad de la razón», pp. 304 y ss.

<sup>27</sup> Lyotard hace referencia al texto «L'écrivain et la langue» (1965), publicado en *Revue d'esthétique* 3-4 y reeditado en J.-P. Sartre (1972). *Situations IX. Mélanges*, París: Gallimard.

<sup>28</sup> J.-F. Lyotard (1969). «La place de l'aliénation dans le retournement marxiste», *Les Temps Modernes* 279, pp. 92-160, reedición en *DMF*, pp. 78-166; especialmente, pp. 85-92.

<sup>29</sup> J. Rancière (1995). *La Méésentente : Politique et philosophie*, París: Galilée.

dialéctico hacia la emancipación, pues el lenguaje y lo sensible no van a encontrar nunca una reconciliación. En cierto modo, si el título de su obra es *Discours, figure*, con coma en el medio, es porque esta determina la distancia insalvable entre dos dimensiones que nunca serán sintetizadas.

Lo que Lyotard afirma es que no hay una realidad subyacente que deba ser revelada, pues nuestra imposibilidad de alcanzar esa totalidad exterior radica en que no existe ese *afuera* total y verdadero, sino apenas determinados acontecimientos que nos permiten desbordar el orden lingüístico. En estos términos, Hegel ya señaló —al comienzo de la *Phänomenologie*— que hay una exterioridad insuperable de lo sensible para lo decible y que, por tanto, el lenguaje nunca podrá decir todo lo que es percibido por los sentidos<sup>30</sup>. Su perspectiva es semejante a la de Lyotard, quien también considera que lo sensible es inconmensurable para la palabra, pero también que la palabra es inconmensurable para lo sensible, algo que apunta al decir que: «[...] Avec le langage commence quelque chose d'absolument original, un *autre* qu'on ne peut pas " déduire " du sensible, mais qui vient se combiner avec lui»<sup>31</sup>.

En cualquier caso, como ya hemos anticipado, la crítica que Lyotard hace a Hegel no se fundamenta en esta última afirmación, sino en el hecho de que Hegel no aplica lo que está diciendo. Si ciertamente abordara su obra desde esa inconmensurabilidad de lo sensible, el pequeño matiz que añade Lyotard quedaría como una cuestión menor, pues estarían de acuerdo en el elemento más importante: que no cabe reconciliación alguna entre el orden del lenguaje y el orden de lo sensible. Sin embargo, el *Meinen* de Hegel, esa intención significante concreta, no puede decirse sin perderse, por lo que se ve abocada a la insignificancia frente al lenguaje. El camino del Espíritu avasalla lo concreto, y aunque el movimiento dialéctico se esfuerce en volver constantemente sobre lo ya asumido, no puede recuperarlo. En su intención de hacer gobernar bajo un mismo patrón el discurso y la figura, Hegel impone el segundo sobre el primero, y aun teniendo maravillosas afirmaciones sobre eso concreto que Lyotard pretende elogiar en su libro<sup>32</sup>, no es suficiente para poder establecer una trabazón precisa entre estas dos dimensiones. El referente es insignificable, inaccesible para el lenguaje, y aunque no cejemos en el empeño comunicativo de decir —y decir bien— aquello a lo que aludimos, hemos de saber que nunca lo estaremos diciendo plenamente, sino que en nuestras palabras no estaremos haciendo otra cosa que producir una nueva otredad que tampoco será reducible a lo sensible.

---

<sup>30</sup> G. W. F. Hegel (2010). *Fenomen...*, «I. La certeza sensorial: o el esto y mi opinión que quiero íntimamente decir», pp. 162-177.

<sup>31</sup> *DF*, p. 36.

<sup>32</sup> En el primer capítulo de su *Phänomenologie*, Hegel afirma que «(...) la verdad de [la] referencia inmediata es la verdad de *este* yo que se restringe a un *ahora* o a un *aquí*. Si tomáramos esta verdad *después*, o si nos mantuviéramos *alejados* de ella, ella no tendría entonces ningún significado, pues habríamos *cancelado* la inmediatez que le es esencial». G. W. F. Hegel (2010). *Fenomen...*, «I. La certeza sens...», p. 171. Desgraciadamente, a medida que avanza el libro, el propio Hegel procede a la cancelación de la inmediatez sensible mediante su supeditación al Espíritu. Según Lyotard, esto ya ocurre al final del primer capítulo.

Con la intención de demostrar cómo Hegel ignora el referente en sus consideraciones, Lyotard se aproxima a sus reflexiones sobre el signo y el símbolo. Sobre el primero, Hegel dice que «se representa entonces tan poco a sí mism[o] que más bien lleva ante la representación un contenido extraño a [él], con el que no precisa estar en ninguna comunión peculiar en absoluto»<sup>33</sup>. Por el contrario, en el caso del símbolo, aún reconociendo que este también es un tipo de signo y, por lo tanto, es arbitrario, la idea sería inmanente al significante, fuera este lingüístico o plástico: «[Estas] existencias sensibles dadas tienen ya por tanto en su propio ser-ahí aquel significado para cuya representación y expresión se emplean; y el símbolo, [...] no es, por tanto, ningún mero signo indiferente, sino un signo que en su exterioridad abarca al mismo tiempo en sí mismo el contenido de la representación que hace aparecer»<sup>34</sup>.

Los ejemplos que Hegel utiliza son los colores de las banderas y los atributos de los animales, respectivamente. Así, podemos señalar que el rojo y el amarillo de la bandera española son arbitrarios con respecto a lo que significan: la pertenencia al Estado Español. Sin embargo, tomar al león como símbolo de magnanimidad o al zorro como símbolo de astucia no sería un ejercicio arbitrario, pues esos atributos pertenecerían al propio animal, mientras que ninguno de los colores anteriores tendría ninguna característica autónoma, allende las plásticas. Para culminar su reflexión, Hegel habla del triángulo como representación simbólica de Dios, amparándose para ello en el hecho de que Dios conecta con el triángulo en tanto que cada una de las caras del mismo remite a una dimensión de la trinidad: como el tres sería una propiedad intrínseca al triángulo, y esta es compartida por Dios, la relación no es meramente arbitraria. ¿Cuál es el problema de su argumentación? Que la figura  $\Delta$  y el grupo significativo «formado por tres lados» vienen determinados por el nombre de la figura: tri-ángulo. Sin entrar en todos los matices que podrían añadirse a la consideración inicial entre signo y símbolo, Lyotard —siguiendo a Saussure— evidencia que la relación entre la figura  $\Delta$  y la palabra «triángulo» es arbitraria, demostrando que la preocupación de Hegel nunca estuvo con lo concreto-figural, sino con lo lingüístico, tachando la figura  $\Delta$  al nombrarla y no consiguiendo recuperarla más adelante<sup>35</sup>. La conclusión de Lyotard es que cuando Hegel concluye el primer capítulo de su obra afirmando la incerteza de la certeza sensible, todo lo que había propuesto inicialmente queda malogrado. Este menosprecio de lo figural no solo se encuentra en Hegel, sino que directamente atañe a la estructura del lenguaje en tanto que discurso, pues este nunca se llega a tomar en serio lo sensible<sup>36</sup>, imponiendo su hegemonía ideológica

<sup>33</sup> G. W. F. Hegel (1989). *Lecciones sobre la Estética*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, p. 226.

<sup>34</sup> G. W. F. Hegel (1989). *Lecciones...*, p. 226.

<sup>35</sup> *DF*, pp. 43 y ss. G. W. F. Hegel (1989). *Lecciones...*, pp. 225-227. Sobre las reflexiones de Hegel podemos precisar que la atribución simbólica de las características de magnanimidad al león o de astucia al zorro, como ocurre en el caso del triángulo, son también arbitrarias. Tanto, al menos, como las atribuciones simbólicas de los colores de las banderas, cuyo origen no suele ser aleatorio, sino que habitualmente responde a un significado atribuido. Aunque Hegel comienza admitiendo la arbitrariedad del símbolo, se desdice de ello inmediatamente después, como también ocurría con su aceptación de la inmediatez sensible.

<sup>36</sup> *DF*, pp. 42-43.

sobre lo que podemos ver y tocar hasta el punto de olvidarnos de aquello que estamos percibiendo.

Desde luego, reducir la actividad sensible a un significado [*Sinn*] es entenderla en términos lingüísticos, comunicativos, cuando a lo que realmente remite la percepción es a una opacidad comunicativa, auténtico objeto de la aproximación de Lyotard a la Estética. De esta manera, el fin de su primera investigación de calado es mostrar la inconmensurabilidad de la mancha frente a la forma, y del color frente a esas territorializaciones que el lenguaje traza para tipificarlo. Cézanne, Van Gogh y Matisse son, inicialmente, la excusa, pues hay una razón política para abrazar sus manchas. Sin embargo, lo más interesante está en que Lyotard no tenía ninguna para permanecer en ellas durante el resto de sus días. Aunque llegó a la Estética como *détour* para rearticular su política, su interés por las artes le llevaría a seguir pensando junto a ellas el resto de su vida.

La aproximación de Lyotard a las artes no vino de una revelación epifánica, sino del recuerdo —no mnémico, sino anamnésico— de aquello olvidado en su juventud, su pasión por la escritura y por el dibujo. De esta forma, cuando dice que «[s]ans doute la peinture est ce qui nous approche aussi près que possible de l'activité transcendente, s'il est vrai que cette activité est bien force de disjoindre plutôt que de synthétiser», no solo está exponiendo su perspectiva política anti-hegeliana, sino aludiendo a su propia vivencia sobre lo artístico. Es así que concluye que «[le tableau] devrait pouvoir tenir lieu de la philosophie tout entière, de celle du moins qui croit que la perception n'est pas une idéologie mais qu'elle contient tout le secret de l'être»<sup>37</sup>. Un secreto que no es plenamente adscribible a la estructura, que no es explicable con palabras. Con esta afirmación no reniega del lenguaje, sino que se sitúa en una posición cercana a la de Heidegger<sup>38</sup>, entendiendo la creación poética —y plástica— como una forma de desbordamiento de ese lenguaje comunicativo que siempre está gobernado por la ideología. Lo que para el alemán era el secreto del Ser —cuestión que para Lyotard semeja demasiado metafísica—, aquí siempre estará por revelarse, apareciendo puntualmente a través de acontecimientos localizados, sin utopía, sin nostalgia y, desde luego, sin relato que guíe su aparición. Es a la reflexión sobre esta tarea, más ambiciosa que cualquier política, a lo que dedicará el resto de su vida, tanto en su dimensión productiva (la *poiesis* y la *tekné*), como en aquella receptiva (la *hermeneia* y la *aisthesis*). No obstante, como es de esperar, pensar estas cuestiones no le llevó a encerrarse sobre sí mismo en un mundo ajeno a lo sensible; entendemos que pensó, pero también disfrutó, pues no debemos olvidar que la filosofía y las artes no fueron para él otra cosa que deseo.

---

<sup>37</sup> DF, p. 28.

<sup>38</sup> M. Heidegger (1995). *Caminos del bosque*, «El origen de la obra de arte (1935/36)», ed. H. Cortés y A. Leyte, Madrid: Alianza, pp. 11-62.

## Sedición en la inscripción

Si tuviésemos que reducir la Estética de Lyotard a una única idea o concepto, banalizando así gran parte de las complejidades y contradicciones que atraviesan su pensamiento, este sería el de «sedición en la inscripción». Él lo tiene claro desde sus primeros textos sobre Estética y Teoría de las Artes: todo es inscripción, «Nager aussi est un travail d'inscription»<sup>39</sup>, la del cuerpo sobre la superficie acuática. Acceder a un trascendental no es posible, pero tampoco es tan sencillo como afirmar que todo es Texto y no hay ningún punto de fuga posible; existen salidas que apuntan al afuera, pero siempre desde el interior de los propios códigos<sup>40</sup>. De la misma forma que la figura siempre se presenta *en* el discurso, y no *contra* él, las diferentes mutaciones de este concepto que aparecerán en textos posteriores tendrán las mismas características: el tensor será también un signo, signo tensor; los afectos serán también una frase, frase-afecto; e incluso lo sublime será, en ocasiones, un sublime inmanente que opera dentro de la propia representación<sup>41</sup>. Los conceptos que análogamente van rimando los unos con los otros en el pensamiento de Lyotard siempre tendrán esta idea de base: la sedición inmanente, el rechazo de la crítica y la dialéctica, el momento de la *stasis*.

Los momentos de *stasis* —en latín significa «detención» o «suspensión»— son aquellos en los que la energía que circula en un sistema se ve bloqueada o interrumpida por un elemento que no se puede incorporar a sus codificaciones o traducir bajo sus preceptos. Los ejemplos que pone Lyotard son múltiples: la crisis en la pintura al inicio del Quattrocento, el comercio en Flandes durante el siglo XVI o el movimiento 22 de marzo<sup>42</sup>. En el caso de la pintura, el nacimiento de la perspectiva pone en cuestión los códigos de representación del gótico internacional (v. cap. 5). De la misma forma, el comercio marítimo de Flandes terminó definitivamente con el sistema comercial heredado del medievo, mientras que el movimiento 22 de marzo puso en crisis toda la estructura burocrática y opresiva de la Francia de De Gaulle. Nosotros podríamos

---

<sup>39</sup> DDP, «La peinture comme dispositif libidinale», p. 246. Este texto parte de los seminarios que Lyotard impartió en Estrasburgo (abril de 1972) y en Urbino (julio de 1972). Anne-Marie Duguet, teórica de renombre del *new media art* y asistente al seminario de Urbino, nos transmitió en conversación privada el 8 de junio de 2023 que esta experiencia fue reveladora para todos aquellos que pudieron escuchar a Lyotard durante esos días, pues ningún filósofo hasta el momento había trabajado las imágenes de una forma tan próxima y sensible. Es probable que a lo que Duguet se refiriera era a lo que en el texto ocupa la segunda parte (pp. 253-280); no la teoría, sino los análisis que acomete sobre las obras concretas de Piero della Francesca, Lorenzetti, Cézanne o Delaunay, entre otras, que en el seminario presentó con un proyector y diapositivas. La forma en que Lyotard trabajó con las imágenes era la propia de un historiador del arte, no la de un filósofo, y eso es muy interesante para lo que nos ocupa. Desgraciadamente, este texto fue eliminado de la reedición de *Des dispositifs pulsionnels* de 1979, siendo rescatado en *TDE*, pp. 76-101, pero sin esta segunda parte de comentario de láminas. Desconocemos qué es lo que ha ocasionado que este texto no haya vuelto a ser publicado.

<sup>40</sup> Sfez encontrará una articulación común a todo el pensamiento de Lyotard en la pregunta «Comment ménager dans la langue une entrée à ce qui ne se laisse pass enchaîner ?». G. Sfez (2012). «Postface. Ce qu'il veut...» en *QP*, p. 419.

<sup>41</sup> En el recorrido propuesto en esta tesis solo abordaremos dos de estas mutaciones: el signo tensor y lo sublime inmanente. Para la idea más tardía, la de la frase-afecto, remitimos al texto homónimo de Lyotard, disponible en *MPh*, «La phrase-affect (D'un supplément au Différend)», pp. 43-54.

<sup>42</sup> DMF, «Le 23 mars», pp. 305-316.

seguir: la «desmaterialización» del arte a finales de los sesenta, la aparición de internet, la teoría *queer* y los movimientos ecologistas, etc., pero también las criptomonedas o las redes sociales podrían ser ejemplos adecuados de diferentes *stasis* que sacudieron los códigos preestablecidos por el sistema. Como se puede apreciar, hay casos en los que las *stasis* pueden poner el sistema en peligro —pues desafían toda una codificación de valores y de principios que ordenan la estructura—, pero lo más normal es que el capitalismo reorganice sus principios para incorporarlas a su configuración libidinal. En este sentido, una *stasis* no es políticamente afín a ninguna ideología: simplemente, desafía un sistema de creencias mediante la presentación de una serie de elementos que lo interrumpen.

La primera aproximación a la *stasis* en el pensamiento lyotardiano se dio a través de la noción de figura, aquella interrupción que atravesaba y cuestionaba el discurso sin oponerse dialécticamente a él, pero pronto aparecieron otras palabras para referirse a este fenómeno: el tensor, la aceleración de la banda libidinal, la retorsión, el silencio, lo sublime, la anamnesis, el espasmo, la presencia y, por supuesto, lo posmoderno. Todos estos conceptos son diferentes, pero todos ellos representan una cierta forma de sedición con respecto a los códigos aprehendidos. Así, aunque la vulgarización de la posmodernidad haya derivado en la creencia de una supuesta post-historia que Lyotard nunca defendió<sup>43</sup>, su articulación del concepto no pretendía en ningún caso una superación de la modernidad, sino una relectura de la historia a partir de sus *stasis*:

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. (...) L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du future (*post*) antérieur (*modo*)<sup>44</sup>.

Lejos de comprender la posmodernidad como algo que viene después de la Modernidad, la Filosofía de la Historia de Lyotard se constituiría a partir de tres períodos que se irían superponiendo y mezclando: en primer lugar, un período clásico en el que las reglas se cumplirían de forma deductiva y en el que no habría ningún tipo de variación sobre el código; en segundo lugar, un período posmoderno (*stasis*) en el que la regla sería variada por la aparición de algo que la interrumpiera; y, en tercer lugar, la modernidad, el momento en el que la *stasis* ya se habría traducido e incorporado al sistema y a este le correspondería crecer y desarrollarse a partir de tal

---

<sup>43</sup> B. Latour (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, París: La Découverte.

<sup>44</sup> PEE, p. 31.

incorporación<sup>45</sup>. Si la modernidad no fuera interrumpida por una nueva *stasis*, se constituirá a partir de ella un nuevo clasicismo<sup>46</sup>. Por supuesto, en ningún caso debe entenderse esto en términos absolutos: Lyotard no entiende estos estadios como algo omniabarcante que progresa de forma absoluta, sino que también debemos entender estas progresiones y estas torsiones a partir de la idea de *petit récit*<sup>47</sup>. En este sentido, una *stasis* nunca sería universal y trascendental, sino que siempre debería ser medida o comparada con el entorno que pauta los clichés que son reproducidos por ese clasicismo o ese modernismo que el momento posmoderno impugna. Que internet haya revolucionado las formas de comunicación y haya creado canales de comunicación que inicialmente eran indetectables por parte de los gobiernos no implica que su descubrimiento fuese, en ningún caso, universal: la aparición de internet supone una *stasis* con respecto a las formas de comunicación y difusión de la información que existían en occidente, pero no por ello este fenómeno es de mayor relevancia que la primera manifestación feminista de un pueblo de la costa gallega. La *stasis* nunca es una sedición trascendental, no es la aparición de algo que sea universalmente nuevo, sino que siempre es una sedición con respecto a algo que viene dado; en este sentido, la temporalidad lyotardiana no niega la continuidad del *cronos*, sino que la pluraliza: la Historia avanza, pero nunca como Historia, sino como pequeñas historias que se desarrollan a partir de discontinuidades<sup>48</sup>.

Como momento posmoderno por excelencia, lo que se ha venido llamando posmodernidad —nunca posmodernismo— no es otra cosa que una generalización de la actitud escéptica con respecto a la continuidad histórica del gran relato de la Modernidad, una *stasis* determinada que estuvo inspirada en la crisis simultánea —durante la segunda mitad del siglo XX— de las principales narrativas sobre el progreso que gobernaban occidente (cristianismo, hegelianismo, marxismo, cientifismo) y que, de alguna manera, fue superada cuando ese escepticismo dio pie a

---

<sup>45</sup> Lyotard ha reconocido la influencia de la idea de revolución tal y como fue presentada en T. Kuhn (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press. Cfr. P. Lévy y E. Brain (1986). «L'élitisme pour tout le monde. Interview de Jean-François Lyotard», *Terminal* 27-28, pp. 20-22.

<sup>46</sup> *PEE*, pp. 11-32.

<sup>47</sup> J.-F. Lyotard (1979). *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, París: Minuit. Sobre el sentido que Lyotard otorga al concepto de posmodernidad: N. Brügger (2001). «What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the Work of Lyotard», *Yale French Studies* 99, pp. 77-92. Este texto formó parte del número monográfico «Jean-François Lyotard: Time and Judgement», editado por R. Harvey y Lawrence R. Schehr.

<sup>48</sup> El desplazamiento que ejercen Deleuze y Lyotard sobre los principios termodinámicos de continuidad temporal no los anula, sino que los complejiza. La reivindicación del *aión* por parte de Deleuze apunta a una temporalidad compleja, y lo mismo ocurre con Lyotard cuando habla de *stasis* o *petit récit*. El tiempo cronológico esconde muchos tiempos que se superponen, tiempos que tienen sus propias continuidades, como indica Stephen J. Gould cuando indica que los estratos de la Tierra mezclan temporalidades heterogéneas. En este sentido, el tiempo del Universo, la supuesta cronología termodinámica que se proyecta desde el Big Bang hasta nuestros días, no debe eclipsar las temporalidades particulares de cada uno de los animales humanos o no humanos, vegetales, hongos u objetos; tampoco cada uno de los instantes particulares que conforman el supuesto todo histórico. No se trata de impostura intelectual, sino de pensamiento complejo. S. J. Gould (1988). *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Harvard: Harvard University Press.

una nueva modernidad, la del relato cósmico, como evidencian el transhumanismo contemporáneo (eugenismo) y la obsesión de los magnates contemporáneos por expandir el capitalismo más allá del planeta Tierra<sup>49</sup>. En este sentido, el debate sobre si seguimos siendo posmodernos es absolutamente irrelevante. Quien lea atentamente a Lyotard se dará cuenta de que el problema no es el del momento histórico que vivimos, sino el de la actitud que desplegamos frente a él: si es de aceptación, seremos clásicos; si es de innovación dentro de la norma, modernos; y si es de desconfianza, de duda, de sedición, seremos posmodernos. Por supuesto, que lo posmoderno sea una sedición en la inscripción social, política e histórica no implica que todas las inscripciones sean de este tipo. Aunque lo figural y lo sublime también sean conceptos que Lyotard aplicó a la política y a la Filosofía de la Historia, estos son habitualmente utilizados para caracterizar la sedición con respecto a la experiencia *aisthetica* normativa: la de lo bello, lo bueno y lo verdadero. Aunque a partir de los años ochenta le preocupe el problema de la justicia (*Comment juger ?*)<sup>50</sup>, ninguno de estos tres conceptos le interesarán nunca, pues no caracterizan otra cosa que la imposición vertical de unos determinados gustos y valores por parte de unos poderes dominantes. Junto a lo bello, lo bueno y lo verdadero deberemos considerar esas otras palabras que suelen circundar tales ideas: lo ordenado, lo comunicativo, lo interpretable. Contra ellas —o *a pesar de* ellas— están los conceptos que sí interesaron profundamente a Lyotard durante toda su vida, aquellos que planteaban una sedición con respecto a los valores impuestos verticalmente: lo sublime, categoría esquizofrénica que place y displace al mismo tiempo; la presencia, que nunca puede reducirse a palabra o a concepto sin perderse; o lo figural, que no solo es lo háptico o lo visual, sino más bien lo que es sedicioso para con los criterios del discurso. En todos estos casos, la sedición no se da mediante una *stasis* de la Historia, con mayúsculas, sino a través de la *stasis* de la experiencia. En este sentido, su diferencia con la *epojé* husserliana es evidente: como ocurría con la *stasis* posmoderna, la *stasis* de la experiencia no pretende alcanzar un estadio prelingüístico de suspensión; contrariamente, la *stasis* de la experiencia siempre es sediciosa para con los códigos habituales que gobiernan nuestra sensibilidad.

Apreciar la belleza de unas flores en un parterre no produce *stasis* alguna, es una experiencia integrada en el conjunto de comportamientos normativizados, como el *studium* de la fotografía<sup>51</sup>. Lo más interesante no se da cuando algo nos place, sino cuando pasa algo más y lo que vemos nos intriga, nos sorprende o nos inquieta<sup>52</sup>. A este respecto, Ionescu comenta:

---

<sup>49</sup> Lyotard ya dio cuenta de algunas de estas cuestiones en *MP*, «Une fable postmoderne», pp. 79-94.

<sup>50</sup> Como el propio Lyotard dice, el seminario que se dedicó en Cérisy-la-Salle a su obra (julio-agosto 1982) estuvo centrado en esta pregunta. J. Derrida, V. Descombes, G. Kortian, P. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard y J.-L. Nancy (1985). *La faculté de juger*, París: Minuit.

<sup>51</sup> R. Barthes (1980). *La chambre claire*, París: Gallimard.

<sup>52</sup> *MP*, «Paradoxe sur le graphiste», pp. 37-48.

## 1. La Estética como promesa de sedición

The figural is exactly that which comes as Unheimlich into language, breaking it into forms (visual and linguistic) that fall short in comprehending. It is not a mere variation on the sharable language but precisely an effect that this language fails to grasp in its own syntax and morphology<sup>53</sup>.

No en vano, Lyotard llegó a la Estética buscando salidas para el problema político. Salidas y transformaciones, nunca permanencias. Las artes y la Estética no tienen el poder transformador que algunos les han otorgado; unas pinceladas sobre lienzo, papel o cartón no va a liberarnos de nuestra condición *alienada*. Pero si hay algo de estas experiencias que nos puede ayudar a pensar la política es la demostración de que no todo está ya dado. Que el mundo esté habitado por pesadillas angustiosas, criaturas horripilantes, máquinas incomprensibles y deseos inalcanzables es una garantía de sedición con respecto a la distopía de la belleza, de la bondad y de la verdad. Las *Tres Gracias* de Canova son bellas, los jardines de Versailles son bellos, Brad Pitt es bello; ninguna de esas bellezas va a subvertir los códigos del sistema que las engendró y las hizo bellas. Son el terrorista, el loco, el enfermo y el artista, aquellos a los que el sistema no hizo bellos, los que nos demuestran que el accidente es lo que permite la plasticidad, la transformación<sup>54</sup>. En este sentido, la Estética de Lyotard no solo ha pensado qué ocurre con el accidente, con la *stasis*, sino que también ha pensado cómo propiciarlo, cómo aprender de estos rebeldes para poder cuestionar las normas que se nos imponen sin hacer que el sistema vuele por los aires –y nosotros con él.

### Los senderos de la experimentación

En una entrevista que tenía por motivo el estreno de la serie *The Plot Against America* (2020), el aclamado *showrunner* David Simon hizo unas declaraciones que vienen al caso para lo que queremos contar aquí:

I'm a little bit amused at the contrariness of the fact that I have a miniseries running now [*The Plot Against America*] that I spent the last three years working on. So the idea that *that thing's* in its first run —and people are watching *The Wire* now, or talking about watching *The Wire* now— is a little bit contrary. I have to laugh at that. I mean, five years from now or 10 years from now, they'll be looking at *The Plot Against America*. If I'm still making TV then, they won't be watching what I'm putting on the air then. That's the standard vibe I have, which is, *nobody watches the stuff when it's actually broadcast*<sup>55</sup>.

Teniendo en cuenta que la principal estrategia comercial de algunas plataformas de *video on demand* —especialmente Netflix— es lo que se denomina como *binge-watching*, una estrategia que consiste en favorecer que las nuevas series o temporadas sean vistas por el mayor número de espectadores en el menor tiempo posible, la

---

<sup>53</sup> V. Ionescu (2014). «The spectrum of the figural: Aesthetics in the eyes of Jean-François Lyotard», *Art History Supplement* 4, n. 1, p. 49.

<sup>54</sup> Cfr. C. Malabou (2009). *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*, París: Léo Scheer.

<sup>55</sup> M. Ryan (17 abril 2020). «*The Wire* Forever : David Simon on the Quarantine Favorite and His Equally Pissed-Off New Show, *The Plot Against America*», *Vanity Fair*. Disponible en: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/04/david-simon-the-wire-plot-against-america-interview> El subrayado es nuestro.

afirmación de Simon semeja curiosa. ¿De verdad nadie ve las series cuando se estrenan? No, lo que ocurre es que nadie ve *sus* series cuando se estrenan. Cuando Simon estrenó *The Wire* (2002-2008), muy pocas personas eran conscientes de que estaban viendo una de las mejores series de la historia, y esto sería casualidad si no fuese porque con *Tremé* (2010-2013) volvió a ocurrir lo mismo. De la misma forma, cuando Cézanne empezó a pintar sus manzanas, muy pocos sabían que pocos años después serían tan valoradas o incluso más que los paisajes del celeberrimo Monet. Los historiadores del arte tenemos claro que este es el funcionamiento habitual de los procesos de legitimación, y, sin obviar la importancia del mercado y de la crítica en la construcción de todas aquellas narrativas que refieren a los *incomprendidos* de su tiempo, todos podemos estar de acuerdo en que la mayoría de los disensos que generaron estos artistas vinieron dados por su rechazo de los códigos imperantes.

Si en el apartado anterior criticábamos la noción de belleza es por considerarla como algo reactivo, siempre al servicio de un *sensus communis* que no puede venir dado *a priori*, sino que siempre es condicionado por los gustos preexistentes en el seno de una comunidad. Para la belleza hay dos caminos: o las cosas nacen bellas y son carentes de poder subversivo, pues no introducen ninguna variación del código, como es el caso las pinturas *instagramables* del italiano Roberto Ferri —autoconsiderado como «el Caravaggio del siglo XXI»—, o las cosas se convierten en bellas a través de su legitimación por parte de un determinado sistema, como puede haberle ocurrido tanto al *Guernica* de Picasso como al rostro de Adam Driver —figuras ambas para las que existen categorías estéticas mucho más complejas e interesantes que las de lo bello o lo feo. Frente a estas dicotomías simples y esencialistas, los artistas han abierto un repertorio casi infinito de posibilidades creativas que exceden el mero reduccionismo de la belleza; ese camino intermedio es, desde luego, el que más potencialidades esconde. Desde esta perspectiva, ser artista no implicaría dedicarse al arte, sino ser sedicioso con respecto a las formas dadas, consígase esto a través de un ejercicio racionalizado y sistemático o a través de una exploración ciega que no pretende nunca lo que termina desencadenando. Aunque las Bellas Artes, liberadas históricamente de su funcionalidad, han dado un marco más abierto a la experimentación libre que las artes utilitarias —mientras una silla debe servir para sentarse, Buren nos enseñó que un cuadro no tiene por qué verse<sup>56</sup>—, estas pueden albergar tanta artísticidad como cualquier otra acción de nuestra cotidianeidad que sea sediciosa con respecto a un sistema aparentemente cerrado.

Desde algunas perspectivas, otorgar politicidad a las acciones subversivas que acontecen sobre un lienzo no supondría otra cosa que un ejercicio de onanismo posmoderno. Así lo deja caer Rancière cuando acusa a Lyotard de inoperatividad

---

<sup>56</sup> Nos referimos a *Les Formes : Peintures* (1977), obra perteneciente a la colección del Centre Pompidou en la que Buren sitúa sus famosas rayas de 8.7 centímetros detrás de algunos de los cuadros expuestos, quedando su presencia escondida a la vista y únicamente testimoniada por la cartela indicativa.

política, cuestionando su politización de la obra de artistas como Barnett Newman<sup>57</sup>. Omitiendo el hecho de que Lyotard nunca se refirió a Newman en los términos en los que Rancière dijo que lo hacía —pues la supuesta politicidad propuesta por Lyotard no opera en el ámbito de lo estrictamente político, como indica Rancière, sino más bien, como asegura el propio Lyotard, en el de lo ontológico—, su pensamiento sí presenta una salida al problema tradicional de la creación políticamente comprometida que nos permitiría encontrar en artistas como Newman algunas herramientas para la sedición directamente política. El artefacto teórico se encuentra en *L'enthousiasme*, un libro en el que se dedica un capítulo entero al concepto de analogía. Detengámonos un momento en esta cuestión. Para el Lyotard de los ochenta, aquel que formula su teoría de la analogía, la realidad se organiza en «frases» que no están gobernadas por un centro regulador o significante despótico: una cosa es la pintura y otra muy diferente es la natación, pues no podemos cifrar la realidad bajo un único principio rector. Sin embargo, sí hay un principio que aparece en todas las «regímenes de frase», la sedición, pues todos ellos comportan también una inscripción. Por supuesto, esto ya estaba en *Discours, figure*: el discurso es lo inscrito; la figura, aquello que se desinscribe desde la propia inscripción. Si esto se da en todas las frases, su respectiva heterogeneidad e inconmensurabilidad no nos deben privar de ponerlas en paralelo, unas a lado de otras, para que unas nos alumbren potenciales desinscripciones que en una frase son muy evidentes y en la otra apenas imaginables. Así, un nadador no solo puede observar en los peces algunas técnicas que mejoren su rendimiento, sino que también puede aprender del pintor o del *hacker* que la piscina, como el lienzo o como internet, es un espacio de inscripción en el que cabe ser sedicioso con respecto a las formas de nadar aprendidas —el gobierno de los cuerpos acuáticos, podríamos decir. La analogía como vehículo de sedición, eso es a lo que nos referimos: al Pasolini futbolista, al Duchamp ajedrecista, al Cage micólogo y, por qué no, al Lyotard artista. ¿Acaso él no alteró también su forma de hacer filosofía a partir de sus encuentros con artistas y de su propia práctica como escritor y cineasta experimental? ¿Acaso los movimientos políticos no pueden aprender también, como Lyotard, de la creatividad sediciosa de las artes e inventar nuevas formas de pensar lo común?

### Sufrimiento y sedición

A lo largo de este capítulo hemos presentado el concepto de figura como algo que se extiende y se transforma a lo largo del pensamiento lyotardiano, vehiculándose su presencia a través de la sedición en la inscripción, una idea cuya metamorfosis en *différend*, presencia, sublime o posmoderno no podremos explorar con la complejidad y precisión que nos gustaría. Lo que sí cabe decir, antes de cerrar esta primera aproximación a la sensibilidad estético-política que recorre toda la obra de Lyotard, y

<sup>57</sup> J. Rancière (2004). *Malaise dans l'esthétique*, París: Galilée, pp. 119-142. Para una crítica de los ataques que Rancière vierte sobre Lyotard: C. Malabou (2022). *Au Voleur ! Anarchisme et philosophie*, «L'anarchie mise en scène», pp. 325-379.

que será desarrollada a través de algunos aspectos específicos en los capítulos posteriores, es la condición autodestructiva de todo lo aquí planteado. En los capítulos que siguen hablaremos de la pulsión de muerte, pero este no es la única idea a través de la que Lyotard revela que el principio rector de su pensamiento es la defensa de la desorganización. De hecho, esta intuición ya aparece antes de sus lecturas profundas de Freud, en sus primeros textos de juventud (1945, 1947), donde aquello que guía sus inquietudes es el cuestionamiento de los principios darwinistas, evolucionistas y, por supuesto, humanistas<sup>58</sup>. En cierto modo, y aunque su lectura de Kant nos lleve a engaño, las ideas a batir siempre fueron, para Lyotard, las de la Ilustración. ¿Qué es el saber? ¿Qué es el buen vivir? ¿Acaso no estamos atravesados siempre por la angustia y el sufrimiento? ¿Acaso esa angustia y ese sufrimiento no son lo que nos permiten cuestionar las formas de vida que nos son dadas? Todo conspira para creer en un futuro *mejor*, higienizado, libre de impurezas. Deseamos una dogmática de los cuerpos y los comportamientos, pero eso solo nos conduce a la absoluta homogeneización de nuestras sensibilidades. La única forma de crear algo diferente, nuevo —aunque lo nuevo nunca lo sea del todo— y, por lo tanto, nuestro, es la destrucción de aquello que nos fue legado. En este sentido, la angustia y el sufrimiento son los principios estéticos y políticos por excelencia, pues son los que alimentan nuestra metamorfosis.

La importancia de la angustia y del sufrimiento se presenta de forma explícita en uno de los textos de Lyotard que más atención ha recibido en los tiempos presentes, aquel titulado «Si l'on peut penser sans corps», contenido en su libro *L'Inhumain : Causeries sur le temps* (1988)<sup>59</sup>. En este texto se propone una confrontación entre dos personajes que son llamados *Il* y *Elle* que sostienen diferentes posiciones con respecto a un problema concreto: la extinción de la humanidad dentro de 5.500 millones de años, cuando el sol crezca hasta convertirse en una estrella gigante roja y nos devore a su paso. La posición de *Il* es muy masculina: «[...] la tâche alors, la seule, est fort claire, déjà commencée depuis longtemps : simuler les conditions de la vie et de la pensée de telle sorte qu'une pensée reste matériellement possible après le changement d'état de la matière qu'est le désastre»<sup>60</sup>. *Elle*, por el contrario, es más escéptica: «Quand on croit décrire la pensée sous la forme d'une sélection des données et de leur articulation, on tait la vérité : les données ne sont pas données, mais donnables, et la sélection n'est pas un choix»<sup>61</sup>. Si decimos que no solo tenemos un cuerpo, sino que *somos* un cuerpo, ¿hasta qué punto es posible transportar nuestra conciencia de un soporte a otro?

<sup>58</sup> El archivo de la BLJD contiene un conjunto de textos inéditos, como «L'indifférent» (1945, ref. JFL 386) o «Manuel» (1946, ref. JFL 387, 198), en los que ya se presenta —bajo la forma de una filosofía de la indiferencia— la fuerte crítica al humanismo que Lyotard desarrollará años más tarde.

<sup>59</sup> Algunos de los comentarios más interesantes que ha recibido el texto de Lyotard se encuentran en R. Brassier (2007). *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, Londres: Palgrave MacMillan, y R. Braidotti (2013). *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press. Véase al respecto S. Meijide Casas (2022). «Cuerpo y sufrimiento después del Cosmos. Una aproximación al différend entre el post-humanismo y el transhumanismo» en Fernando Gonçalves y Lucía Caminada Rosetti (dirs.): *Narrativas y políticas del cuerpo / Politiques et récits du corps / Politics and Narratives of the Body*, Corrientes y Perugia: EUDENE y Ceneri Rosse, pp. 690-711.

<sup>60</sup> *IN*, «Si l'on peut...», p. 22.

<sup>61</sup> *IN*, «Si l'on peut...», p. 27.

¿Acaso esto no implica una perpetuación del dualismo hilemórfico que el pensamiento lleva impugnando desde Aristóteles?

Aunque Lyotard mantiene una posición relativamente distante con respecto a los dos personajes —no se trata de juzgarlos, sino de entenderlos; el texto ha sido interpretado como una exposición narrativa del concepto de *différend*—, sí hay un aspecto clave que nos revela el decantamiento de Lyotard por una de las dos posiciones: el papel que el sufrimiento juega en todo esto. En el fondo, la pregunta no es la de si se puede pensar sin cuerpo, sino otra más macabra: ¿acaso se puede sufrir sin cuerpo? De alguna manera, la potencialidad sediciosa de la experiencia estética no deja de estar atravesada por su indeterminabilidad. No sabemos qué es lo que nos va a provocar terror, fascinación o sorpresa; tampoco dolor o sufrimiento. Cuando lo descubrimos es cuando deja de ser interesante, cuando deja de ser sedicioso para con nuestra sensibilidad codificada. Este texto esconde la pregunta de qué ocurriría si decidimos abandonar nuestro cuerpo y, por lo tanto, nuestro sufrimiento. La humanidad sobreviviría, pero quedaría doblegada al determinismo algorítmico. No en vano, si devenimos lenguaje y código, no habrá malentendido posible —ni *différend*, ni sedición, ni transformación. Al final del texto, *Elle* deja caer que sí podría aceptar esa migración de cuerpos de la que habla *Il*, pero para ello habría que dar cuerpo (*donner du corps*) al nuevo *hardware*<sup>62</sup>. No solo transmitir nuestra mente, como si fuese algo separado del cuerpo, sino, de alguna manera, convertir el nuevo cuerpo en el viejo, terraformarlo hasta que vuelva a ser lo que siempre fue: un campo de indeterminaciones. Lo que *Elle* nos está indicando con sus reflexiones finales es que el sufrimiento encarnado es la garantía última del pensar, pues pensar no es hacer sistema, sino mantenerse escéptico (posmoderno) con respecto a las categorías dadas.

Por estas y otras reflexiones consideramos que Lyotard representa el reverso del hipismo sesentero, pues lo que nos dice abiertamente es que la sedición implica sufrimiento. O, de la misma manera, que el sufrimiento tiene un correlato sedicioso. En este sentido, el camino de la Estética —y puede que sea por ello que Lyotard encuentra aquí una salida a un problema que él mismo relaciona con la Política— pasa por entender la complejidad como algo que excede las categorías dadas. Sea en lo referido a la experiencia sensible, sea en lo referido a la poética de los artistas. De la misma forma que pensar fuera de los marcos dados duele —el dolor también es una forma de sufrimiento, aunque no la única—, también el sufrimiento nos obliga a salir de los espacios, de los sentimientos y de las sensaciones que conocemos. Y es precisamente por la complejidad del asunto que esto no debe caer en saco roto; al fin y al cabo, la vida no es solo sufrimiento, aunque el sufrimiento sea parte de la vida. Lo que queremos decir con esto es que la sedición producida por el sufrimiento y el sufrimiento que apareja la sedición son demasiado valiosos como para no entenderlos en su dimensión crítica, pues, más allá del bien y del mal, la angustia y la pulsión de muerte tienen una relación muy estrecha con la diferencia. Desde luego, esto va más allá del malditismo individualista, pues el correlato social es evidente: no creemos en

<sup>62</sup> *IN*, «Si l'on peut...», pp. 30-31.

profetas, pero sí en una voluntad colectiva de la humanidad por salir de su espacio de seguridad y abismarse hacia el horizonte de lo imposible.

Esta inquietud que atraviesa la totalidad del pensamiento de Lyotard es también la que da cuerpo a esta tesis, y así se demostrará en los siguientes capítulos: el pensamiento, como las artes, es una herramienta sediciosa, pero ser sedicioso no es nada fácil; como hemos visto, hay mucho sufrimiento en juego. La intuición es que pensar junto a las sediciones previas es un camino inmejorable para hacer llegar el pensamiento crítico a terrenos insospechados, siempre de forma colaborativa. Lo que aquí sugerimos es que Lyotard entendió esto a la perfección, apoyándose para ello en el ejercicio sedicioso de los artistas que le precedieron, primero, y que le rodearon, después. Comenzaremos la exploración de estas sediciones regresando al debate sobre el concepto de expresión que tuvo lugar en la Francia de finales de los sesenta, donde Lyotard pensará por primera vez junto a las artes y junto a la Estética para llevar a cabo sus propios ejercicios sediciosos.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

Aunque las investigaciones de Lyotard sobre Estética habían comenzado en 1967, es evidente que no fueron su única ocupación durante esos años. Como sabrán todos aquellos que hayan realizado una tesis doctoral, la magnitud de tal trabajo no acostumbra a permitir la suspensión de las otras actividades colindantes que se nos presentan en la vida, habitualmente mucho más importantes que la escritura académica. Es por ello que durante sus años de reflexión y redacción continuó con su actividad no remunerada como padre de familia, horas de esfuerzo a las que habría que sumar, además, el dedicado a otras actividades como la docencia durante los cursos de 1967-1968 y 1968-1969<sup>1</sup>. Dado que esas actividades también contribuyen al quehacer académico, resulta pertinente que en la dedicatoria de la tesis aparezcan, junto al director de su investigación, Mikel Dufrenne, los alumnos de esos cursos.

Sobre los alumnos escribe que con ellos el texto «a été pensé», mientras que sobre Dufrenne señala que «constamment a fait crédit à ce travail avec une générosité absolue»<sup>2</sup>. La diferencia entre ambas frases es notoria y así debe ser señalada, especialmente si consideramos que el corazón del texto de Lyotard supone una crítica abierta a algunas de las posiciones filosóficas del propio Dufrenne. Lo más interesante es que esta divergencia entre director y doctorando no apareció con la defensa y publicación de esta obra, sino que fue tejiéndose poco a poco en el período de elaboración del texto. En el momento en el que Lyotard escribe estas palabras, ambos conocían y respetaban sus diferencias, he ahí el «crédit» otorgado por Dufrenne y su «générosité absolue». En cambio, es de suponer que los estudiantes, inferiores a Lyotard en la jerarquía universitaria, le ayudaron a pensar ciertas ideas que terminarían formando parte de su obra. En este sentido, como ocurrió con su experiencia en Argelia, Lyotard se muestra totalmente abierto hacia el minorizado —el argelino, el estudiante— y desafiante hacia la estructura hegemónica que, en este caso,

---

<sup>1</sup> De estos cursos podemos destacar su intervención en un seminario sobre la Utopía que fue dirigido por Louis Marin (1968-1969), en el que participó junto a Dominique Avron y Bruno Lemenuel. Su intervención, que versó sobre la cartelería política, fue reaprovechada desde otra perspectiva en un seminario sobre Marx y Freud dirigido por el propio Lyotard el curso siguiente (1969-1970). Además, tales cuestiones fueron pensadas ese mismo año junto a los alumnos de tercer ciclo en un seminario dirigido por Dufrenne que versaba sobre lo Imaginario. Las reflexiones derivadas de estas discusiones se vieron reflejadas en algunas de las ideas principales de *DF*, siendo publicadas como un artículo independiente en la *Revue d'Esthétique* de diciembre de 1970 bajo el título «Espace plastique et espace politique», texto recogido posteriormente en *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973).

<sup>2</sup> *DF*, p. 8.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

encarnaba Dufrenne: fenomenólogo, marxista, humanista e incluso idealista. No obstante, antes de introducirnos en este debate, hemos de comenzar explicando el origen de las tensiones existentes en el seno de la Estética auspiciada por la Fenomenología.

### El Cézanne de Merleau-Ponty

A nadie debería sorprenderle la cantidad de estudios enmarcados en el ámbito de la Estética que se han producido desde el campo de la Fenomenología. En tanto que corriente centrada en la investigación sobre el fenómeno, y no el noúmeno<sup>3</sup>, su relación con los problemas *aistheticos* ha devenido natural con el paso del tiempo, cifrándose ya algunas de las principales preocupaciones de Husserl y Heidegger en este ámbito. No obstante, la madurez de tales estudios no se encuentra en ninguno de estos dos pensadores —aunque el segundo escribiera con gran devoción sobre arte y poesía—, sino en Merleau-Ponty, el aventajado discípulo de ambos. Aunque es cierto que ya hemos referenciado con anterioridad su *Phénoménologie de la perception*, obra indudablemente dedicada a problemas estéticos, hay otros dos textos que han devenido cruciales para entender la posterior estética fenomenológica que se deriva de sus intuiciones: «Le doute de Cézanne» (1945)<sup>4</sup> y *L'Œil et l'Esprit* (1964)<sup>5</sup>.

En estos dos ensayos, Merleau-Ponty explica el esfuerzo de Cézanne por aproximarse al objeto detrás de la obra, rompiendo las convenciones del impresionismo mediante la emancipación de la figura del rigor representativo de la atmósfera. Para el fenomenólogo francés, la investigación incansable del pintor responde a la ruptura del dualismo cartesiano entre la *res cogitans* del sujeto que piensa y percibe, y la *res extensa* de aquello percibido, pues la co-participación que tienen el sujeto y el objeto del mismo horizonte les enmarca en un estadio previo a la subjetividad, aunque no ajeno a ella: la *chair du monde*. De esta forma, Cézanne no buscaría captar la inmediatez de la percepción subjetiva, sino ahondar en una dimensión previa a la mirada arrojada por el ojo: no el inalcanzable noúmeno ni su falsa proyección, más bien un fenómeno que se manifiesta a sí mismo como verdadero orden sensible. Su logro estaría en la capacidad para aproximarse a un estadio anterior al solipsismo del sujeto moderno, rehabilitando la sensibilidad como dimensión que da acceso a una verdad que no es kantiano-fichteana y subjetiva, sino común y compartida. Al respecto, la crítica de Lyotard será la siguiente:

---

<sup>3</sup> Nuestra precisión sigue la aclaración que hace Valls Plana sobre la *Phänomenologie* de Hegel. Esta cuestión no es baladí, pues, desde Husserl, la Fenomenología ha sido acusada de un cierto trascendentalismo que, sea como fuere, nunca la ha constituido como noumenología. Para los fenomenólogos no existe un noúmeno inalcanzable, sino que el fenómeno es siempre una «manifestación» que no se opone a lo manifestado. R. Valls Plana (1971). *Del Yo al Nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Barcelona: Estela, p. 320.

<sup>4</sup> M. Merleau-Ponty (1966). *Sens et non-sens*, «La Douce de Cézanne», París: Nagel, pp. 15-44. La fecha original de publicación es la que aparece en el texto, mientras que la de la nota a pie de página se corresponde con la de la edición consultada. Esto aplica a todas las referencias de la tesis.

<sup>5</sup> M. Merleau-Ponty (1964). *L'Œil et l'Esp...*

*L'Œil et l'Esprit* est allé aussi loin que faire se pouvait dans la direction indiquée par la description de la *passivité*, de la passivité de la synthèse perceptive, déjà contenue dans Husserl. En opposant l'espace de Cézanne à celui de la *Dioptrique*, Merleau-Ponty voulait dire qu'une conception articulée, discontinuiste, active, logique, du sens et de l'espace ne pouvait que manquer la donnée ou plutôt la donation du visible ; que celle-ci lui était justement invisible, comme elle l'est dans notre expérience constituée des choses étendues ; qu'il fallait l'énorme immobilité de Cézanne pour écarter la rationalisation de l'espace perceptif et faire apercevoir la donation première dans son obliquité, dans son ubiquité, dans sa transgression latérale des règles de l'optique géométrique. Que la Montagne Sainte-Victoire cesse d'être un objet de vue pour devenir un événement dans le champ visuel, c'est cela que Cézanne désire, c'est cela que le phénoménologue espère comprendre, et que je crois qu'il ne peut pas comprendre<sup>6</sup>.

Lo que aquí señala Lyotard es que Merleau-Ponty y los fenomenólogos nunca podrán comprender la noción de acontecimiento, pues para ellos no es otra cosa que una reconciliación con el estado previo a la subjetividad, cuando de lo que se trata es, precisamente, de un extrañamiento con uno mismo. La pasividad fenomenológica no es compatible con la idea de acontecimiento porque sigue amparada en la intencionalidad, simplificando un problema mucho más complejo. Al fin y al cabo, que buscar la pasividad sea una decisión intencional no es una posición que resuelva la dialéctica entre dos estadios diferentes, pues no hay una superación real del dualismo existente entre lo intencional y lo inintencional, sino una separación de los mismos en dos momentos diferenciados: primero, la intención activa de hacer *epojé*; después, la pasividad de la propia *epojé*.

La conclusión de Lyotard es que el Cézanne de Merleau-Ponty espera que el monte «montañee» como si este «montañear» le proporcionara la verdad del monte, como si el monte fuera a *decir* antes de que Cézanne arroje nada sobre él. Sin embargo, para Lyotard la realidad es otra, pues el monte Saint-Victoire no *dirá*, sino que, precisamente, *callará* ante Cézanne, extrañándole en su silencio. De esta forma, el acontecimiento vendrá de la radical diferencia de un monte que no se comunica ni se reconcilia, permaneciendo como algo desconocido que no puede sintetizarse bajo ningún orden:

L'énigme de l'événement restera entière quand même on essaiera de descendre jusqu'au *On*. Ce n'est pas la recherche de la condition, anonyme ou non, des données qui immobilise Cézanne devant sa montagne, c'est celle de la donation. La phénoménologie ne peut pas atteindre la donation parce que, fidèle à la tradition philosophique de l'Occident, elle est encore une réflexion sur la *connaissance*, et qu'une telle réflexion a pour fonction de résorber l'événement, de récupérer l'Autre en Même<sup>7</sup>.

La propuesta de Lyotard desplazará la preocupación por el *On* (Se) anterior a la subjetividad por un *Ça* (Ello) libidinal que nunca es pasivo, sino salvaje y deseante. Combatir esta pasividad fenomenológica, así como la conceptualización del acontecimiento en tales términos, será uno de los principales objetivos de su primera gran obra. Con todo, no podemos dejar de preguntarnos hasta qué punto Lyotard fue justo al acusar a Merleau-Ponty de suscribir los principios fundamentales de la

---

<sup>6</sup> *DF*, pp. 20-21.

<sup>7</sup> *DF*, p. 21.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

fenomenología mediante esa supuesta búsqueda de la objetividad subterránea. Como apunta Carbone:

Merleau-Ponty sottolinea così che la pittura di Cézanne rivela «un mondo senza familiarità, in cui non ci si trova bene, che vieta ogni effusione umana. Se si vanno a vedere altri pittori lasciandi i quadri di Cézanne, si prova distensione, come dopo un corteo funebre il riprendere delle conversazioni maschera quella novità assoluta e restituisce ai viventi la loro solidità»<sup>8</sup>.

Merleau-Ponty no presenta a través de Cézanne una agradable reconciliación con el pre-mundo, sino que entiende su pintura como algo que desestabiliza nuestra ordenación de lo sensible, como si de la *déreprésentation* lyotardiana se tratase<sup>9</sup>. Cézanne es para ambos un artista esquizoide, de los que trabajan sin idea y *no piensan*. En este sentido, no solo podemos afirmar que ambas posiciones no están tan distantes como Lyotard considera, sino que cabe intuir que la agonística que Lyotard muestra frente a Merleau-Ponty es un vehículo para cuestionar las ideas de Dufrenne, maestro de uno y discípulo del otro, además de responsable directo de la asimilación por parte de Lyotard de sus dos filosofías como si ambos se hubieran dedicado exclusivamente a seguir a Husserl en sus ideas sobre la expresión. Si bien tenemos claro que la comunicación y la reconciliación estaban muy presentes en el pensamiento de Dufrenne, es posible que —como indica Carbone— las especificidades de Merleau-Ponty lleven su pensamiento más allá de estas simplificaciones.

### Fenomenología de la expresión

El debate sobre la expresión estuvo muy presente en la Francia de finales de los sesenta, momento en el que Deleuze acometió su exhaustivo estudio sobre el concepto de expresión en Spinoza<sup>10</sup>, en el que Derrida cuestionó el uso de expresión por parte de Husserl<sup>11</sup> y en el que Lyotard criticó su dimensión reconciliadora en el pensamiento de Merleau-Ponty y Dufrenne. Mientras ocurría esto, Giorgio Colli publicaba en Italia su importantísima *Filosofia dell'espressione* (1969)<sup>12</sup>. En este complejo entramado, el concepto de expresión se manifiesta a través de dos usos principales: por una parte, el de Husserl, heredero de la metafísica cartesiana; por otro, el de Deleuze y Colli, que apuntan a una crítica de la tradición occidental y cuestionan la noción moderna de

---

<sup>8</sup> M. Carbone (1996). *Il sensibile e l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Milán: Guerini, pp. 51 y ss. El propio Carbone indica a pie de página que su posición difiere de la defendida por E. Franzini (1994). *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Milán: Guerini, pp. 146, 148.

<sup>9</sup> Algunos de los textos que defienden que Lyotard y Merleau-Ponty siguieron el mismo *principe souterrain de déreprésentation* a la hora de aproximarse a Cézanne son: M. Carbone (2008). *Sullo schermo dell'estetica*, Milán: Mimesis, p. 23; M. Carbone (2013). «La déformation en tant que principe de déreprésentation. Le Cézanne des philosophes français», *Nouvelle revue d'esthétique* 12, 2, p. 207; o J. G. Bodini (2019). «Pour une histoire du désir contemporain. Dispositifs et discontinuités», tesis doctoral dirigida por M. Carbone en la Université Jean Moulin - Lyon III, pp. 271 y ss.

<sup>10</sup> G. Deleuze (1968). *Spinoza et le problème de l'expression*, París: Minuit.

<sup>11</sup> J. Derrida (1967). *La voix et...* De forma más específica: J. Derrida (1972). *Marges de la philosophie*, «La forme et le vouloir-dire», París: Minuit, pp. 185-207.

<sup>12</sup> G. Colli (1969). *Filosofia dell'espressione*, Milán: Adelphi.

sujeto. Tanto en el caso de Derrida como en el de Lyotard encontramos un diálogo con el uso husserliano del concepto, que pervivió directamente en Dufrenne y en Merleau-Ponty<sup>13</sup>. Colli, sin embargo, seguirá a Schopenhauer y a Nietzsche, mientras que Deleuze se apoyará también en Spinoza y en Leibniz.

Para Spinoza, la expresión corresponde a la forma en que cada atributo manifiesta la esencia eterna e infinita. Para Leibniz, igualmente, cada mónada es la expresión del mundo<sup>14</sup>. Sin embargo, lo que vemos en Husserl es un uso diferente, pues lo que plantea es una equiparación entre la expresión [*Ausdruck*] y la voluntad del sujeto para querer-decir, siempre bajo el amparo del signo [*Zeichen*] como condición fundamental para la comunicación. En este sentido, el problema de Husserl es el idealismo humanista que subyace a su perspectiva. Para poder *expresar* una idea, esta debe preexistir al momento en el que se produce esa expresión<sup>15</sup>. Si lo llevamos al campo de las artes, aunque Husserl no lo haya hecho, esto implicaría que toda *expresión* artística sería reducible a un mero proceso de comunicación. Las artes no tendrían ninguna diferencia que las separara del lenguaje. De hecho, estas serían inferiores al lenguaje ordinario en tanto en cuanto las artes introducen una opacidad mayor entre el emisor y el receptor, dificultando la comprensión del sentido implicado en aquello que es expresado. Frente a esta posición, Merleau-Ponty dirá que:

L'expression ne peut alors pas être la traduction d'une pensée déjà claire, puisque les pensées claires sont celles qui ont déjà été dites en nous-mêmes ou par les autres. La « conception » ne peut pas précéder l' « exécution ». Avant l'expression, il n'y a rien qu'une fièvre vague et seule l'œuvre faite et comprise prouvera qu'on devait trouver là *quelque chose* plutôt *rien*<sup>16</sup>.

El acento se desplaza de la transmisión de un sentido anterior a la investigación incierta de artistas como Cézanne. Huyendo de los trascendentalismos que van más allá del cuerpo y la experiencia sensible, su concepción de la naturaleza radica en lo indeterminado, pues esta no se encuentra en el «sujeto» ni en el «mundo», sino en su relación. Así, la naturaleza como suelo no remite al *Grund*, sino al *Abgrund*, ese *abîme* o apertura que nos expone a lo abierto como espacio quiásmico de encuentro con un *otro* que no es otra cosa que *mismo*, en el que el tocar y el ser tocado forman parte del

---

<sup>13</sup> Sobre la expresión también escribió Pierre Kaufmann, amigo próximo de Lyotard cuya influencia en los debates de esta época y en las opiniones de Lyotard todavía está por demostrar. P. Kaufmann (1967). *L'expérience émotionnelle de l'espace*, París: J. Vrin.

<sup>14</sup> G. Deleuze (1968). *Spinoza et...*, pp. 33 y ss.

<sup>15</sup> Por supuesto, el debate es más complejo del que aquí presentamos, dado que es el propio Husserl quien introduce el concepto de síntesis pasivas. Nuestra reflexión sigue en todo momento los textos ya citados de Derrida. Al ser esta una tesis de arte y Estética, no conviene pararse más tiempo en el diálogo que Lyotard sostiene con Husserl, que sería merecedor de una investigación doctoral completa. Remitimos a algunas de sus principales obras: E. Husserl (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero. Introducción general a la fenomenología pura*, ed. A. Ziriñ Quijano, México: Fondo de Cultura Económica; E. Husserl (1982). *Investigaciones lógicas*, ed. M. G. Morente y J. Gaos, Madrid: Alianza; y E. Husserl (1986). *Meditaciones cartesianas*, ed. M. A. Presas, Madrid: Tecnos.

<sup>16</sup> M. Merleau-Ponty (1966). *Sens et...*, «La Douce...», París: Nagel, p. 32.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

mismo pliegue experiencial<sup>17</sup>. Bajo tales consideraciones, la expresión de la palabra no sería diferente de la expresión corporal, pues lejos de ser un signo o imagen verbal, esta sería el gesto que pone en relación dos elementos<sup>18</sup>. En sus palabras: «L'expression proprement dite, telle que l'obtient le langage, reprend et amplifie une autre expression qui se dévoile à l'"archéologie" du monde perçu»<sup>19</sup>. Aunque esta perspectiva supera el humanismo antropocéntrico de Husserl e incluso semeja emparentarse con las posiciones de Leibniz y de Spinoza que fueron recogidas por Deleuze, el poso final todavía resulta, para Lyotard, poco convincente. Al fin y al cabo, esta otra expresión *anterior* estará igualmente atravesada por la comunicación: no ya la del sujeto existencial, sino la del mundo, la de una Naturaleza que se expresará a través de él<sup>20</sup>. ¿Acaso está Merleau-Ponty pensando en esto cuando dice que la expresión del lenguaje retoma y amplía una expresión del mundo percibido que también sería comunicativa? ¿Está asegurando Merleau-Ponty que la Naturaleza, nuevo trascendental metafísico, se comunica a través de la palabra como lo hace a través de la experiencia *aisthetica*? No de forma tan rotunda.

La principal variación que Merleau-Ponty ofrece con respecto al concepto husserliano de expresión aparece bien definida en su obra póstuma *La Prose du monde* (1969), donde admite que la expresión es un proceso comunicativo —como afirmaba Husserl—, aunque no en su dimensión denotativa: «Exprimer, c'est n'est alors rien de plus que remplacer une perception ou une idée par un signal convenu qui l'annonce, l'évoque ou l'abrège»<sup>21</sup>. Esta cita deja claro que, para Merleau-Ponty, la expresión refiere a algo que no es la mera comunicación ordinaria, sino que tiene más que ver con lo evocable, con el reverso de lo decible, con el horizonte de lo connotado. Como veíamos en su texto sobre Cézanne, antes de la expresión ya no hay concepto, solo fiebre vaga. Al igual que Lyotard, Merleau-Ponty va más allá del pensar y luego decir para aproximarse al decir sin pensar: «[...] jamais l'universalité du tableau ne résulte des rapports numériques qu'il peut contenir, jamais la communication du peintre à nous ne se fonde sur l'objectivité prosaïque, et que toujours la constellation des signes nous guide vers une signification qui n'était nulle part avant elle»<sup>22</sup>. Tras estas palabras, el único detalle que todavía separa a estos dos pensadores, tan próximos y al

<sup>17</sup> L. Verano Gamboa (2009). «Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty», en *Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología*, v. III, Lima y Morelia: Círculo Latinoamericano de Fenomenología, pp. 604-606.

<sup>18</sup> L. Verano Gamboa (2009). «Sentido encarnado y...», p. 611.

<sup>19</sup> M. Merleau-Ponty (1968). *Résumés de Cours. Collège de France. 1952-1960*, Paris: Gallimard, pp. 12-13.

<sup>20</sup> Sobre la relación entre Lyotard y Merleau-Ponty, pero también Dufrenne: A. Woodward (2019). «Lesson of Darkness: Phenomenology and Late's Lyotard Aesthetics», *Journal of British Society of Phenomenology* 50, 2, pp. 104-119. El problema de Lyotard con la fenomenología puede cifrarse bajo estas palabras: «[...] as often seems to be the case with Dufrenne and Merleau-Ponty, phenomenologists make art and aesthetics a stage on the way to knowledge, ultimately the presumptuous knowledge of Being itself», *ibíd.*, p. 112. Para una perspectiva más poliédrica del pensamiento de Merleau-Ponty: A. Firenze (2011). *Il corpo e l'impensato. Saggio su Merleau-Ponty*, Milán: Mimesis; sobre la expresión, pp. 145-179.

<sup>21</sup> M. Merleau-Ponty (1969). *La Prose du monde*, París: Gallimard, p. 7.

<sup>22</sup> M. Merleau-Ponty (1969). *La Prose...*, p. 211.

mismo tiempo tan alejados, sigue siendo una única palabra, un único problema: la comunicación.

### El problema es el mensaje

Tanto el poeta que encadena significantes para formar nuevos conjuntos como el pintor que esboza sin una imagen clara tienen algo en común: aunque no lo sepan, nos están comunicando algo, o eso es lo que parece pensar Merleau-Ponty. El poeta debe trabajar con los signos para evocar lo irrepresentable, como lo hace Proust a través de su escritura fluida<sup>23</sup>. Lyotard, defensor de las artes como instrumento de interrupción e incomunicación, no lo tiene tan claro, al menos en los términos en los que los fenomenólogos plantean el problema, como si lo irrepresentable fuera aquello previo al lenguaje codificado. En cualquier caso, su crítica ya no estará dirigida a Merleau-Ponty, sino al principal valedor de estas ideas en el tiempo en el que Lyotard estaba escribiendo la tesis: Dufrenne. Mientras Merleau-Ponty se había alejado de la fenomenología husserliana en una dirección inédita, de notable influencia para la generación siguiente, Dufrenne —como Pareyson en Italia— viró hacia el idealismo alemán, continuando su camino bajo el amparo de la *Naturphilosophie* de Schelling<sup>24</sup>. Esto ya se ve prefigurado en su *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953)<sup>25</sup>, pero se puede apreciar de forma más directa en los tres textos a los que Lyotard se enfrenta: *Le Poétique* (1963), «L'art est-il langage?» (1966) y *Pour l'homme* (1968)<sup>26</sup>.

A partir de la afirmación de que *Le Poétique* está dedicado a la pregunta por «l'essence du poétique», como afirmó Ricoeur<sup>27</sup>, es fácil anticipar cuál será la crítica de Lyotard a la primera de estas obras. Siguiendo los argumentos ya utilizados por Merleau-Ponty sobre la posibilidad de acceder al *On* prelingüístico, y poniendo

---

<sup>23</sup> «Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur». M. Merleau-Ponty (1964). *Le Visible et l'Inv...*, p. 193.

<sup>24</sup> F. Fruteau de Laclous (2011). «Esthétique et politique», *Nouvelle Revue d'Esthétique* 7, pp. 199-208.

<sup>25</sup> M. Dufrenne (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, París: PUF.

<sup>26</sup> Aunque los tres textos fueron escritos en las fechas indicadas de los años sesenta, las ediciones que hemos consultado son las siguientes: M. Dufrenne (1973). *Le Poétique*, París: PUF; M. Dufrenne (1976). *Esthétique et philosophie, tome 1*, París: Klincksieck; y M. Dufrenne (1968). *Pour l'homme*, París: Seuil. Mientras el primero y el último fueron editados directamente como libros, en las fechas que hemos indicado en el texto, el segundo tiene su precedente en el artículo M. Dufrenne (1966). «L'art est-il langage?», *Revue d'Esthétique* 19, 1, pp. 1-42, que fue reeditado como uno de los capítulos de *Esthétique et philo...*, «L'art est-il langage?», pp. 73-112. Aunque no lo hayamos citado directamente, nuestra deuda con las investigaciones en el ámbito hispanohablante de R. de la Calle es incuantificable. A él agradecemos que algunos de estos textos hayan sido traducidos y bien introducidos, como ocurre con los dos volúmenes de la *Fenomenología de la experiencia estética*, editados por Fernando Torres (1982) en la colección «Textos básicos de Teoría del Arte y recientemente reeditados en un volumen para la Universitat de València (2018), en la colección «Estètica & Crítica»; también el artículo de la *Revue* al que aquí referimos, publicado como libro independiente en 1979 para la «Serie de Estética y Comunicación» de los *Cuadernos Teorema*, también dirigida por él, bajo el título *Arte y lenguaje*.

<sup>27</sup> P. Ricoeur (1966). « Le poétique », *Esprit*, 345, pp. 107-116.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

especial atención a sus consideraciones sobre la *parole parlante*<sup>28</sup>, Dufrenne entenderá la cuestión poética como una forma de conectar con la *Nature*, una «voz» o *poétisable primordial* que funcionará como fondo accesible a través de la expresión<sup>29</sup>. Para Lyotard no cabe pensar ningún fondo prediscursivo, pues esta consideración ya estaría anclada en el discurso. Lo real no es un *caos* ni un *cosmos*, sino un *caosmos*, como dirían Deleuze y Guattari siguiendo a Joyce. En este sentido, no se trataría tanto de una razón natural, de un *fondo* ni de un *antes* que se superpone al *ahora*, sino de una banda de Moebius como la que Lyotard describirá en su posterior *Économie libidinale* (1974).

Esta idea del arte y la expresión como una forma de reconciliación con la Naturaleza está atravesada constitutivamente por el énfasis de Dufrenne en el proceso de comunicación. Aunque es cierto que será un gran valedor de la condición sensorial (visual, auditiva, táctil) del significante plástico por encima de las abstracciones significado-significante que habían sido hegemonizadas por la lingüística de Saussure —y de los estoicos—<sup>30</sup>, Dufrenne seguirá pensando los procesos artísticos como ejercicios de transmisión de información que tienen un mayor o un menor éxito en su comunicabilidad. Esto se ejemplifica a la perfección cuando encaja la creación artística en un esquema tripartito que hereda las flaquezas de la semiología estructuralista:

Au niveau moyen, le champ linguistique : la langue, qui est par excellence le lieu de la *signification*, qu'on peut définir ainsi : il permet de transmettre des messages au moyen de codes ; messages et codes y sont solidaires et en quelque sorte à égalité. Par rapport à ce niveau, deux extrêmes : premièrement, le champ infra-linguistique, qui rassemble des systèmes qui ne sont pas encore signifiants ; il y a bien des signifiants, signes ou signaux, mais qui sont à discerner plus qu'à comprendre ; il y a un code, mais pas de message ; la signification se réduit à l'information.

---

<sup>28</sup> Como indica Firenze, la *parole parlante* de Merleau-Ponty, aunque esté menos codificada por los significados culturales preexistentes, no ocupa una jerarquía superior a la *parole parlée*. «Amettendo, infatti, che la parola parlante [parole parlante] è quella propria dell'intenzione significativa allo stato nascente, emntre la parola parlata [parole parlée] è costituita dalla sedimentazione degli atti di parola istituiti all'interno della cultura, il filosofo non vuole squalificare la parola parlata come derivazione secondaria di una più essenziale funzione espressiva depositata nel corpo». A. Firenze (2011). *Il corpo e l'impens...*, p. 159. Aunque Dufrenne recoge la división de Merleau-Ponty, él si establece una jerarquía entre los dos tipos de palabra, pues una proviene del *poétisable primordial* que es la Naturaleza y la otra refiere a la comunicación humana. A través de esta separación, la comunicación humana deja de ser parte de la Naturaleza, reestableciéndose el mismo binarismo humanista que Merleau-Ponty evitó al no atribuir más naturalidad a un tipo de palabra que a la otra.

<sup>29</sup> En «L'art est-il langage» llegará a afirmar: «Par là l'art est bien langage, mais en lui c'est la Nature qui parle, comme il arrive qu'elle parle par des objets naturels». M. Dufrenne (1976). *Esthétique et philo...*, «L'art est-il...», p. 110.

<sup>30</sup> Como explica Lyotard, la concepción de la estructura de Saussure reabsorbe toda significación en un sistema de valores que no contempla opacidad alguna. Así, los apuntes de los estudiantes del *Cours* recogen dos vectores en los que «Le valeur est déterminée par une chose dissemblable qu'on peut échanger : ↑ ; elle est déterminée aussi par des choses similaires qu'on peut comparer : ↔». R. Godel (1957). *Les sources manuscrites du cours de linguistique générale de F. de Saussure*, Génova: Studer, p. 238. Lo único que importaría a Saussure es el valor (significado) del significante, que para él sería libremente intercambiable por cualquier otra palabra del mismo valor, resultando *mouton*, *sheep* y *oveja* conceptos absolutamente equivalentes cuya sonoridad particular sería irrelevante. DF, pp. 93-95. El error de Saussure se encuentra en el olvido de la separación fregeana entre sentido y referencia, pues su consideración del valor solo atañe a la transparencia de la «significación», cuestión puramente discursiva, y olvida la «designación».

Deuxièmement le champ supra-linguistique, où les systèmes sont sur-signifiants ; ils permettent de transmettre des messages, mais sans code, ou en tout cas d'autant plus ambigus que le code y est moins strict ; la signification est alors *expression*. [...] Il nous semble que l'art est par excellence le représentant du supra-linguistique<sup>31</sup>.

Como vemos, la creación artística es caracterizada como expresión de un mensaje sin código, una variación sobre la misma idea que Merleau-Ponty había tomado de Husserl: aunque el artista no tenga un código, sí hay en él un querer-decir. Esto implica una perpetuación de la idea del artista existencialista, que, a su vez, supone una continuación del sujeto fuerte de la modernidad. Pero no solo eso, sino que también reduce esa creatividad artística a la influencia del proceso comunicativo *anterior*, el de la Naturaleza que se expresa como si fuese un sujeto de sujetos. Como veremos en los siguientes apartados, la crítica de Lyotard a Dufrenne implica un rechazo de dos de los principios fundamentales de su Estética, aquellos que continuaban la tradición romántica de la que provenía la fenomenología: (a) la idea de un sujeto fuerte que crea de forma intencional, que perpetúa el querer-decir de Husserl, aunque ahora el individuo-artista esté exento de saber qué es lo que quiere decir; y (b) la creencia en un Uno prelingüístico al que aspirar o a través del cual expresarse, que perpetúa una teología natural que para Lyotard remite a los mismos esencialismos del siglo XIX, como se veía en la búsqueda de Dufrenne de una esencia de lo poético<sup>32</sup>.

En cualquier caso, la diferencia de Lyotard con Dufrenne no se dará únicamente a través de recursos como el del trabajo del sueño que no piensa, que cuestionará la idea del sujeto fuerte y del artista existencialista (cap. 3), o el de una figura-matriz que niega cualquier metafísica de lo Uno (cap. 4). La mayor distinción entre ambos pensadores emerge cuando se apela en *Discours, figure* a la poesía de Valéry y su concepto de «figure de la pensée», cuya búsqueda descendería hasta el último escalón del lenguaje para hacer aflorar la agitación y la insurrección *dentro* del discurso comunicable<sup>33</sup>. Esto es lo mismo a lo que Lyotard se refiere cuando habla de que el ojo está al borde del discurso, tal y como lo ha señalado Malabou:

Este ojo no es el mío ni el vuestro, no es el ojo de un sujeto, en este caso, el de un sujeto que se vería pensar. Se trata del ojo del discurso mismo, de este dispositivo óptico que el lenguaje, en su estructura, hace llegar hasta su borde con el fin de que el hablar haga nacer la visibilidad de aquello de que se habla. El ojo que bordea el discurso ciertamente ve otra cosa que el discurso, pero esta "otra cosa" no es posible sino a partir de una función del discurso. [...] La distancia que separa y acerca a

---

<sup>31</sup> M. Dufrenne (1976). *Esthétique et philo...*, «L'art est-il...», p. 78.

<sup>32</sup> En el fondo, las reticencias de Lyotard con respecto a la escuela fenomenológica se amparan en que esta no abandona la búsqueda de un conocimiento, *la reabsorción del acontecimiento y la recuperación de lo Otro en lo Mismo*. Es ahí donde aparecen el trascendentalismo y la comunicación. Por supuesto, esta crítica es tan generalista como la reducción del pensamiento de Lyotard a un posmodernismo relativista. Al igual que él es más que la caricatura, Husserl, Merleau-Ponty y Dufrenne también lo son.

<sup>33</sup> «Il faut la poésie radicale (qui n'est pas la poésie "pure") pour faire toucher et voir cette coexistence : à la recherche de ce que Valéry appelle la "figure de la pensée", elle descend jusqu'au plus bas échelon de la hiérarchie des unités linguistiques et elle importe l'agitation, l'insurrection, non plus seulement dans la prosodie traditionnelle, c'est-à-dire dans les contraintes d'appoint par lesquelles le discours poétique est connoté, mais dans les règles fondamentales du discours communicable lui-même». *DF*, p. 62.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

la vez al lenguaje de aquello de lo que habla no es, pues, una distancia anterior al lenguaje, no es la distancia pre-lingüística que regularía, fuera del lenguaje y sin él, la relación de la palabra con la cosa. Esta distancia se da con el lenguaje, desde el origen<sup>34</sup>.

En este sentido, lo poético no estaría —como asegura Dufrenne— en la capacidad para acceder al sustrato Natural de la forma poética, sino en la capacidad para desestabilizar las lógicas discursivas mediante la introducción de fórmulas que generaran caos dentro del orden, incomunicación dentro de lo comunicativo<sup>35</sup>. La noción lyotardiana de «figura» semeja tener origen en la crítica directa de la «expresión» tal y como fue concebida por Dufrenne, pues, donde la segunda connota un orden trascendental con el que se establece una continuidad a través de la comunicación, la primera denota la diferencia incomunicable que no puede ser subsumida en el discurso: la separación y la interrupción con respecto a la Naturaleza<sup>36</sup>.

### Cuestiones de lingüística

Aunque el debate sobre la expresión se construye sobre una diferencia ideológica entre un Dufrenne valedor de la reconciliación, de la comunicación y del consenso entre las partes y un Lyotard defensor de la diferencia, la incomunicación y el disenso, podemos encontrar también un cierto *différend* en la consideración que ambas partes tienen de los mecanismos del lenguaje. En relación con esta cuestión, lo que ocurre en determinado momento de *Discours, figure* es clamoroso, pues Lyotard corrige una cita textual de Dufrenne bajo la aseveración de que este ha confundido nociones diferentes como son la de «designado» y la de «significado». Observemos el fragmento original de Dufrenne: «L'expression c'est la présence en quelque sorte sensible du *signifié* dans le signifiant, lorsque le signe éveille en nous un sentiment analogue à celui que suscite l'objet»<sup>37</sup>. Lo que se apunta en este fragmento es que el significado habita en el interior del significante, haciendo que la expresión sea el fenómeno a través del cual se nos revela el significado intrínseco al significante que, además, despierta un sentimiento análogo al del objeto mismo. Aquí encontramos de nuevo el querer-decir que se actualiza en el decir; en este caso a través de la idea de que lo dicho apareja un significado que no es una construcción cultural, sino que es propio del significante. Este es el detalle que Lyotard corrige, pues lo que Dufrenne quiere decir es que los significantes son capaces de evocar en el receptor un referente que no puede darse en

---

<sup>34</sup> C. Malabou (2010). *La plasticidad en espera*, «Un ojo al borde del discurso», ed. y trad. de C. Durán y M. Valdivia, Santiago de Chile: Palinodia, p. 71.

<sup>35</sup> *DF*, p. 62.

<sup>36</sup> Como veremos, la expresión subsume lo sensible a lo discursivo, mientras que lo figural supone un atentado directo contra la vocación totalizadora del discurso. Al respecto, Lyotard dice que «Il n'y a que dans Hegel que le temps est concept et que le sensible est discusif». *DF*, p. 293.

<sup>37</sup> M. Dufrenne (1963). *Le Poétique*, París: PUF, p. 72. La cursiva es nuestra.

el lenguaje, sino únicamente en la realidad fenoménica<sup>38</sup>. Esto se evidencia gracias a la segunda parte de la frase, donde se alude a que el significante suscita un *sentimiento análogo al del objeto*. Es decir, la capacidad propia del lenguaje poético es la de traducir el sentimiento que produce el objeto. Un ejemplo podría ser la melancolía de un día lluvioso, que Paul Verlaine traduce a lenguaje con sus famosos versos: «Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville»<sup>39</sup>. De alguna manera, Dufrenne no considera que esa relación significante-significado sea fruto de un proceso cultural de designación, pues lo designado —no la melancolía, sino su vivencia experiencial— no existe en el orden del lenguaje. Así, la analogía de Verlaine se extiende más allá del código de palabras para evocar su afuera.

El origen de tal confusión entre lo designado y lo significado se encuentra en las reflexiones de Hjelmslev sobre la denotación y la connotación. Para el lingüista danés existen, en oposición al orden único que propone Saussure (significado-significante-referente, donde se estudian la relación entre los dos primeros y se menosprecia el tercer elemento), dos planos diferenciados: el Plano de la Expresión y el Plano del Contenido. El signo surge de la relación entre tal *expresión*, la forma que toma el signo o el signo mismo aislado de su significado, y el *contenido*, relativo al significado de una expresión. Aunque antagónicos, expresión y contenido no existen de forma independiente: si su relación es directa, manifestándose el signo como expresión de un contenido, estamos ante una denotación; pero si su relación es más compleja, resultando el signo la expresión del contenido de otro signo —como ocurre en los procesos de metaforización—, estamos ante una connotación<sup>40</sup>.

Esta idea es recogida por Dufrenne de una manera muy particular, pues su consideración de la expresión no implica nunca una denotación del significado atribuido culturalmente, sino la connotación de un sentido más profundo albergado en el seno de la Naturaleza. Es decir: el lenguaje más *contenidista* sería el que sigue de forma directa los anudamientos entre significado y significante, mientras que el lenguaje más expresivo sería el que rompe con esas codificaciones y apunta a un afuera de los marcos de significación acordados culturalmente. Esto se consigue a través de la

---

<sup>38</sup> *DF*, p. 291, n. 16. Para Lyotard, la frase correcta sería la siguiente: «L'expression c'est la présence en quelque sorte sensible du *designé* dans le signifiant, lorsque le signe éveille en nous un sentiment analogue à celui que suscite l'objet».

<sup>39</sup> Versos de «Il pleure dans mon coeur», contenido en *Romances sans paroles* (1874). Que hayamos elegido un poema de Verlaine como ejemplo no es azaroso, pues su intencionalidad poética rima a la perfección con las propuestas de la fenomenología. No en vano, como dijo a Mallarmé en una carta, su poesía pretende «L'effort vers l'Expression, vers la Sensation rendue» (22 de noviembre de 1866). Sobre la íntima relación que se puede establecer entre poesía y fenomenología, v. D. Cañas (1984). *Poesía y percepción*. Francisco Birnes, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente, Madrid: Hiperión. Curiosamente, la mayor parte de las ediciones de Dufrenne que pude consultar para esta investigación fueron propiedad del propio Valente, pues en la Universidad de Santiago de Compostela solo están disponibles en su fondo privado.

<sup>40</sup> L. Hjelmslev (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, trad. J. L. Díaz de Liaño, Madrid: Gredos, pp. 73-89. Aunque Deleuze y Guattari propondrán una maravillosa interpretación monista y spinozista de la obra de Hjelmslev, en este texto seguiremos las aproximaciones habituales a su obra. Para esa otra aproximación: G. Deleuze y F. Guattari (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 1*, París: Les Éditions de Minuit.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

connotación. Pongamos un ejemplo: si decimos «los dientes de la boca» estamos apelando a un lenguaje denotativo, pues la palabra «dientes» expresa el significado habitual que se le atribuye. Por otra parte, si decimos «las perlas de la boca» estamos utilizando un lenguaje connotativo, pues hay aquí un intercambio en el que «perlas» expresa el significado habitual de «dientes», produciendo un desplazamiento en el que se superponen dos significados posibles sobre un único significante expresivo. Ahora bien, lo que propone Dufrenne es que «las perlas de la boca» connota una cuestión todavía más profunda que un mero intercambio en el orden del lenguaje, pues el ejercicio de cambiar un significado o un significante por otro no puede traducir el lenguaje poético; al fin y al cabo, «las perlas de la boca» no significa algo idéntico a «los dientes de la boca», sino que opera como un suplemento que tiene cierta autonomía con respecto a lo que está suplementando. De esta manera, el poder del lenguaje poético está en su capacidad para trascender la relación significante-significado y evocar algo que no está estrictamente limitado al lenguaje:

[L]'expression est ce que la linguistique appelle connotation. Les traits propres de ce sens sont les suivants : il est immédiatement lu sur l'objet ; il ne vient pas s'ajouter à la perception, comme son prolongement ou son commentaire, il est éprouvé au cœur de la perception. [...] la prégnance du sens signifie sa totale immanence au sensible. Nulle distance entre le signifiant, nul arbitraire du signe. Le signe est alors l'objet total, qui porte le sens dans la gloire de son apparaître, comme le visage porte l'âme<sup>41</sup>.

Como aseguraba Merleau-Ponty, la clave de la expresión parece estar en esa capacidad que tiene el artista para evocar a través de la connotación algo que no es decible y que no tiene que ver con el intercambio de unos significados por otros, pues apela a una evocación que trasciende el lenguaje mismo. No obstante, independientemente de la veracidad emocional de este argumento, Lyotard cuestiona sus fundamentos a través del celebrado artículo de Frege «Über Sinn und Bedeutung». Lo que en este célebre texto se señala es que la connotación no está directamente relacionada con la expresión, pues una cosa es el sentido y otra muy diferente la referencia. El ejemplo que pone Frege es el de los planetas Héspero y Fósforo, que fueron entendidos como planetas diferentes hasta que se descubrió que eran el mismo. Esta paradoja, inabordable desde la perspectiva de Saussure, demuestra que siempre fueron el mismo referente, pero se abordaron desde dos sentidos distintos. Consecuentemente, de aquí se deriva que la confusión no fue con el propio referente, que permaneció inamovible, sino entre dos significantes a los que se les atribuyó un único significado; un problema de *sentido* pero no de *referente*. De la misma forma, cuando antes señalábamos que «perlas» era una connotación y «dientes» una denotación no estábamos siendo del todo precisos, pues todos los ejercicios lingüísticos se moverían en el ámbito de la dualidad significante-significado y no del referente,

resultando problemas de atribución de sentido<sup>42</sup>. Una palabra que significara algo, cualquier cosa, nunca sería únicamente expresiva, sino fruto del anudamiento entre expresión y contenido: sí hay distancia con el significante y sí hay arbitrariedad del signo, aunque esta sea relativa, pues que el mundo de las palabras consiga evocar el mundo de las cosas también es un problema que remite al lenguaje; el signo nunca es un objeto total, pues eso implicaría creer en un enraizamiento esencial del lenguaje en la realidad sensible<sup>43</sup>.

La particularidad de la propuesta de Dufrenne es que cree en la independencia de la expresión para con el contenido: el anudamiento entre ambas es fruto de los códigos culturales de comunicación, pero en el momento en el que la poesía rompe este nexo —a través de la metáfora—, el significante deja de denotar un sentido atribuido para pasar a connotar un sentido más profundo que, al no existir previamente en el seno de lo codificado culturalmente, solo puede ser propio de la Naturaleza misma. Así, el argumentario teórico de Dufrenne sobre la connotación no pretende defender que se pueda comprender el arte a través del lenguaje, sino que el arte —las artes, todas ellas— opera como un lenguaje en sí mismo. ¿Y qué es el lenguaje para Dufrenne? Aquello que permite la comunicación. Solo las obras de arte pueden transmitir algo que está fuera de los marcos del lenguaje codificado, y es por ello que su lenguaje es otro, uno propio, más próximo a la Naturaleza.

La crítica que hace Lyotard desde el marco teórico de Frege viene a indicar que Dufrenne está manteniendo el dualismo entre lo cultural y lo natural, como también entre lo denotado y lo connotado o lo que es propio del Plano de Contenido y del Plano de Expresión. En consecuencia, está olvidando que esos intercambios de sentido se dan siempre en el marco de nuestro lenguaje codificado, pues no deja de ser desde ese lenguaje que podemos interpretar lo que el poema nos evoca. La poesía habita el discurso comunicable, y la única forma de romper el dualismo entre lo cultural y lo natural pasa por comprender que nuestra comunicación habitual, codificada, también es natural, pues todo es natural y, por lo tanto, nada lo es. El arte no tiene la capacidad para comunicarnos con el afuera a través de conjuntos significantes (poemas, pinturas, canciones) más expresivos que otros, pues esa experiencia del afuera también está dentro del lenguaje: solo asumiendo que la melancolía de un día lluvioso es también una experiencia lingüística —y, por ello, cultural— y que nuestra comunicación habitual es también una experiencia natural podremos comprender que el poema es

---

<sup>42</sup> G. Frege (1984). *Estudios sobre semántica*, trad. U. Moulines, Barcelona: Orbis, pp. 51-86. El artículo en cuestión, traducido al español como «Sobre sentido y referencia» o «Sobre sentido y denotación», fue publicado originalmente en *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1892, pp. 25-50. Nos amparamos en la traducción del artículo como «denotación» en lugar de «referente» para afirmar la disociación de ambos ámbitos con el mismo vocabulario de Hjelmlev: connotación para aquello relativo al sentido y denotación para aquello relativo al referente.

<sup>43</sup> Algo parecido es lo que aflora en el manual de inestética de Badiou cuando este asegura que hay poetas universales, como si esa combinatoria de palabras evocara de forma inmanente una experiencia sensible determinada. No concordamos en absoluto con esta perspectiva: es cierto que no todo es cultura y contexto, pero es innegable que el gusto surge en sociedad, como defiende la crítica decolonial. En este sentido, no creemos en universales de ningún tipo. Cfr. A. Badiou (2005). *Handbook of Inaesthetics*, trad. A. Toscano, Stanford: Stanford University Press, p. 46.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

radical en su desconfiguración de los significados y de los valores atribuidos, independientemente de lo natural o artificial que sea, o de lo connotado o denotado que parezca<sup>44</sup>:

Le langage poétique n'est donc pas nécessairement une langue sociale, socialement connotée. Le fond de l'affaire est qu'il n'est pas vrai que la fonction poétique soit de communication. Elle est aujourd'hui de critique. [...] La fonction intégratrice du discours de type poétique suppose à l'inverse un système cohérent d'institutions culminant dans un mythe d'origine, auquel le poème, comme la danse ou la plastique ou la guerre, ne cessent de renvoyer comme à leur sens commun. La question est de savoir si ce mythe est une « langue affective ». Je doute qu'il soit une langue *stricto sensu* : il est lui-même une figure-forme<sup>45</sup>.

Por supuesto, el vocabulario de Lyotard todavía es bélico y, de alguna manera, dualista. Aunque la intención de *Discours, figure* era buena, encontrar en la Estética un principio político de subversión, el resultado resultó menos preciso de lo que él esperaba. Es verdad que su posición situada escapa a los marcos metafísicos de Dufrenne, pues la consideración que sostiene Lyotard de la obra de arte siempre se ampara en su condición situada dentro del discurso: Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, como Cézanne, Van Gogh y Gauguin, son sediciosos con respecto a unas codificaciones dadas por los criterios académicos de su tiempo, pero no por ello sus obras alcanzan un afuera. Si lo hicieran, serían obras universales a todo el género humano, y este no es el caso de ninguna obra, pues toda creación artística nace en un contexto y es susceptible de ser irrelevante en otro muy diferente. El problema de la perspectiva de Lyotard es que sigue siendo dualista e ingenua en su jerarquización de unos artistas sediciosos sobre otros que no lo fueron tanto, como si el discurso fuera único, como si Cézanne tuviera una mayor capacidad deconstructiva que Pierre Bonnard u Odilon Redon, virtuosos en las transgresiones disimuladas pero ajenos a un cierto relato de la vanguardia. De alguna manera, *Discours, figure* es un libro abierto a la sedición explícita, pero no tanto a las transgresiones silenciosas que si tendrán cabida a partir de su amistad con Deleuze y de la inspiración de Klossowski; de eso nos ocuparemos en capítulos posteriores.

### Pequeña genealogía del discurso

Aprovechando la aproximación a las diferentes problemáticas lingüísticas que envuelve *Discours, figure*, es pertinente que introduzcamos aquí una pequeña digresión para contextualizar los debates contemporáneos que se estaban dando en torno a la noción de «discurso». En aquellos años, la corriente hegemónica de la

---

<sup>44</sup> Para Lyotard, como para Heidegger, la *recepción* de la obra de arte implica un impacto violento mediante el *shock* (*Stoss*), extrañando y desterritorializando al sujeto mismo. Al respecto, como también señala Vattimo, no cabe una aprehensión emocional, pues el arte no «emociona», sino que «angustia» y, por lo tanto, «emancipa». Por supuesto, no hablamos de la emancipación en términos políticos, sino de la experiencia de verse lejos del hogar, abierto ante un horizonte infinito de posibilidades insospechadas, pero libre también de toda protección materna. G. Vattimo (1993). *Poesía y ontología*, trad. A. Cabrera, Valencia: Universitat de València, p. 166.

<sup>45</sup> *DF*, pp. 320-321.

lingüística en Francia seguía siendo la de Saussure, padre de la lingüística estructural y precursor de algunos de los principios de lo que, extrapolado a la antropología y a la sociología, terminaría tomando el nombre de estructuralismo. No obstante, a finales de los sesenta ya existía una corriente alternativa que proponía una subversión frente a los principios canónicos de la lingüística: la escuela de Émile Benveniste, profesor del Collège de France y nieto académico del propio Saussure, pues había estudiado con su discípulo Antoine Meillet. Benveniste ya había recibido atención en los años sesenta por parte de algunos de los estructuralistas más preocupados por el lenguaje, como Roland Barthes, Julia Kristeva o Jacques Lacan, pero será en los años setenta cuando otros lingüistas como Antoine Culioli lo canonicen como el padre de la nueva lingüística francesa<sup>46</sup>.

Frente al estudio abstracto de los signos que proponían en aquel momento algunos pensadores como Austin y Searle<sup>47</sup>, Benveniste presenta una alternativa: su particular teoría de la enunciación. Siguiendo a Frege, Benveniste separa la *forma* del lenguaje y su *sentido*. La primera es la construcción abstracta e ideal de ese sistema de valores al que llamamos lenguaje, un aparato de asociación de significantes con significados; la segunda ya no es abstracta ni ideal, sino que implica directamente al referente, como ya indicó Frege en su propia articulación del sentido [*Sinn*]. La novedad de Benveniste frente a Frege es su definición del proceso de enunciación como una instancia intermedia encargada de la aplicación del lenguaje formal codificado. Para Saussure había una preexistencia de los significados que se materializaba *a posteriori* en significantes diferentes (*sheep, mouton, oveja*). En el caso de Benveniste no solo hay una opacidad expresiva de cada palabra, como indicaba Hjelmslev, sino que ese lenguaje abstracto interactúa de forma directa con la realidad sensible mediante el proceso de enunciación. El ejemplo más claro de su posición es la existencia de los deícticos [*shifters*], un tipo de manifestación gramatical cuyo significado denotativo cambia en cada enunciación dependiendo de las condiciones espaciotemporales al que se refiera el hablante. «Tú», «allí» o «ahora» son ejemplos de deíctico, palabras que no tienen un significado abstracto e ideal, sino que siempre transgreden las condiciones formales de la lengua a partir de una enunciación que las conecta con el referente<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Así como no existe constancia de una relación estrecha entre Benveniste y Lyotard, sí hay notas manuscritas por Lyotard de un seminario de Culioli que tuvo lugar entre 1971 y 1973 (BLJD JFL 296). El papel que este pensador pudo tener en las propuestas de Lyotard es algo que todavía queda por investigar. Sobre Benveniste y su importancia en Francia: D. Gambarara (1979). «Segno e soggetto da Benveniste alla semiologia francese contemporanea» en AAVV: *Lingua, discorso, società*, Parma: Pratiche Editrice, pp. 5-33.

<sup>47</sup> La teoría de los actos del habla —propuesta por Austin y continuada por Searle— sitúa el lenguaje en un contexto performativo, pero arrastra la misma indistinción entre sentido y referencia que ya había visto detectada por Frege. De alguna manera, el constructivismo social de Austin no introduce el referente, pues solo se preocupa por los usos de las palabras en su dimensión discursiva. J. L. Austin (1962). *How to Do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press; J. Searle (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>48</sup> E. Benveniste (1966). *Problèmes de linguistique générale* I, París: Gallimard, pp. 67 y ss.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

Lo que propone Benveniste es que existe una coimplicación de los espacios diferenciados por Hjelmslev como Plano de Expresión y Plano de Contenido, algo ya indicado por Frege. No obstante, su objetivo no es utilizar esta disolución para negar las especificidades del lenguaje formal, por una parte, y de aquello sensible que no ha sido territorializado por los códigos lingüísticos, por la otra. Lo que pretende Benveniste es aclarar que el estudio de la lingüística debe reformularse para que las carencias de la lingüística formal tradicional sean solucionadas gracias a una nueva lingüística del *discurso*, disciplina que no solo se encargaría de estudiar las relaciones abstractas entre significante y significado, sino también cómo estas interactúan con los diversos referentes.

A diferencia de lo que ocurría con los análisis estructurales que ubicaban la reflexión sobre el lenguaje en un plano separado de la fisicidad del gesto, Benveniste introduce un campo específico para pensar el sentido, la lingüística del discurso, y es de aquí de donde podemos extraer una definición de lo que Lyotard entiende por discurso: no solo es el campo del lenguaje, de los signos lingüísticos, sino que, más precisamente, el discurso es el campo en el que se produce la comunicación. No solo está limitado a las formas abstractas del lenguaje, sino que coimplica esas formas ideales con los procesos de enunciación de tales signos.

Solo a la luz de Benveniste podemos entender que la diferencia entre el discurso y la figura no puede reducirse a la diferencia que existe entre el Plano de Contenido y el Plano de Expresión; es notablemente más compleja. Ya hemos señalado que la figura no es solo la «imagen plástica» de Terencio y Pacuvio. Ahora también sabemos que el discurso no es solo el lenguaje, aunque sí implica la relación convencional que se establece entre el significado y el significante, régimen comunicacional que el propio Lyotard llegará a llamar semioteología<sup>49</sup>. El discurso es el régimen de la comunicación; la figura, su reverso: la incomunicación, la torsión de la relación convencional entre significado y significante, la afirmación tímbrica de aquello que no puede ser resumido a un simple valor comunicacional. La figura ya no aparece como el producto artístico de un creador que fractura los límites del discurso, sino que es el error mismo que lo habita, la opacidad irreductible, un gesto que no es voluntario o involuntario, sino que simplemente *es*, o, en su defecto, *deviene* con el deseo.

### Más allá de cultura y naturaleza

Unas páginas más atrás, antes de este pequeño excurso, comentamos que eran tres los textos de Dufrenne con los que Lyotard dialogaba directamente en *Discours, figure*. No obstante, todavía no hemos abordado el más importante de todos ellos, aquel en el que el conflicto que ya hemos desarrollado se hizo visible y evidente: *Pour l'homme*. El libro será reseñado por Lyotard en 1969, un año después de su publicación original, bajo el título «A la place de l'homme, l'expression»<sup>50</sup>, indicador que ya nos da a

<sup>49</sup> RP, «Humour en sémiologie», pp. 33-49.

<sup>50</sup> J.-F. Lyotard (1969). «A la place de l'homme, l'expression», *Esprit*, 383, pp. 155-178.

entender cuál es el problema que aquí se esconde. A pesar de mostrarse como un manifiesto humanista, *Pour l'homme* no será otra cosa que la continuación de su proyecto filosófico sobre la expresión y la Naturaleza<sup>51</sup>. Así se evidencia en una cita que no hace más que confirmar algunas de las cuestiones ya mencionadas en apartados anteriores:

Il arrive que l'outil, au lieu de s'effacer, cherche à valoir par lui-même, exhibant sa propre chair, la matière même du signe, dont le pouvoir signifiant n'est plus alors porté par son insertion dans le système et sans autre diacritique, mais par la vertu même de ses qualités sensibles<sup>52</sup>.

No obstante, la pregunta que debemos hacernos es por qué introduce al *homme* si, en principio, no debiera referir al humanismo. La respuesta es que, como ocurría con sus consideraciones sobre el lenguaje y la comunicación, Dufrenne está resignificando la noción habitual de «hombre» para darle un sentido ligado a su particular *Naturphilosophie*: en este caso, el *homme* resulta ser un espacio o un medio para la expresión de la Naturaleza. Tal y como la articula, su consideración de lo humano podría lindar con algunas de las ideas que Lyotard conectará en sus posteriores escritos con lo inhumano, pues ambas nociones comportan una dimensión umbral entre la participación de los procesos naturales y su radical separación para con lo natural. Sin embargo, esto no debe confundirnos<sup>53</sup>. El *homme* de Dufrenne no implica más que una reformulación de aquello que ya había explicado con anterioridad, y su dimensión «mediadora» no supone un auténtico umbral que dinamite la dualidad entre naturaleza y cultura, como ocurrirá con lo inhumano lyotardiano, sino una subsunción de lo cultural a lo Natural. Al respecto, Giovannangeli ha señalado que para Lyotard «la culture, à la différence du corps, ne reste pas immergée dans le sensible signifiant»<sup>54</sup>, mientras que para Dufrenne «la culture est presque contemporaine de la nature»<sup>55</sup> o, en palabras más claras y sinceras, la cultura es *expresión* de la Naturaleza, resultando el hombre un espacio de mediación en tanto que encargado de producirla.

El discurso es el mismo que en sus textos anteriores: las artes y la poesía, producto del hombre, nos reconcilian con la Naturaleza. Hay quien ha considerado que esta cuestión, concebida sobre la ya explicada confusión entre «sentido» y «referencia», tiene su origen en una interpretación libre de la función poética del lenguaje que articuló el lingüista Roman Jakobson, una posición complementaria a la nuestra sobre la herencia de Hjelmslev en Dufrenne<sup>56</sup>. No obstante, sin entrar en los detalles y las

---

<sup>51</sup> J.-F. Lyotard (1969). «A la place...», p. 155.

<sup>52</sup> M. Dufrenne (1969). *Pour l'hom...*, p. 164. Este fragmento ya ha sido recogido en D. Giovannangeli (2016). «Un moment de la phénoménologie en France : Dufrenne, Lyotard, et le problème de l'expression», *Bulletin d'analyse phénoméologique*, XII, 2, p. 326, pero la traemos también aquí por la claridad con la que expresa la continuidad conceptual del corpus filosófico de Dufrenne.

<sup>53</sup> «Pourquoi l'homme ? C'est pour lui le nom du lieu où s'opère le contact et la séparation de la nature avec elle-même, et c'est en ce lieu que reside, dit-il, la raison des raisons, la raison de la matrice», dice Lyotard sobre Dufrenne. J.-F. Lyotard (1969). «A la place...», p. 158.

<sup>54</sup> D. Giovannangeli (2016). «Un moment de la phénoménologie...», pp. 326-329.

<sup>55</sup> M. Dufrenne (1969). *Pour l'hom...*, p. 159. También citado por Giovannangeli.

<sup>56</sup> R. Jakobson (1963). *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, París: Les Éditions de Minuit, p. 218, referenciado en D. Giovannangeli (2016). «Un moment de la phénoménologie...», pp. 333.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

críticas que se pueden hacer a la propuesta jakobsoniana, lo que aquí nos interesa es cómo la consideración productiva de la forma poética es enraizada por Dufrenne en una condición *humana* del hombre que nunca deja de ser *natural*. De esta forma, lo que acontece es que el marco teórico que propone para abordar la reconciliación con la Naturaleza a partir de la poesía sigue anclado en el fundacionalismo naturalista, pues ni la poesía es un producto del Todo Natural ni lo natural es mejor que lo técnico por el mero hecho de responder a la Naturaleza primordial<sup>57</sup>. Abolir el dualismo entre naturaleza y cultura no pasa por atribuir ciertas producciones culturales —aquellas adscribibles a la expresión— a un origen natural, sino por concebir que tanto lo natural como lo cultural son constructos arrojados por un animal productor —el animal humano— que, en una realidad trágica, nunca deja de producir subjetividad<sup>58</sup>.

En el caso de Lyotard, tal cuestión se evidencia en su preferencia por el desorden caótico de la prosa experimental de su gran amigo Michel Butor, de la poesía de Antonio Porta o de la música de Luciano Berio, todos ellos creadores de una obra fragmentaria e insondable que pretendía desconcertar a aquel que la percibiera, utilizando el ejercicio afirmativo de la creación para introducir dislocaciones en el orden habitual de comprensión del texto<sup>59</sup>. Puede que los gustos de Dufrenne no fueran tan diferentes, no es este el lugar para pensar sobre ello, pero lo que sí está claro es que el sentido atribuido a las artes y a la poesía difiere en la filosofía de ambos. ¿Influye el gusto por cierto tipo de arte sobre lo que se piensa de ellas? ¿Es el pensamiento el que condiciona el gusto? ¿O se trata de una relación, la que se produce entre gusto y filosofía, totalmente arbitraria? La pregunta nos excede, pero queda abierta para el futuro.

---

<sup>57</sup> La confusión entre «lo bueno» y «lo natural» es lo que se conoce como «falacia naturalista», concepto acuñado por G. E. Moore en su obra *Principia Ethica* (1903). Dufrenne está incurriendo en esta cuestión al amparar la posibilidad de la poesía en la esencia primordial de la Naturaleza, cuestión polémica a la que hay que sumar la dimensión utilitaria que otorga a la creación artística cuando entiende el arte y la poesía como mero medio para conectar con ella.

<sup>58</sup> La principal crítica al dualismo naturaleza-cultura ha sido llevado a cabo por P. Descola (2005). *Par-delà nature et culture*, París: Gallimard.

<sup>59</sup> Butor y Berio aparecen referenciados en numerosas ocasiones a lo largo de la producción escrita de Lyotard, especialmente el primero; sobre ellos volveremos más adelante. El caso de Porta es más particular, pues solo lo menciona una vez en *DF*, junto a Cummings y Eluard. *DF*, pp. 324-326. Todos ellos son ejemplos de la posibilidad de deformar el lenguaje hasta al límite mismo de la comunicación. Mencionamos a Porta por ser uno de los máximos representantes del Gruppo 63, sobre cuya actividad Alfredo Giuliani ha dicho lo siguiente: «Nous étions au centre d'une éblouissante précarité, aux limites de la schizophrénie, en équilibre instable entre le rationnel et l'irrationnel, et nous faisons dépérir le vocabulaire, la syntaxe, le vers, la structure de ces poésies que l'on avait fait passer, la veille encore, pour "modernes" (...). La poésie se mesurait pour nous à la dégradation des significations et à l'instabilité physiognomonique du monde verbal dans lequel nous étions plongés». Fragmento de una entrevista a A. Giuliani realizada en la *Südwestrundfunk* el 6 de enero de 1969, traducido en U. Esposito-Torrigiani (1968). «Le groupe dans la littérature italienne contemporaine», *Les temps modernes*, 277-278, p. 314 y citado por Lyotard en *DF*, p. 326. En el mismo número de esa revista Lyotard publicó «La place de l'aliénation dans le retournement marxiste», pp. 92-160.

## Derivas post-fenomenológicas

Como es de suponer, la crítica de Lyotard a las estéticas fenomenológicas no ha sido la única. Muchos otros pensadores de su tiempo siguieron un camino en paralelo hacia lo que se ha venido llamando post-estructuralismo, pero que podemos cifrar también como una post-fenomenología ontológica muy preocupada por matar al padre metafísico. De hecho, parte de la crítica que Lyotard arroja contra Dufrenne vino prefigurada por algunos de los textos del Vattimo anterior al *debolismo*, quien ya en la primera edición de *Poesía e ontología* (1967) había acusado a los fenomenólogos de reducir la diferencia del ser a una «naturaleza» metafísica, mencionando directamente a Dufrenne como aquel que desveló el programa *esencial* que ya preexistía en el proyecto fenomenológico<sup>60</sup>. Esta consideración de lo «post-fenomenológico» como una forma de cuestionar la fenomenología desde el pensamiento post-metafísico debe ser matizada y completada a la luz de las reflexiones últimas de Dufrenne sobre Lyotard<sup>61</sup>.

En 1976 se publicó el número 64 de la revista *L'Arc*, dedicado monográficamente al pensamiento de Lyotard, quien antes de publicar *La Condition postmoderne* (1979) ya gozaba de cierto reconocimiento en Francia. La razón del avance a tal fecha es el texto que Dufrenne escribió para la ocasión, en el que omite las posteriores reflexiones de Lyotard para centrarse en la obra que le increpaba de forma directa. Sobre ella, lo que en este artículo se pregunta es si Lyotard no está cayendo en eso mismo que intentaba superar al constituir el «deseo» como una suerte de trascendental. Para Dufrenne, el *Ça* (Ello) libidinal no sería otra cosa que una nueva forma de *Natura naturans* que, aunque diferente del *On* (Se) fenomenológico, serviría como continuación de la misma idea de *pré-monde* articulada por Merleau-Ponty<sup>62</sup>: una ontología relacional que renunciaría al solipsismo del individuo. En estos términos, la superación de la fenomenología se encontraría en Heidegger y en Merleau-Ponty de la misma forma que en Lyotard, como desvelamiento del Ser a través de un *Abgrund* [abismo] que permitiría acceder al pre-mundo<sup>63</sup>. Un pre-mundo que, en el caso de Lyotard, correspondería al deseo.

Desde luego, la conexión entre Merleau-Ponty y Lyotard es evidente, pues la influencia de aquello invisible (matriz) que recorre lo visible (figura) frente a lo legible (discurso), o, mejor dicho, de aquello invisible que recorre lo *ilegible* —pues lo figural no se manifiesta en la poesía como opacidad del significante, sino como torsión del significado— frente a lo legible, es innegable. Y lo mismo ocurre con la problemática consideración de nociones heideggerianas como *Stoss* o *Ereignis* en su filosofía: son

---

<sup>60</sup> G. Vattimo (1993). *Poesía y onto...*, pp. 35-36. Mencionamos la primera edición porque el libro fue revisado por su autor en 1985, momento en que se incluyó el noveno capítulo «Estética y hermenéutica», que había sido redactado en 1979. *Ibid.*, p. 16.

<sup>61</sup> Ya hablaron de post-fenomenología A. Woodward (2019). «Lesson of... », pp. 104-119 y F. L. Silvestre en diversas clases y conferencias.

<sup>62</sup> M. Dufrenne (1976). «Doutes sur...», p. 14.

<sup>63</sup> Dufrenne solo habla de Merleau-Ponty, pero sus palabras son extensibles al pensamiento de Heidegger.

## 2. El problema de la expresión en el ocaso de la fenomenología

siempre elementos presentes, aunque sea de forma revisada. Pero eso no implica que haya una continuidad absoluta en su pensamiento.

Dufrenne tiene razón al afirmar que el deseo se configura en la filosofía de Lyotard como un trascendental, pero solo si entendemos lo trascendental en los términos de Deleuze, como cuestión atada al plano de inmanencia<sup>64</sup>. Lo que desde luego no se le puede atribuir es el hecho de suscribir la existencia de un pre-mundo originario. De hecho, Lyotard precisó en varias ocasiones su desconfianza frente al *Sein* [Ser] como un elemento singular, afirmando al respecto lo siguiente:

En Heidegger está la suposición del ser... no comprendo por qué utiliza el singular... es un viejo problema, es el problema parmenídeo. Pienso que si se interpreta en el sentido de que es el ser mismo el que se da y se retira a la vez, se está suponiendo el ser, y creo que esto es metafísica, se está suponiendo un Ser —a la manera parmenídea—<sup>65</sup>.

Lo dice de forma muy clara: la revelación del Ser es un problema parmenídeo, pues remite a un origen inmóvil y, podríamos completar, esencial. Es la misma preocupación que tenía Vattimo con respecto a las estéticas heredadas. El principal interés de los filósofos de los setenta era el de escapar de todas las reformulaciones posibles del idealismo romántico, pero sin renunciar por ello a los problemas abiertos por el romanticismo. Su posición ya no será la toma de partido entre la dialéctica de lo concreto y lo abstracto, o de lo parcial y lo total, pues, como explicará Lyotard años más tarde, esa dialéctica ya existía en la tradición del siglo XIX; no tiene sentido reproducirla, sino buscar nuevos caminos a partir de ella<sup>66</sup>. Es también en esto en lo que se diferenciarán de los fenomenólogos de la generación anterior. No se trata de reformular el problema moderno de lo total para hacerlo compatible con lo parcial, como propone la *chair du monde* de Merleau-Ponty, sino de apartar esas preocupaciones para que aparezcan otras nuevas. En este caso, la ruptura que proponen la figura-matriz de Lyotard o el plano de inmanencia de Deleuze tiene que ver con el paso de una metafísica tridimensional a una ontología bidimensional, plana, donde no cabe un *Grund* pero tampoco un *Abgrund*, donde cualquier relato sobre el

---

<sup>64</sup> G. Deleuze (2003). *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, ed. D. Lapoujade, «L'immanence : une vie», París: Minuit, pp. 359-364.

<sup>65</sup> T. Oñate y Zubía (2007). «Entrevista con...», p. 9.

<sup>66</sup> «Het is niet zeker of fragmentarisering een post-modern idee is. U weet net zo goed als ik dat het 'Atheneum' en de vroege Duitse romantiek van de gebroeders Schlegel onmiddellijk volgt op de Verlichting als haar contrapunt, en dat ze tot het moderne tijdperk of levensgevoel behoren. In Duitsland, het meest gecultiveerde land van Europa in die tijd, en dat al heel lang, doet zich tegelijkertijd enerzijds het grote totaliserende systeem van de Hegeliaanse filosofie voor, en anderzijds de traditie van de Fragmenten bij Schlegel en de hele romantische beweging». P. L. Tazzi (1985). «In een systeem van labyrinten», *Museumjournal* 30/3, p. 152. Esta respuesta podría traducirse como: «No está claro que la fragmentación sea una idea posmoderna. Usted sabe tan bien como yo que *Athenaeum* y el primer romanticismo alemán de los hermanos Schlegel sigue inmediatamente a la Ilustración como su contrapunto, y ellos pertenecen a la modernidad. En Alemania, el país más culto de Europa en aquella época y durante mucho tiempo, el gran sistema totalizador de la filosofía hegeliana aparece al mismo tiempo que la tradición de los fragmentos de Schlegel y el movimiento romántico». Lo que Lyotard afirma con estas declaraciones es que ser sedicioso con respecto a la modernidad no implica decantarse por el fragmento, sino subvertir ese dualismo que parece inherente a la mitología de lo moderno.

origen da paso a una figura-matriz o a una virtualidad posible que no existe *antes*, sino que se encuentra inscrita en el reverso de toda presencia.



### 3. El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología

Si podemos afirmar que la Fenomenología es una de las patas que sostienen la primera reflexión sistemática que Lyotard hace sobre la Estética, la otra sería, en términos semejantes, el Psicoanálisis. Como ya hemos comentado, Lyotard asistió a los seminarios de Lacan en 1964 y comenzó a leer a Freud en profundidad debido a la influencia de Ricoeur. Sin embargo, durante esos años ya había algo que le hacía desconfiar del programa que proponía Lacan para leer a Freud. Compartiendo muchas de sus intuiciones, había una cuestión que no era capaz de comprender: la estructuración lingüística del inconsciente. Desde luego, su lectura directa de los textos de Freud apuntaba en otra dirección. Además de esta cuestión, la tan comentada afirmación de que «el trabajo del sueño no piensa», hay otro elemento que se presenta como fundamental para comprender la sospecha que Lyotard profesó hacia el lacanismo. Una desconfianza que reveló años después, pero que ya queda clara en sus primeras críticas al psicoanálisis estructuralista:

*J'ai suivi les séminaires de Lacan au milieu des années soixante. Je n'y ai pas compris grand-chose, sinon que les objets de désir doivent rester méconnus de la conscience, et que « l'accomplissement du désir », s'il advient, s'accompagne de peine, d'angoisse, de résistance et de déni. J'éprouvais moi-même une résistance à l'enseignement de Lacan. Il m'a fallu plus de vingt ans pour situer un peu cette résistance. Elle ne vise pas le « grand A » du schéma lacanien. Au contraire, le concept A permet de bien fonder, je crois, la différence entre désir et demande, entre ce que Lacan nomme le réel qui relève de l'ordre du désir ou du ça, et l'imaginaire qu'il renvoie à l'économie du Moi et de sa demande. L'irritation que j'éprouvais à la lecture de Freud par Lacan me venait du symbolique. Ce troisième nom couvre « le reste », l'ensemble du champ du langage, la connaissance. De cette distribution, il résulte que tout savoir se constitue dans la seule forme du théorique et que cette forme est à concevoir comme un réseau ou une structure d'oppositions signifiantes<sup>1</sup>.*

Como es sabido, Lacan establece un entramado de tres registros diferentes a partir de los cuales explicar el funcionamiento de la psique: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Lo imaginario refiere a las imágenes —en sentido amplio— y a los estímulos sensibles, tal y como son percibidas por cada subjetividad, mientras que lo simbólico atañe a lo lingüístico y a lo que está culturalmente codificado. Junto a estos dos registros que dan forma al mundo que nos rodea, transformando las imágenes y los sentidos atribuidos, está lo real. Este último es el registro más complejo de definir, pues radica en la pura ausencia, aquello impensable que no es imaginario ni simbólico, el fondo traumático que no puede ser aproximado sin los velos de la imagen y el símbolo.

  
<sup>1</sup> PE, p. 29.

### 3. El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología

La desconfianza que Lyotard tiene hacia lo simbólico viene de su propio escepticismo hacia un lenguaje incapaz para la verdad. A diferencia lo que ocurre con los lacanianos, el filósofo que nos ocupa no concibe una triplicidad en la configuración de la realidad, sino una doble duplicidad. Esta propuesta es semejante a la que ya encontrábamos en su defensa de Frege contra Saussure, fundamentada sobre la necesidad de separar los registros del sentido y la referencia frente a la triplicidad del modelo saussureano. Mientras otros ven la política como un enfrenamiento por la hegemonía sobre los significantes flotantes, Lyotard entiende, binariamente, dos campos de batalla completamente relacionados: el de lo real y lo imaginario, y el del discurso y la figura.

El problema no deja de cifrarse sobre la dualidad que ya estableció Heidegger entre lo lleno y lo vacío, recogida por Lacan en el seminario VII<sup>2</sup>. No obstante, Lyotard utiliza esta herramienta para abrir la posibilidad a una nueva consideración del quehacer productivo del inconsciente. Bajo su óptica, lo imaginario correspondería únicamente al conjunto de lo simbólico y lo imaginario, campo de los significantes —plásticos o lingüísticos— territorializados por el discurso. Frente a tal régimen, la figura sería la posibilidad del afuera, una fragmentación del discurso —desde su interior— que alumbraría la posibilidad de lo todavía impensado: lo real. Siguiendo a Lacan, esto «real» no sería alcanzable, sino el eterno afuera de lo imaginario. De esta forma, la figura se presentaría como el umbral entre lo visible (imaginario, discurso) y lo invisible (matriz, real).

En este apartado profundizaremos en la compleja situación que ocupa la figura, analizando las diferentes tipologías que él encuentra en el quehacer productivo de algunos artistas y escritores. Si en el apartado anterior pensamos la recepción de aquello figural como un acontecimiento post-fenomenológico, aquí nos centraremos en la capacidad del artista —semejante a la del científico y del filósofo— para destruir los códigos del discurso mediante procesos figurales. Para ello, comenzaremos por la perspectiva tradicional del psicoanálisis del arte, aquella que no entiende al artista como productor, sino más bien como *producto* de su inconsciente.

#### **El Freud de Cézanne**

A diferencia de Merleau-Ponty, Freud nunca habló de Cézanne. De hecho, como se ha considerado en numerosas ocasiones, el que fuera el padre del psicoanálisis nunca estuvo a la vanguardia de su tiempo en materia artística. Sus contadas reflexiones sobre las artes plásticas estuvieron centradas en grandes personajes como Leonardo Da Vinci y Michelangelo Buonarroti, con una mayor atención por lo contemporáneo en el caso

---

<sup>2</sup> J. Lacan (1986). *Le Séminaire VII. L'Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, París: Seuil. Recientemente, Harman ha insistido en que el de la ausencia y la presencia es el principal problema del pensamiento de Heidegger. G. Harman (2016). *El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger*, trad. L. Ralón, Barcelona: Anthropos, p. 47.

de la literatura<sup>3</sup>. No obstante, Lyotard publicó en 1971 un artículo donde reflexionaba sobre la posibilidad de una interpretación de la pintura de Cézanne desde el marco teórico propuesto por Freud. El título original del texto fue «Psychanalyse et peinture», pero es más conocido por el título que recibió en su reedición como parte del libro *Des dispositifs pulsionnels* (1973): «Freud selon Cézanne»<sup>4</sup>.

Lo que Lyotard explica en estas páginas es cómo Freud se ha amparado en una consideración diferenciada del arte como tragedia y del arte como pintura al aplicar sus respectivos análisis, anulando así la capacidad libidinal y crítica del segundo. El primero, correspondiente a la tragedia griega y shakespeariana, pero también a obras como el Moisés de Michelangelo, sería para él una representación privilegiada de aquello que trata el psicoanálisis, el deseo del sujeto en relación con su castración. Frente a tal perspectiva, la pintura cumpliría un papel diferente, dejando de ser una mera ilustración de los procesos inconscientes para ocupar un lugar central en el análisis freudiano del sujeto creador. De esta forma, mientras Hamlet o Macbeth son elementos fundamentales para articular el discurso psicoanalítico, pero no se conciben como producto del artista-paciente-psicoanalizado William Shakespeare, las pinturas de Da Vinci solo se comprenden en tanto que sublimación de su deseo inconsciente, sin servir de ilustración general de los procesos psicoanalíticos<sup>5</sup>.

Esta aproximación a la tragedia es la que, en nuestra contemporaneidad, ha canonizado a Slavoj Žižek como uno de los grandes teóricos del psicoanálisis, pues, como acusa Rancière, el filósofo esloveno solo utiliza el cine y las imágenes —o, mejor dicho, los discursos que las acompañan— para ilustrar el corpus lacaniano. Por su parte, la reflexión psicoanalítica sobre la pintura ha tenido continuidad en un doble sentido: por una parte, a través de propuestas como la psicocrítica, que continúan comprendiendo el proceso creativo como algo anclado en la sublimación; y, por otra, a partir de una transgresión que radica en la comprensión del arte como algo más que mera forma determinante en la fantasmática del pintor. Esta última consideración subversiva de la pintura es la que Lyotard pretende inaugurar con su texto, pero que

---

<sup>3</sup> Los dos textos más relevantes que Freud escribió sobre artes plásticas son «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci (1910)» y «El Moisés de Miguel Ángel (1914)», contenidos respectivamente en S. Freud (1999). *Obras completas XI. Cinco conferencias sobre psicoanálisis, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, y otras obras (1910)*, ed. J. Strachey y trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 54-127 y S. Freud (1999). *Obras completas XIII. Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)*, ed. J. Strachey y trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 217-243. Un texto sobre literatura en el que demuestra ser muy contemporáneo es «Lo ominoso (1919)», donde parte de E. T. A. Hoffman para establecer una reflexión que excede la obra abordada («El hombre de arena», 1817) y todavía nos sirve para pensar la creación contemporánea. S. Freud (1999). *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos»)* y otras obras (1917-1919), ed. J. Strachey y trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 219-252.

<sup>4</sup> J.-F. Lyotard (1972). «Psychanalyse et peinture» en *Encyclopaedia Universalis* 13. Reedición en DDP, «Freud selon Cézanne», pp. 71-94. Escrito en diciembre de 1971.

<sup>5</sup> DDP, «Freud selon...», pp. 72-75. Para su reflexión sobre Freud, la tragedia shakespeariana y el Moisés de Miguel Ángel, Lyotard se apoya en J. Starobinski (1967). «Hamlet et Freud» en E. Jones: *Hamlet et Œdipe*, París: Gallimard y A. Green (1969). *Un œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, París: Minuit. La diferencia establecida con respecto al texto sobre Da Vinci es nuestra.

ya estaba presente en el pensamiento de Bataille, y que tanto Deleuze como Foucault trabajaron en paralelo<sup>6</sup>.

¿Cómo continúa Lyotard la reflexión de Freud sobre la pintura? Desligándola de la determinación del inconsciente a partir de su confrontación con aquello que no puede analizar: las formas no representativas. En el óleo *Santa Ana, con la Virgen y el Niño* (ca. 1503) de Da Vinci, Freud ve la forma de un buitre escondido en el manto de la Virgen. Esta representación inconsciente conectaría con un recuerdo de la infancia del pintor, aquel en el que fue golpeado por la cola de un buitre en los labios, cuya aparición en el cuadro estaría aquí ligada a la sublimación de sus pulsiones homosexuales<sup>7</sup>. No obstante, más allá la inverosimilitud de su propuesta, lastrada por el falocentrismo habitual en algunos de los textos de Freud, debe recordarse que toda la metodología articulada se fundamenta sobre la detección de una forma velada en el fondo representativo de la imagen. ¿Cómo funcionaría tal metodología de ser aplicada a la pintura de un maestro de la *déreprésentation* como Cézanne? Efectivamente, no funcionaría. De esta forma, su continuidad pasaría únicamente por la reelaboración que acomete Lyotard a partir de su inversión: el cuadro, en lugar de realizar la desrealidad del fantasma, desrealizaría la realidad misma.

La conclusión de Lyotard es que, aunque el Cézanne de Freud no exista, su pintura estaba operando transformaciones análogas en las artes plásticas a las que el psicoanálisis en el devenir de la filosofía. Esto es así por muchas razones, pero la más importante para lo que aquí nos atañe no es la autoconsciencia de la planitud del cuadro, que también, sino el establecimiento de una economía libidinal que excede el análisis semiótico, *a fortiori* escenográfico. Por mucho que despiecemos y fragmentemos los cuadros de Cézanne buscando un orden subyacente, solo es posible encontrar en ellos contradicciones que tensionan nuestra mirada. No hay una información organizada ni un balance cromático que sirva a un fin determinado, sino

---

<sup>6</sup> Curiosamente, a pesar de ser Rancière un gran crítico del trabajo de Žižek sobre las imágenes, tampoco se postula a favor de lo que se ha venido llamando «pensar *con* las imágenes» y no *sobre* ellas. En la ronda de preguntas de la conferencia que impartió en el Centre de la Imatge de la Virreina (Barcelona) —junto a Andrea Soto Calderón— el 6 de abril de 2018, titulada «Política del sentit: litigis de la imatge i el llengatge», Gerard Vilar le preguntó a Rancière por el concepto de resistencia en el arte y en las imágenes, así como sobre el pensar junto a las imágenes de Lyotard, Foucault, Deleuze y Bataille. En contestación, Rancière señaló que no cree en el pensar con las imágenes ni en su resistencia, sino únicamente en la capacidad que estas tienen para reconfigurar el «reparto de lo sensible». Mencionando directamente *DF*, Rancière señaló que no es un libro que piense con las imágenes, sino que también las utiliza para ilustrar su discurso: la crítica práctica de la ideología. No obstante, como respuesta a Rancière, nos gustaría precisar que el propio Lyotard es consciente de la incapacidad del libro filosófico para escapar al discurso, admitiendo al comienzo de su obra que «ce livre-ci n'est pas vrai». *DF*, p. 18. Tampoco la figura pretende serlo, pues sigue anclada al discurso. Entendemos que, en el fondo, la pregunta de Vilar refiere a lo que aquí explicamos: la diferencia entre el trabajo sobre el arte como tragedia, ejemplificado por Freud y Žižek; y el trabajo sobre el arte como pintura, que responde a una consideración de la obra que no es representativa, sino presentativa y autónoma del discurso que la ampara. Podríamos decir que mientras Žižek es un cirujano que busca causas y explicaciones, Lyotard acomete una disección de cada imagen, intentando no arrojar nada sobre ellas, sino únicamente pensarlas como son. Las declaraciones de Rancière sobre Žižek a las que referimos en el texto tuvieron lugar en la misma conferencia, como respuesta a la pregunta siguiente a la formulada por Vilar.

<sup>7</sup> S. Freud (1999). *Obras completas XI*. «Un recuerdo infantil...», pp. 54-127.

un deseo psicótico por «hacer que la cosa gire», por curvar el espacio plástico y tensionarlo hasta el propio límite de la mirada<sup>8</sup>. En estos términos, es más que comprensible que Freud no se preocupara por la pintura de Cézanne, pues el psicoanálisis estuvo marcado durante muchos años por el olvido de la psicosis<sup>9</sup>. Así, cuando Lyotard explica que el movimiento de Cézanne en el campo de la pintura es análogo al de Freud en el del pensamiento, anticipa el principal vector que le interesará del psicoanálisis: la dimensión productiva y desterritorializadora del trabajo del sueño (Freud), análogo al de la creación artística (Cézanne). Al fin y al cabo, el artículo de Lyotard nunca se llamó «Cézanne según Freud» o «El Cézanne de Freud», sino «Freud según Cézanne».

### ¿Una estructura inconsciente?

Dos años antes de la publicación de este artículo, Lyotard ya había mostrado su preocupación por la relación entre arte y psicoanálisis con un texto llamado «Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires», que vio la luz en julio de 1969 y fue posteriormente recogido en *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973)<sup>10</sup>. Este texto fue el primero que publicó sobre tal cuestión, y vino derivado de su contribución a un estudio internacional encargado por la UNESCO cuyo objetivo era estudiar las principales tendencias de investigación en las ciencias históricas, las ciencias jurídicas, la filosofía, y el conjunto de las expresiones artísticas y literarias. En él, además de hacer un repaso por las principales tendencias y metodologías del denominado «psicoanálisis del arte», las organiza en relación con dos polos principales de reflexión: el de la expresión y el del estudio psicoanalítico<sup>11</sup>. Para Lyotard, ambas se encuentran en un mismo nivel de relevancia, y es frente a ellas dos que aquí ya se manifiesta su primera consideración sobre la figura.

No obstante, si bien es cierto que es aquí donde tal noción se manifiesta por primera vez de forma perfectamente articulada, hay un precedente que cabe considerar como fundamental para el desarrollo de tal concepto: la idea de que el trabajo del sueño no piensa. Un año antes de su primera formulación de lo «figural», Lyotard publicó en la *Revue d'Esthétique* un artículo que será fundamental para su pensamiento y, en

---

<sup>8</sup> DDP, «Freud selon...», pp. 71-94.

<sup>9</sup> Esto comenzaría a cambiar a partir del tercer seminario de J. Lacan (1981). *Le Séminaire III. Les Psychoses (1955-1956)*, París: Seuil. También, cuando Lacan diferencia en las clases octava y novena del onceavo seminario —al que se dice que asistió Lyotard— entre un arte «doma-miradas» y un arte que «da de comer al ojo», J. Lacan (1973). *Le Séminaire XI. Les Quatre concepts fond...* Esto ha sido desarrollado por F. L. Silvestre (2013). *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

<sup>10</sup> J.-F. Lyotard (1968). «Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires», ref. BLJD JFL 466. Reedición en *DMF*, pp. 53-77.

<sup>11</sup> Esta dualidad está presente de forma evidente en *DF*, obra dividida en una primera parte («Signification et désignation», pp. 25-160) sobre Fenomenología y Filosofía del Lenguaje, donde critica la expresión dufrenniana desde el marco teórico abierto por Frege; y una segunda parte («L'autre space», pp. 209-388), prefigurada ya en los capítulos seis y siete de la primera, donde aborda la crítica del psicoanálisis estructuralista.

### 3. El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología

general, para el pensamiento estético y psicoanalítico del momento. Su título fue «Le travail du rêve ne pense pas», y su versión definitiva corresponde al segundo capítulo de la segunda parte de *Discours, figure*, con el mismo nombre<sup>12</sup>. Lo que en estas páginas propone Lyotard es la fundamentación de su primera ontología estética, pero esta no viene de una formulación original, sino de la relectura atenta de los textos de Freud. De esta forma, su crítica al psicoanálisis se produce desde el propio núcleo del psicoanálisis, utilizando sus propias herramientas para subvertir el sentido otorgado a las mismas. En términos generales, la propuesta lyotardiana confronta directamente las conclusiones del Lacan de los *Écrits*, a quien se le atribuye la consideración del inconsciente como algo estructurado lingüísticamente. Para Lyotard no solo esto no es cierto, sino que considera que para Freud ya no era así, de la misma forma que para Cézanne tampoco hubo una estructuración lingüística del cuadro. Esa es la doble transgresión que ambos produjeron a comienzos del siglo XX, y este artículo es el primero en el que refleja tal intuición.

El principal argumento que utiliza Lyotard para afirmar que el inconsciente no está estructurado lingüísticamente responde, una vez más, a la separación de dos cosas que habían sido confundidas. En este caso, la elaboración primaria del sueño y su elaboración secundaria, cuya oposición semeja correlativa a la existente entre el principio de placer y el principio de realidad, como indican Laplanche y Pontalis<sup>13</sup>, aunque esta analogía es vaga e imprecisa.

Como todos sabemos por experiencia propia, lo que acontece cuando soñamos es que una serie de elementos pertenecientes a la vigilia se manifiestan como parte de la onírica, algo que para cierto psicoanálisis —el de Lacan, más que el de Freud; y el de Miller, más que el de Lacan— implica la existencia de un lenguaje que pertenece al sueño. Es decir, al igual que nuestra realidad se estructura lingüísticamente, el sueño también, pero de forma distinta. El lenguaje es otro, las leyes son otras, las normas son otras. Y el estudio psicoanalítico del sueño no tiene otro objetivo que el de descubrir ese funcionamiento. Siguiendo las investigaciones del Freud del *Traumdeutung*, muchos psicoanalistas han hecho su pequeña aportación al debate, pero la principal conclusión siempre ha seguido derroteros semejantes: gracias al sueño, «suspendemos» el conjunto de convenciones sociales y minorizamos el principio de realidad, por lo que es en su dominio donde más nos aproximamos al trabajo del inconsciente. ¿Qué es lo que supone tal reflexión? Que el inconsciente está antes que el consciente, que *hay* un inconsciente antes del consciente, como si de una fenomenología del sueño se tratase. Y su fondo también es lenguaje. Como vemos, el patrón es el mismo que el que Lyotard cuestionaba en Dufrenne: vuelve a haber un fondo esencial y metafísico que condiciona nuestra realidad sensible, y ese fondo vuelve a ser un cierto *poétisable primordial*; en este caso, onírico.

---

<sup>12</sup> J.-F. Lyotard (1968). «Le travail du rêve ne pensé pas», *Revue d'Esthétique* 21, 1, pp. 26-61. Reedición en *DF*, pp. 239-270.

<sup>13</sup> J. Laplanche y J.-B. Pontalis (1996). *Diccionario de psicoanálisis*, trad. F. Gimeno Cervantes, Barcelona: Paidós, pp. 302-304. Entrada correspondiente al término «Proceso primario, proceso secundario».

Para el psicoanálisis, el sueño nos pone en contacto con el inconsciente estructurado, y es en sus formas e imágenes que se está testimoniando el tamiz a través del que miramos la realidad, aquello que nos condiciona en la vigilia, que Freud llamó *Phantasie* y que los franceses tradujeron por *fantasme*. Bajo esta perspectiva, lo que ocurre cuando soñamos no sería otra cosa que la realización *disfrazada* de un deseo *reprimido*<sup>14</sup>, y no es sino investigándolo como podemos llegar a descubrir, gracias al disfraz y al escenario, cuál es el deseo. Deseo que para el lacanismo conecta con el trauma, por supuesto, pero también con la ideología, pues todas estas operaciones pertenecen al campo de lo simbólico, de la palabra, del significante flotante que solo cobra significado a través del discurso.

¿Qué problemas encuentra Lyotard en esta formulación? Muchos, desde luego, pero centrémonos en los tres más importantes: el primero es, como ya hemos señalado, el fondo metafísico al que se está aludiendo en todo momento, un campo supraindividual en el que toda subjetividad estaría gobernada por el dominio del significante lingüístico (estructuralismo, esencialismo); el segundo deriva directamente del primero, pues si hay un fondo que es lenguaje, quien signifique sus significados será quien domine la realidad, dejando un paradigma poco menos que orwelliano en el que habría un combate subyacente por ideologizar ciertos significantes, una lucha dialéctica en el que los bandos se enfrentan por el gobierno despótico de la idea y la palabra (marxismo, gramscismo); y el tercero conecta con los dos anteriores, pues si la oniria nos aleja del principio de realidad y nos «devuelve» al principio del placer —el *antes* metafísico—, no puede ser que ese fondo siga respondiendo a una falsa realización del deseo que no es placentera y que, además, sigue gobernada por el principio de realidad.

Como vemos, la triple conceptualización del problema responde al fundamento teórico que rige esta primera reflexión de Lyotard: la crítica práctica de la ideología y el rechazo del dogmatismo. Como ocurre con las artes, los sueños no pueden ser un mero instrumento ideológico, pues, de ser así, estaríamos en un mundo carente de libertad, un mundo totalitario en el que no podríamos existir como subjetividades cambiantes. Si bien Lyotard suscribe plenamente la propuesta materialista del marxismo, así como sus reflexiones sobre el valor y la producción, no puede aceptar la totalización ideológica del inconsciente, ya que si nuestros sueños se redujeran únicamente a síntoma de una estructura, no existiría ningún ámbito en el que combatir la ideología. La producción de subjetividad estaría limitada a la participación de alguna corriente ideológica, anulando la posibilidad crítica de una subversión antisistema que no participara de otro sistema, cuando lo que Lyotard defiende es, precisamente, una «toma de partido por lo figural». Marx nunca dijo todo esto, su concepto de ideología refería a algo muy distinto y Lyotard es plenamente consciente de ello, pues no solo pretende utilizar a Freud contra los freudianos, sino también a Marx contra los

<sup>14</sup> «Le rêve est l'accomplissement (travesti) d'un désir (réprimé, refoulé)». *DF*, pp. 241-242.

marxistas, perteneciendo sus mayores rivales teóricos a la mezcla de ambas corrientes: nos referimos a los maoístas althusserianos, no a los anarquistas deleuzianos<sup>15</sup>.

En cualquier caso, el tercer punto debería, en cierta medida, extrañarnos. ¿Por qué ligamos el principio de placer a la oniria y el principio de realidad a la vigilia si hemos dicho que esta oposición corresponde, respectivamente, a la elaboración primaria y a la elaboración secundaria del sueño? Esta es la contradicción que detecta Lyotard. Es verdad que la ideología participa del sueño, pero no a través de la elaboración primaria, sino de la elaboración secundaria. Y lo que eso indica es que todavía hay una zona virgen que no ha sido territorializada por la ideología: el espacio creativo, donde trabaja el sueño y no piensa. Al fin y al cabo, el sueño no es el habla del deseo, sino su obra<sup>16</sup>.

#### Los procesos del sueño

Dice Freud que el trabajo del sueño se compone, en su totalidad, de cuatro procesos: la condensación [*Verdichtung*], el desplazamiento [*Verschiebung*], la consideración de la representabilidad —o figuralidad— [*Rücksicht auf Darstellbarkeit*] y la elaboración secundaria [*sekundäre Bearbeitung*]. Los tres primeros corresponden a la elaboración primaria, mientras que el cuarto proceso es el que se mantiene separado. Para entender esta división binaria, y comprender así la propuesta de Lyotard, cabe comenzar explicando a qué corresponde cada uno de ellos<sup>17</sup>.

Para empezar, la condensación [*Verdichtung*] toma su nombre del proceso físico que supone el paso del estado gaseoso al líquido, una transformación que ocasiona que el objeto condensado pase a ocupar un espacio menor. Podríamos interpretar que el sueño, en tanto que condensación, está recogiendo una serie de significados asociados a significantes —un discurso completo— para reducirlos a una dimensión menos voluminosa, por lo que habría que desentrañar cuál era su estado anterior para poder comprender su origen. No obstante, Lyotard no considera que este proceso funcione así. Para él, la condensación es una transgresión del discurso, y no la fachada que esconde la *verdad* del sueño, pues en el proceso de «cambio de estado» se produce tal entrechocamiento de significantes y significados que estos ganan una nueva naturaleza. Como parte componente del estado condensado, las palabras cómicas y extrañas no resultan un mero índice de lo que eran previamente, sino que, en su

---

<sup>15</sup> Sería injusto reducir la separación del pensamiento francés contemporáneo a dos corrientes, vitalistas nietzscheanos y neomarxistas lacanianos, pues, entre otras muchas cosas, Foucault y Derrida eran muy amigos de Althusser. No obstante, sí cabe recordar que el Departamento de Filosofía de Vincennes, orquestado por Foucault y Châtelet, asistió al conflicto político entre los unos y los otros. Cfr. F. Dosse (2010). *Gilles Deleuze & Félix Guattari. Intersecting lives*, trad. D. Glassman, Nueva York: Columbia University Press, pp. 344 y ss.

<sup>16</sup> *DF*, p. 239.

<sup>17</sup> Estos procesos se desarrollan en el capítulo sexto de una de las obras mayores de Freud, *Der Traumdeutung* [La interpretación de los sueños]. S. Freud (1999). *Obras completas IV. La interpretación de los sueños (parte I) (1900)*, ed. J. Strachey y trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu; S. Freud (1999). *Obras completas V. La interpretación de los sueños (parte II) y Sobre el sueño (1900-1901)*, ed. J. Strachey y trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.

opacidad, ganan una entidad propia, convirtiéndose también en verdaderas. Mientras los lectores estructuralistas de Freud han situado la fuerza detrás del contenido manifiesto, que es tenido por un texto que hay que descryptar, Lyotard sugiere que el trabajo del sueño se esfuerza en estrujar el primer texto para designificarlo y desfigurarlo [*Entstellung*]<sup>18</sup>.

En paralelo a este proceso se da habitualmente el de desplazamiento [*Verschiebung*], que corresponde, no ya al proceso de condensación, sino a la movilidad que acontece paralelamente a la misma. Este movimiento desplaza el interés en favor de unos elementos y en detrimento de otros, haciendo que estos primeros ganen cierta opacidad. El ejemplo que pone Lyotard, como es habitual en él, tiene que ver con el campo de lo artístico. Concretamente, refiere a un cartel publicitario de la película *Revolution d'octobre* (1967) de Frédéric Rossif (Fig. 1). Al respecto, Lyotard explica que la imagen muestra una bandera agitada por el viento en la que se puede leer el título de la película, pero ¿qué ocurriría si el viento soplara más fuerte y la bandera se agitara más? Que los pliegues esconderían ciertas letras y darían opacidad a otras, ocasionando que «*Revolution d'octobre*» se transformara en «*Révon d'Ore*» [Revo(lutio)n d'o(ctob)re]: en español, «soñemos con oro»<sup>19</sup>.

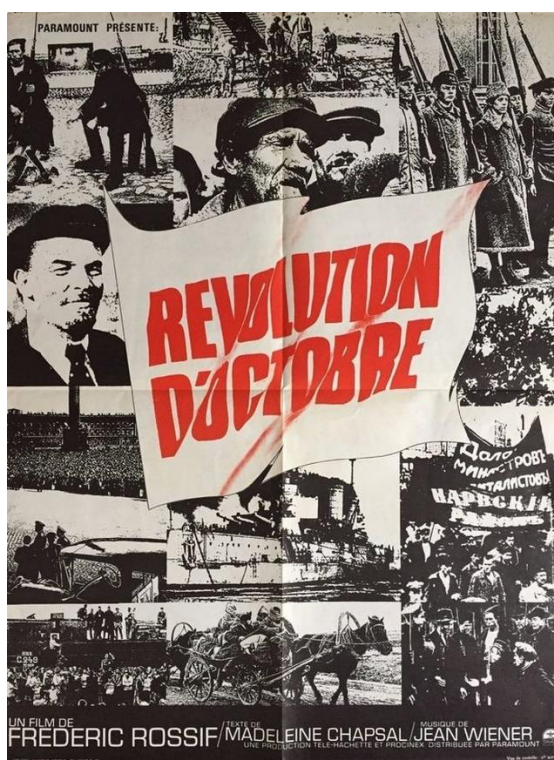


Fig. 1. La movilidad del *verschiebung* onírico es similar a la causada por el viento sobre una bandera, o así lo considera Lyotard.

<sup>18</sup> DF, pp. 241-246.

<sup>19</sup> DF, pp. 247-248.

### 3. El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología

¿Cómo se manifiesta esto en los procesos oníricos? Una explicación sencilla de ambos procesos sería, en el caso de la condensación, aquella correspondiente al sueño en el que fusionamos a dos personas para configurar un nuevo personaje, y, en el caso del desplazamiento, el proceso onírico por el cuál una preocupación se manifiesta a partir de algo absolutamente banal pero que conecta directamente con esta cuestión. No obstante, como ya hemos señalado, esto no supondría para Lyotard —y en esto es profundamente nietzscheano— que el punto de partida del sueño sea más verdadero que el propio sueño.

Además de estos dos procesos, cabría apuntar un tercero que viene a cerrar lo que entendemos por elaboración primaria: la consideración de la representabilidad [*Rücksicht auf Darstellbarkeit*], también traducida como «miramiento por la figurabilidad». Este proceso se articula sobre los límites lingüísticos del propio sueño, y radica en la capacidad transformadora que este tiene para convertir ideas o palabras en imágenes. Laplanche y Pontalis ponen el ejemplo de la representación del término «aristócrata», que significa «situado en lo alto», como una torre<sup>20</sup>, pero Lyotard indica que el procedimiento es semejante al que efectúa Magritte con sus cuadros<sup>21</sup>. Desde luego, eso es lo que a él le importa: la capacidad creativa del propio sueño para transgredir los límites del lenguaje e introducir cierta incomunicación, aquello que denominamos *déreprésentation* en la pintura de Cézanne y que puede aplicarse a estos tres procesos del sueño. Al respecto, Lyotard recuerda que Freud ya hablaba del trabajo de la figuración de la poesía como semejante al del sueño, indicando que lo figural nunca estuvo excluido del discurso, sino que siempre se encontró en su seno, generando una distancia consigo mismo:

Il n'est pas fortuit que Freud, dans le même passage que je commente, en vienne spontanément à donner la poésie en exemple du travail de figuration, la poésie non pas pour sa puissance d'images extérieures, mais comme force rythmique immanente [...]. Et il est vain de vouloir tout ramener au langage articulé pris comme modèle de toute sémiologie, quand il est patent qu'il est lui-même — au moins dans son usage poétique — habité, hanté par la figure.<sup>22</sup>

¿Qué ocurre entonces con el cuarto proceso, la elaboración secundaria? Según el *Vocabulaire de la Psychanalyse* (1967), la elaboración secundaria es la «recomposición del sueño destinada a presentarlo en forma de un guión relativamente coherente y comprensible»<sup>23</sup>, por lo que la diferencia está clara. Mientras la elaboración primaria implica una transformación de imágenes para producir unas nuevas, es en la elaboración secundaria donde se les otorga el sentido. De esta forma, la ideología no estaría trabajando sobre el sueño, que no tendría significado, sino en el orden simbólico que se manifiesta en la elaboración secundaria. Un orden simbólico

---

<sup>20</sup> J. Laplanche y J.-B. Pontalis (1996). *Diccio...*, pp. 366-367. Entrada correspondiente al término «Representabilidad».

<sup>21</sup> *DF*, pp. 248-250.

<sup>22</sup> *DF*, p. 250.

<sup>23</sup> J. Laplanche y J.-B. Pontalis (1996). *Diccio...*, pp. 107-108. Entrada correspondiente al término «Elaboración secundaria».

que, por otra parte, no existe en los tres procesos anteriores, donde lo imaginario (presencia) dialoga con lo real (ausencia) sin estar mediado por un entendimiento.

Más allá de lo interesante que resulta este espacio onírico no atravesado por lo simbólico para comprender las ya mencionadas afirmaciones de Lyotard sobre su escepticismo para con la triplicidad lacaniana, el problema que aquí nos ocupa es otro. En el artículo de Lyotard, posteriormente convertido en capítulo, la reflexión continúa con una comparación entre las reflexiones sobre la metáfora y la metonimia de Jakobson y las de Lacan, problematizando la teoría del valor de Saussure. Aunque nos encantaría detenernos en estas páginas, debemos avanzar hacia aquello que anunciamos y ahora nos corresponde desmentir: la comparación que establecen Laplanche y Pontalis sobre la dualidad entre las elaboraciones primaria y secundaria como cuestión análoga al principio de placer y al principio de realidad.

Es verdad que, explicado lo explicado, esto semeja ser así. Por una parte, hay un trabajo del sueño que nos empuja hacia la fractura y la separación, y, por otra, hay un entendimiento que arrojamos sobre el caos, como hacemos en nuestra ordenación de la realidad sensible. No obstante, la cuestión es más complicada, pues aceptar este dualismo implica negar la existencia de una pulsión de muerte que no entra en dialéctica con el principio de realidad, sino que escapa de aquellas territorializaciones del discurso que históricamente hicieron de «lo bueno», «lo bello» y «lo verdadero» el fundamento del pensar<sup>24</sup>. El propio Freud reconoció en «Más allá del principio de placer» que esta dialéctica no era tan sencilla, pues el fantasma primordial también produce imágenes que se sitúan más allá de estas dialécticas y tienen más que ver con la muerte y con el sufrimiento que con el placer o la realidad<sup>25</sup>. De esta manera, las elaboraciones primaria y secundaria no pueden equivaler al principio de placer y al principio de realidad, respectivamente, pues no establecen una relación dialéctica entre sí. En este otro sentido, la única semejanza posible para la elaboración primaria es la pulsión de muerte, pues no establece ninguna oposición con la autoconservación, como si ocurre con el principio de placer; si el principio de realidad rima a su vez con la elaboración secundaria ya no es algo que tengamos tan claro.

---

<sup>24</sup> Este más allá de las dialécticas que presenta la pulsión de muerte es lo que le interesa a Lyotard de ella. En sus propias palabras: «Le pulsion de mort n'est pas une autre pulsion, mais le sans-régime. Freud l'approche par la voie de la souffrance : cauchemars des névrosés traumatiques, compulsions de destin ou d'échec, répétitions de perte d'objet. Mais il ajoute que dans l'orgasme même, au cœur d'Éros et de la composition à ce qu'on dit, il y a encore l'errance, l'excès, l'anéantissement du réglé. Extrêmes souffrances, extrêmes joies ; tensions supérieures, dépressions profondes. Le composé, le composabel reste dans les normes d'intensité, dans des intensités moyennes, sous régime. La pulsion de mort se marque dans des sautes de tension, ce que Klossowski appelle des intensités, Cage des events. Dissonances, stridences, silences vraiment exagérés, laids». *DDP*, «Plusieurs silences», p. 282.

<sup>25</sup> S. Freud (1999). *Obras completas XVIII. Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y el análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*, «Más allá del principio de placer (1920)», ed. J. Strachey y trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 7-62. La hipótesis de Freud es que hay algo que escapa a los principios de realidad y de placer, algo para lo que todavía no tenemos respuesta y que tiene que ver con las pesadillas, no menos deseadas por nosotros que los agradables sueños. Lyotard tomará la intuición freudiana como clave del principio de derrepresentación, pues, como hemos comentado, la pulsión de muerte tiene la capacidad de desestructurar la dialéctica realidad-placer.

#### Derivas post-psicoanalíticas

Recapitulando lo dicho, podemos aseverar que para Lyotard no hay una estructura inconsciente, que el artista trabaja como el sueño y que el motor de tal trabajo es la subversión constante de los límites deductivos de la palabra, de la imagen y, en definitiva, del discurso. Esto implica un cambio de perspectiva con respecto a la obra de arte, que deja de ser expresión y síntoma para convertirse en el testimonio de un *afuera*. Como dice Marcinik, el artista se convierte en la antítesis del analista<sup>26</sup>, remando junto al sueño para escaparse del orden determinante de las causas primeras. Frente al orden de la elaboración secundaria, la principal particularidad del artista sería la búsqueda del desorden y la transgresión; nunca de la sanación<sup>27</sup>. Así, frente al psicoanálisis de la clínica, la perspectiva que interesa a Lyotard es la de teóricos como Anton Ehrenzweig, absolutamente desinteresada por cuestiones habituales en la terapia como la «cura» o la «sublimación»<sup>28</sup>. Lo que aquí nos interesa señalar es que sus reflexiones de 1970 sobre la cuestión artística ya dan pautas para explicar y para ordenar algunas de las críticas que realizará al psicoanálisis, pero también algunas de las propuestas que fundamentarán su obra posterior. Los principales textos donde se reflejan estas ideas son: «Sur la théorie», «Notes sur la fonction critique de l'œuvre» y «Espace plastique et espace politique»<sup>29</sup>.

El primero de ellos no es un escrito al uso, sino una entrevista «sur la théorie». En ella, además de hablar de Althusser y de alienación, propone una interpretación de las condiciones del arte desde el período comprendido entre 1880 y 1920. A su juicio, lo que acontece en las artes desde esta época es un paso de la construcción de buenas formas a la deconstrucción de aquellas como viejas, proponiendo una constante reflexión sobre los límites de la creación. Este paso, que él mismo cifrará en textos posteriores como el paso de la estética de lo bello a la de lo sublime, o del relato moderno —regido por la teleología del orden y de la belleza— a la condición

---

<sup>26</sup> «Lyotard distingue clairement l'analyste et l'artiste de la manière suivante : si l'analyste revient des profondeurs de l'inconscient, c'est avant tout pour soigner une maladie ; en revanche, l'artiste a le courage et le mérite de demeurer dans cet espace propre au dessaisissement pour y produire une œuvre». D. Marcinik (2010). «Voir avec Lyotard» en C. Pagès: *Lyotard à Nanterre*, París: Kincksieck, p. 109.

<sup>27</sup> Sobre esta cuestión no hay mejor ejemplo que la obra de David Lynch, cineasta ajeno a los devenires narrativos tradicionales. Lo interesante de este caso es que, frente al orden convencional, Lynch no propone otro orden, sino el desorden. Tanto *Inland Empire* (2006) como *Twin Peaks: The Return* (2017) se fundamentan sobre el rechazo de la metáfora y del subtexto en favor de la libre investigación sobre lo incomprensible. Pero no incomprensible porque no sepamos comprenderlo, sino incomprensible en tanto que no podemos comprenderlo, pues implica una renuncia a cualquier patrón ordenable en favor de la libertad absoluta del trabajo del sueño. Esta puede ser la razón por la que el propio Lynch ha cultivado con tanta profusión el *mindfulness*, una forma de sanación basada en el orden que contrarresta el desorden radical de su obra artística.

<sup>28</sup> Sobre Ehrenzweig hablaremos más adelante, en el cuarto capítulo.

<sup>29</sup> J.-F. Lyotard (1970). «Sur la théorie», *VH 101*, 2, pp. 55-65, reeditado en *DMF*, pp. 210-229; J.-F. Lyotard (1970). «Notes sur la fonction critique de l'œuvre», *Revue d'Esthétique* 23, 3-4, pp. 400-414, reeditado en *DMF*, pp. 230-247; y J.-F. Lyotard (1970). «Espace plastique et espace politique» (con Dominique Avron y Bruno Lemenuel), *Revue d'Esthétique* 23, 3-4, pp. 255-277, reeditado en *DMF*, pp. 276-304.

posmoderna, aquí aparece caracterizado mediante los ejemplos clásicos del dodecafonismo de Schönberg y la poesía última de Mallarmé, que habrían resultado impensable bajo la rígida categoría de lo bello. En cierto modo, lo que se da en esta época es una superación de la función religiosa del arte, pues este ha dejado de servir a la reconciliación para favorecer la crítica destructiva.

En cualquier caso, lo interesante de este texto no es solo esta sistematización, que ya da cuenta de una primera aproximación histórica a las artes, sino aquellas consideraciones que muestran su herencia de Ehrenzweig y prefiguran *Discours, figure*. En relación con ello, lo primero que hay que considerar es la importancia otorgada a la creatividad libre, a esa experimentación sin regla que, como veremos, Lyotard relaciona con la pulsión de muerte freudiana, con ese proceso libidinal que nos hace desbordarnos a nosotros mismos y enfrentarnos a lo desconocido. En segundo lugar, es muy interesante precisar que ya hay en estas páginas una negatividad que se afirma como plenamente negativa —todavía no es reconocida como también afirmativa— en tanto en cuanto es incomunicable, siendo ejemplificada por Lyotard a partir de la deconstrucción del espacio que aplica Michael Heizer en su *Double Negative* (1969). Sin embargo, es la tercera dimensión la que más aguda resulta, pues tiene que ver con su propuesta de relación entre las artes y la política.

Lyotard no duda en afirmar, aún con todo lo políticamente comprometido que es, que: «l'activité critique, la meilleure, la plus radicale, porte sur l'aspect formel, l'aspect le plus directement plastique en ce qui concerne la peinture ou la photographie, ou le film, et non pas telleent sur le *signifié* social»<sup>30</sup>. Y cuando la entrevistadora, Brigitte Devismes, le reclama que Daniel Buren señala que el problema de Heizer es que hace sus intervenciones en el desierto y no en la ciudad, Lyotard le responde que tiene razón, pero que el impacto social no tiene que ver directamente con la politicidad de la obra<sup>31</sup>. A lo que Lyotard se refiere es a que la obra de Buren también es política en lo social, mientras que la de Heizer es política en tanto que experimental; *ontológicamente* política más que *socialmente* política, podríamos decir. Heizer está abriendo nuevos espacios de reflexión, y si eso es político es en tanto que crítico y disensual, pues, como bien indica Lyotard:

Ce qui pourrait apparaître comme formalisme esthétique, recherche dite « d'avant-garde » et déconstructions de toutes sortes, c'est en réalité le seul type d'activité qui soit efficace, parce qu'il est situé fonctionnellement — mais le mot est très mauvais, il vaudrait mieux dire carrément : ontologiquement — en dehors du système ; et, par définition, sa fonction est de déconstruire tout ce qui se présente comme ordre, de montrer que tout cet « ordre » cache quelque chose d'autre qui est refoulé dans cet ordre<sup>32</sup>.

Frente al «arte revolucionario», que es ontológicamente fallido en su cesión a las exigencias del *discurso* político, lo que Lyotard articula es un doble vector de politicidad: uno relativo a la propia interacción en la *polis* (Política) y otro que

---

<sup>30</sup> DMF, «Sur la th...», p. 221.

<sup>31</sup> DMF, «Sur la th...», pp. 219-220.

<sup>32</sup> DMF, «Sur la th...», p. 222.

### 3. El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología

entroncaría con la capacidad para cuestionar los estándares discursivos mediante la acción creativa (Estética, aunque Lyotard nunca la llamará por este nombre). Por supuesto, este segundo vector no es exclusivo de las artes, pero sí es en él donde se manifiesta de forma prioritaria. Un ejemplo de la doble aplicación de ambas cuestiones se encuentra en la «acción ejemplar» del 22 de marzo, donde se conjugaron ambas cuestiones: la emergencia política que le interesó desde *Socialisme ou Barbarie* y la nueva propuesta estética que toma como principio la *déreprésentation* de Cézanne y Ehrenzweig, política en tanto que transgresora con el régimen discursivo de la forma hegemónica.

#### **La revolución como obra de arte**

La reflexión sobre la politicidad de las artes es continuada en el segundo texto que dedicó en 1970 a la cuestión artística, «Notes sur la fonction critique de l'œuvre», donde redundaba en la idea de la función religiosa de la obra que se ve superada a partir de su deconstrucción. Aquí pone el ejemplo del Pop Art, que deconstruye con la planitud serial el espacio cubista que, a su vez, era una deconstrucción del espacio cartesiano. Lo mismo ocurre con *Je t'aime, je t'aime* (1968), la película de Alain Resnais, cuya deconstrucción de la linealidad se vuelve más subversiva en el espacio en el que se presenta: no el del museo, sino el del cine, espacio mixto de cultura y entretenimiento en el que la mala recepción de la película vino ligada a una excesiva experimentalidad, a una excesiva *politicidad ontológica*, como aquí la hemos llamado. En este sentido, lo que Lyotard presenta no es otra cosa que una Historia del Arte que se fundamenta en las discontinuidades autorreflexivas de su propio medio, en el desorden que se manifiesta como analogía del inconsciente creativo.

En todo este proceso, la palabra vanguardia juega un papel complejo, pues resulta un término bélico que no hace otra cosa que cumplir el ideal capitalista de la separación de las artes y el proletariado. Lyotard explica que la principal relación que el proletario traza con las imágenes es ingenua, buscando satisfacción en los *mass media*, pero lo que hay que intentar no es concienciar al proletario, sino darle otra vuelta más a la deconstrucción del arte para acercarlo al anti-arte. En este sentido, su propuesta es clara: deconstruir el Pop Art para separar a las artes de la representación y poder acercarlas a la vida, continuar con la dimensión crítica para repensar los límites de clase a la luz de la experimentación artística. Sobre esta cuestión, no hay mejor explicación que la suya:

Ce qui s'est produit en France en Mai et ce qui se produit ailleurs, c'est la formation discontinue — l'éclosion, puis la fuite — de situations qui sont des situations de déconstruction, de déconcertation du discours et de la réalité sociale ; c'est à ce niveau-là que des jonctions peuvent se faire entre les étudiants et les travailleurs et c'est à ce niveau d'un art absolument pratique qui consiste précisément à déconstruire non pas l'écran plastique matériel de la représentation — non pas une automobile comme chez les artistes du pop —, mais à déconstruire l'écran idéologique de la représentation, par exemple une station de métro comme lieu social, la relation des gens avec leur situation de transport vers le lieu de travail, avec les billets de métro, les uns avec les autres, ou bien l'organisation

hiérarchique d'un atelier, d'une usine, ou d'une faculté, etc. Cela a un rapport direct avec l'art, non pas avec l'avant-garde, mais avec l'anti-art, avec cette capacité de recherche et de maintenir des formes qui ne sont ni des formes réalistes au niveau de la perception, ni non plus significables dans un discours articulé. Mais en même temps il faudra reconnaître que de telles formes peuvent apparaître, déconcerter complètement l'institution, l'ébranler de façon formidable, pour disparaître ensuite peut-être; cette fluidité doit être mise en rapport avec ce que Freud décrit comme capacité de l'artiste à laisser se manifester des formes qui proviennent de l'inconscient jusque dans le processus secondaire, c'est-à-dire jusque dans la pratique réaliste et consciente. Maintenant le problème révolutionnaire se pose beaucoup plus comme cela qu'en termes de prise de conscience. Il se poserait plutôt en termes de *déprise* de conscience<sup>33</sup>.

Su propuesta es una ruptura radical con la representación a partir de la misma proximidad reclamada por Guattari, que será posteriormente introducida en las lógicas artísticas por Félix González-Torres, Pierre Huyghe, Dominique González-Foerster o Rirkrit Tiravanija bajo la etiqueta de «estética relacional». Esta propuesta deconstructiva, defendida por Bourriaud<sup>34</sup>, recordará la misma deconstrucción del Pop que fue apuntada por Lyotard. Claro que, como el propio Lyotard anuncia, la finalidad nunca es teleológica. Al igual que la «estética relacional» deconstruyó los cánones de una forma de hacer performance y arte conceptual que venía de la misma subversión del Pop, el siglo XXI ya ha deconstruido a su vez a la propia estética relacional, marcando un camino que no tiene por objeto teleológico la supresión total de la representación, sino la permanente transgresión crítica de las formas institucionalizadas por el discurso.

En cierto modo, el mensaje de Lyotard es que la única relación entre las artes y la política que puede beneficiar a ambas es la de la reciprocidad analógica, una forma de colaboración en la que se alimenten sin reducirse entre ellas. Lejos del arte político que representa la revolución, la *praxis* política debe aprender de las emergencias creativas del arte para buscar sus propios caminos, pues, en este sentido, la manifestación política debe ser artística para poder escapar al discurso y devenir eficaz. Así como Freud debe leerse a partir de Cézanne, Lyotard dirá que el marxismo debe leerse a partir de Pollock<sup>35</sup>, convertirse en una obra de arte dispuesta a inmolarse en el momento de su territorialización por parte del discurso. El arte no es una herramienta para la política, sino que la política también debe aspirar a ser artística, ontológicamente autodestructiva.

Uno de los ejemplos que pone de creatividad política se encuentra en la barricada, un objeto extraño que impide la principal función del espacio urbano: la circulación, la comunicación<sup>36</sup>. Como ocurre en las obras de Buren, pero no de Heizer, la interrupción del espacio urbano semeja una disrupción de los dos vectores políticos: el que refiere a lo social y el que rige lo estético. En este sentido, cabe considerar el trabajo del sueño que no piensa como una potencia eminentemente política que se fundamenta sobre esa capacidad del artista para dejar manifestarse al inconsciente, como lo hizo la primera

---

<sup>33</sup> DMF, «Notes sur la fonction...», pp. 244-245.

<sup>34</sup> N. Bourriaud (1998). *Esthétique relationnelle*, París: PUF.

<sup>35</sup> DDP, «La peinture comme...», p. 246.

<sup>36</sup> DMF, «Notes sur la fonction...», p. 246.

### 3. El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología

persona a la que se le ocurrió levantar una barricada. Frente a la posición psicocrítica de Mauron, según la cual el arte sería la sublimación de un inconsciente traumatizado por su biografía<sup>37</sup>, Lyotard reniega de la intencionalidad y de la sublimación para abrirse a la radicalidad política, a la subjetivación producida gracias al trabajo del inconsciente productivo<sup>38</sup>. No en vano, él no estaba con el surrealismo escenográfico de Dalí o la lírica de Aragon, sino con el desorden batailliano que dio pie al informalismo y al tachismo, y que Bozal caracterizó de la siguiente forma:

La transformación del automatismo psíquico en automatismo físico alteró la representación pictórica eliminando los aspectos más estrictamente psicológicos y sentimentales del surrealismo tradicional, obligó a replantear la condición de la superficie pictórica, del material del que se componía, y su relación con los signos que en ella se trabajan. El espacio ilusionista perdió su razón de ser y la reflexión sustituyó a la seducción<sup>39</sup>.

Ahora bien, ese automatismo físico solo mantiene su eficacia política si se atiene a una constante revisión, pues en el momento en el que el discurso lo territorialice o el proceso secundario lo signifique, la acción dejará de ser eficaz. «Si maintenant on dit que les barricades n'ont eu aucun effet durable au niveau du processus secondaire, de la "politique", la réponse est facile : une chose négative est sûre, vingt ans ou dix ans de discours secondaires, de prétendue efficacité concertée n'avaient rien changé, une nuit de processus primaire a changé beaucoup de choses»<sup>40</sup>.

De la misma forma que con la barricada, el motivo de la revolución como obra de arte también aparece en el tercer texto que dedicó a las artes en 1970, «Espace plastique et espace politique», donde Lyotard, Avron y Lemenuel analizan un conjunto de carteles revolucionarios para elaborar, a partir de ellos, una crítica de la ideología. Ellos explican que «l'espace est traité figuralemment quand la norme des intervalles définissant les unités textuelles est transgressée, donnant cours à un autre ordre de sens»<sup>41</sup>. A partir de este criterio que tiene su expresión paradigmática en el *Coup de dés* de Mallarmé, desarrollan su reflexión sobre la disposición espacial y pictórica de los diferentes elementos de la cartelería, comparando cuatro imágenes. Tras un análisis

---

<sup>37</sup> Ch. Mauron (1963). *Des Métaphores obsédantes au mythe parsonnel : introduction à la psychocritique*, París: José Corti.

<sup>38</sup> Su interés por la interrupción de la comunicación, por la experimentación y por la constante transgresión le llevó a criticar a los artistas amparados en la poética de Mauron. «Si l'artiste est quelqu'un qui exprime ses fantasmes, si la relation est celle d'expression, l'œuvre n'intéresse que lui-même ou des gens qui ont une fantasmagorie complémentaire et de ce fait s'y retrouvent. Un art de ce type sera nécessairement répétitif : c'est le cas de Giacometti». *DMF*, «Notes sur la fonction...», p. 236. Esta crítica será retomada en los años ochenta, cuando asegure que el artista debe trabajar sobre lo inmemorial, aquello todavía no inscrito en la memoria biográfica. Esto no excluye a los artistas que trabajen sobre su biografía, sino a los que deducen su obra de la experiencia biográfica. Que el tema de una obra sea biográfico no implica que la obra no pueda trabajar la inmemoria, claro que, para ello, lo más importante será la experimentación, la diferenciación y la transgresión del cliché, elementos que para Lyotard suponen el motor y el sentido de las artes. Giacometti no deja de interesarle por su inconsciente traumatizado, sino por su tendencia a la repetición seriada de lo mismo.

<sup>39</sup> V. Bozal (2004). *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Siruela, pp. 106-107.

<sup>40</sup> *DMF*, «Notes sur la fonction...», p. 247.

<sup>41</sup> *DMF*, «Espace plastique...», p. 277.

formal muy preciso, su conclusión es que el último comporta una particularidad especial. La imagen corresponde a un cuadro de Lissitzky, y su especificidad es que no comunica directamente ninguna información, como sí ocurría en los otros. Frente a la transmisión del mensaje «A bas les cadences infernales», repetida en el segundo y en el tercer ejemplo, la diferencia de la cuarta imagen está en su interrupción creativa de la lectura, en la transgresión plástica de la continuidad lectora y la opacación de la línea y de la letra en favor de la *déreprésentation* del espacio. Al final del análisis, la conclusión es clara: antes de ser vanguardia artística, concepto territorializado por el discurso, Malévich y Lissitzky fueron anti-artistas, alteradores críticos del orden establecido. No en vano, cuando Lyotard indicó que «Il y a davantage de révolution, même si ce n'est pas beaucoup, dans le pop américain que dans le discours du parti communiste»<sup>42</sup>, lo que pretendía decir es que el partido que buscaba la comunicación estaba cortando la libertad reflexionante y crítica de artistas como Malévich y Lissitzky, pero también escritores como Mandelstam y Bulgákov o compositores como Shostakóvich.

### Taxonomías de la figura

Aunque en «Espace plastique et espace politique», Lyotard menciona un tipo de figura a la que denomina *figure-désir*<sup>43</sup>, su taxonomía habitual no incluye esta tipología, sino que se limita a tres registros de gran amplitud: la *figure-image*, la *figure-forme* y la *figure-matrice*. Esta triplicidad corresponde a los diferentes procesos de *déreprésentation* que él asocia a lo figural, y que pueden ser aplicados tanto por los artistas como por los espectadores que activan la figura con la mirada, pues no olvidemos que para él no hay diferencia alguna entre recepción y creación. En cualquier caso, sus ejemplos solo corresponden a artistas plásticos, definiendo las diferentes «categorías» bajo las premisas que siguen.

En primer lugar, la figura-imagen corresponde a la transgresión del discurso desde la torsión de la forma del objeto, sin llegar a lo informe. Su procedimiento es alucinatorio, propio de la oniría, y, aunque Lyotard no lo especifique, corresponde a la puesta en imágenes de procesos del sueño tales como la condensación o el desplazamiento. Así, los principales valedores de esta figura son los que han renunciado al naturalismo pero no a la figuración, manteniendo cierto espacio escénico y apolíneo en sus obras. Algunos ejemplos de la figura-imagen son los cuadros de Van Gogh, de Picasso, de Dalí o de Tanguy (Fig. 2).

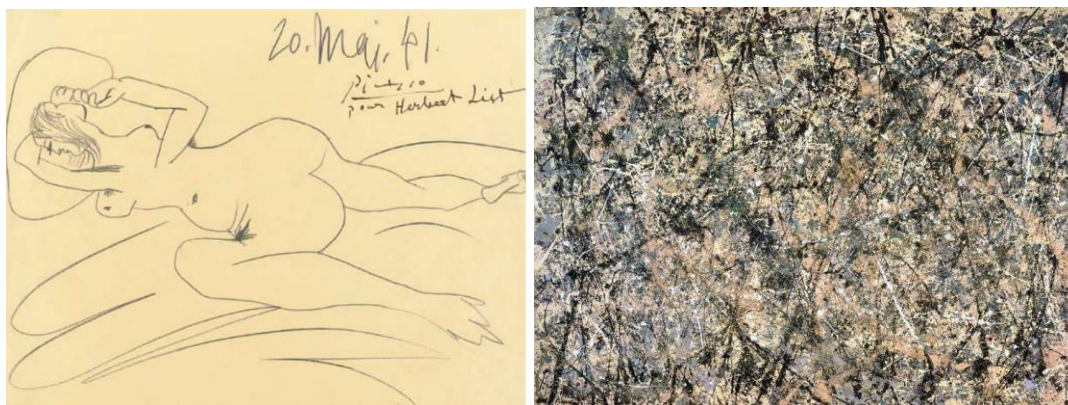
En segundo lugar, la figura-forma consiste en la exploración del subsuelo de la escena, abriéndose a lo informe sin transgredir plenamente el discurso. Con ella ya no se pretende la deconstrucción de la percepción, sino, directamente, la destrucción de la buena forma. La figura-forma es dionisiaca, violenta y libidinal, como los *drippings* de Pollock o las manchas de Gorky, de Matta y de Appel (Fig. 3). Sin embargo, al estar

<sup>42</sup> DMF, «Notes sur la fonction...», p. 247.

<sup>43</sup> DMF, «Espace plastique...», p. 285.

### 3. El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología

dedicada a la posición más radical contra el discurso, el propio Lyotard admite que es difícil encontrar muchos ejemplos de ella, centrándose en la pintura abstracta norteamericana para explicarla. Difícilmente pueden entrar aquí las formas narrativas convencionales, demasiado apegadas al discurso en tanto que se requiere de un conocimiento previo para entenderlas. Aunque Lyotard no profundice mucho en los ejemplos, creemos que ciertas manifestaciones experimentales del cine y de la música participarían perfectamente de ella.



Figs. 2 y 3. Aunque estas no son las obras con las que Lyotard ilustra sus teorías, ambas representan los principios de la figura-imagen y la figura-forma. Mientras Picasso cuestiona la representación desde su interior (izquierda), Pollock abraza la ruptura libidinal con la misma (derecha).

Por último, la figura-matriz no es ya una transgresión del objeto o una transgresión de la forma, sino una transgresión del espacio, y, en tanto que tal, no es visible ni legible. Si la figura-imagen proponía una subversión del espacio textual, pues todavía era interpretable desde el discurso, y la figura-forma se encontraba en el límite mismo del texto, siendo ya ilegible, la figura-matriz es incluso impensable e inimaginable. Se encuentra fuera del texto, y, por lo tanto, habita en el reverso de los tres espacios: el del discurso, el de la imagen y el de la forma<sup>44</sup>.

Esta taxonomía es formulada por primera vez en el informe que realizó en 1969 para la UNESCO<sup>45</sup>, pero la complejidad que presenta en *Discours, figure* es notablemente mayor. Un ejemplo es que se le da una importancia fundamental a la cuestión literaria, precisándose que, en tal campo, la figura-imagen es la correspondiente a la torsión del significado (comparación, metáfora), forma canonizada por Baudelaire, mientras que la figura-forma supondría directamente la deformación plástica de la letra, como comienza a ocurrir a partir de Apollinaire o del último Mallarmé<sup>46</sup>. En cualquier caso,

<sup>44</sup> DF, pp. 276-279. Para un desarrollo más extenso de estas cuestiones: S. Meijide Casas (2022). «El concepto de figura en el pensamiento de Jean-François Lyotard: arte, política y ontología», *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 69, pp. 45-65.

<sup>45</sup> DMF, «Principales tendencias actuales...», pp. 53-77.

<sup>46</sup> DF, p. 74.

el propio Lyotard demuestra la falibilidad de su propia categoría como sistema cerrado de clasificación, proponiendo espacios intermedios de *dérepresentation* como el del *fiscours* o la *digure*, que complejizan la separación misma que designa el grueso de su propuesta<sup>47</sup>.

Para ejemplificar este vector de *déreprésentation*, Lyotard se apoya en el diferente trabajo que dos pintores «dibujantes» como Klee y Lhote efectúan sobre la inscripción pictórica. Su tesis, que reproduce la tradicional diferencia entre la creación del neurótico y la del psicótico, se cifra en los siguientes términos: mientras Lothe se adscribe a la búsqueda de la expresión, compartiendo el mismo neoplatonismo pictórico que sus compañeros del grupo de Puteaux, grandes admiradores de Luca Pacioli —y, posteriormente, de Matila Ghyka—, Klee hereda el gusto por esas superposiciones matéricas que estos criticaron en la carnalidad de Da Vinci. Una carnalidad que en Da Vinci era platónica, pero que, al menos, tenía en cuenta la irregularidad figural de lo sensible —de la que Masaccio fue su principal exponente epocal, como explicaremos en el capítulo 5— y no solo la *discursiva* geometría de la idea. Así lo explica Lyotard:

Le lyrisme sincère qui s'empare de Lhote quand il imagine le domaine de la géométrie, « domaine des dieux, dit-il, qu'il est interdit au peintre, serviteur de la terre, de parcourir, mais auquel il lui est enjoint de faire allusion », c'est celui d'un homme dont l'œil, angoissé par la *différence*, a découvert de quoi mettre de l'ordre dans le domaine de la sensibilité, a trouvé des invariants, des lois fixes, des intervalles constants capables de réduire les opacités, les distorsions, les surimpressions, les arythmies, les variances et de tamiser la folie du ποικίλον [*poikilon*] dans la grille que définissent ces lois. Alors la fonction du peintre apparaît clairement : élever le redoutable désordre du figural à l'organisation lumineuse du scriptural<sup>48</sup>.

A diferencia de Lhote, Klee no padece la diferencia, no intenta incorporarla o sintetizarla hegelianamente en el discurso; *goza* de ella. Frente al ornamento geométrico de Lhote (Fig. 4), Klee rechaza cualquier modelo, planteando un conflicto irresoluble entre una raya y un color que no se oponen, sino que se superponen y se diferencian (Fig. 5). Por supuesto, su forma de crear sin modelo se adscribe al ejercicio derrepresentativo de la figura-imagen y la figura-forma, produciendo en los márgenes ideológicos de cualquier norma y de cualquier orden. En palabras del propio Klee:

Je n'outrepasse ni les limites du tableau, ni celles de la composition. Mais j'en élargis le contenu en donnant au tableau de nouveaux contenus, on plutôt des contenus qui ne sont pas nouveaux, mais qui jusqu'ici n'ont pas, ou n'ont guère été vus. [...] Je dis souvent [...] que des mondes se sont ouverts

---

<sup>47</sup> *DF*, pp. 327-354.

<sup>48</sup> *DF*, pp. 222-223. La cita entre comillas corresponde a A. Lhote (1967). *Les invariants plastiques*, edición de J. Cassou, París: Hermann, y es al respecto de ella que Lyotard comenta su herencia del platonismo: Platón tampoco consideraba que la pintura pudiera referir a lo inteligible, pues esta sumerge el ojo en la pura apariencia. El proyecto de Lhote es el de suprimir cualquier tipo de diferencia naturalista para volver sobre los fundamentos esenciales de la geometría, una idea de la que tanto Klee como Lyotard reniegan. El culto a la geometría elimina los matices y los timbres. Como auténticos materialistas, ellos siempre estarán contra el idealismo abstracto y en favor de la diferencia de lo concreto, eso que maravilló a Cézanne y a los primeros cubistas, como Picasso, pero que Lhote y el grupo de Puteaux se encargaron de matematizar y teologizar.

### 3. El trabajo del sueño y los márgenes de la ideología

et s'ouvrent sans cesse à nous, mondes qui appartiennent eux aussi à la nature, mais qui ne sont pas visibles pour tous, qui ne le sont peut-être vraiment que pour les enfants, les fous, les primitifs. [...] Je l'appelle entremonde, parce que je le sens présent entre les mondes que nos sens peuvent percevoir extérieurement, et parce qu'intérieurement je peux l'assimiler suffisamment pour être capable de le projeter hors de moi sous forme de symbole. C'est dans cette direction que les enfants, les fous et les primitifs ont conservé — ou retrouvé — la faculté de voir<sup>49</sup>.



Figs. 4 y 5. Mientras Lhote perpetúa el espacio teatral a través de la separación entre la línea y el color (izquierda), Klee desborda los contornos y crea formas con los colores (derecha). Lyotard no mencionó ninguno de estos dos lienzos, pero nos pareció pertinente comparar dos obras —de dos estilos completamente diferentes— realizadas el mismo año, 1922

La conclusión es clara: mientras algunos artistas perpetúan el espacio geometrizable, reprimiendo cualquier fuga libidinal que les desborde, otros dejan trabajar al inconsciente productivo, proyectando fuera de sí el caos que les habita. Escritura del fantasma, un delirio de la elaboración primaria que Klee vivió en su tierna infancia: «Je m'imaginai le visage et le sexe des femmes comme des pôles correspondants, et, dans mes pensées, je voyais des filles en pleurs avec un sexe en larmes»<sup>50</sup>. Sin pretender hacer juicios de valor, Lyotard lo dice claramente: «Nous y prendrons position»<sup>51</sup> por Klee, por la figura y por un disenso que no solo es artístico, sino también político y ontológico. Toma de partido por aquellos marginados sin voz ni voto que supieron llevar la creación más allá de la repres(entac)ión, como Füssli o Blake, pero también Klossowski —con su filosofía y con sus dibujos a carboncillo— y Masson<sup>52</sup>. En este sentido, *Discours, figure* es un libro combativo, incendiario y

<sup>49</sup> L. Schreyer (1956). *Souvenirs: Erinnerungen am Sturm und Bauhaus*, Munich: Langen und Müller. Recogido en F. Klee (1963). *P. Klee par lui-même et par son fils Paul Klee*, trad. M. Besset, París: Les libraires associés, p. 116 [original en alemán de 1960] y citado en *DF*, p. 224, n. 32.

<sup>50</sup> P. Klee (1959). *Journal*, edición de F. Klee, París: Grasset, p. 17. Citado en *DF*, p. 225, n. 37.

<sup>51</sup> *DF*, p. 219.

<sup>52</sup> *DF*, p. 225, n. 33.

revolucionario, énfasis que él mismo matizará en sus obras posteriores, pero que aquí se manifiesta de una forma totalmente desinhibida y esquizofrénica. Sin pretender acabar con el discurso, su posición está con la figura, más cerca del niño que crea o que llora que de la «lectura agustiniana», en silencio, que tuvo a mal desmaterializar la palabra<sup>53</sup>.

Es precisamente esta esquizia la que le lleva a tomar partido por el símbolo, pero un símbolo que no es ya el de la magnanimidad del león que promulgó Hegel, sino algo más complejo que viene evidenciado a partir de las reflexiones de Klee. En cierto modo, y siguiendo a Peirce, el símbolo solo funciona como signo cuando el intérprete conoce qué es lo simbolizado, pues esto no aparece representado de forma directa (icono) ni viene conectado por causalidad (índice, huella)<sup>54</sup>. Lo que propone Lyotard no es un símbolo significado, sino un símbolo libre de significado. Para Lacan, el régimen de lo simbólico está irremediabilmente anudado a la presencia de lo imaginario y a la ausencia de lo real, articulándose como el espacio de la ley y de la lengua, como el espacio del lenguaje. Sin embargo, al negar Lyotard ese espacio de lo simbólico, el símbolo queda emancipado de toda ley para manifestarse como un espacio que se encuentra entre lo visible y lo invisible: el umbral exacto en el que se manifiesta la figura, imagen-presencia, símbolo asimbólico que testimonia la crisis de la verdad y la contingencia de todos los discursos y representaciones<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> *DF*, p. 217, n. 10.

<sup>54</sup> Ch. S. Peirce (1987). *La ciencia de la semiótica*, «Ícono, Índice y Símbolo», Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, §274-308.

<sup>55</sup> Siguiendo a Lacan, Lyotard separa entre «culturas mitológicas», aquellas que *reprimen* la diferencia a través de su mitologización, y «culturas científicas», las que *forcluyen* la diferencia expulsándola del discurso. Mientras las segundas ocultan lo figural, las primeras lo codifican simbólicamente, introduciéndolo en sus mitos. La palabra de un profeta es figural, háptica, matricial; es la mitología la que la transforma en un símbolo. Si hablamos del símbolo asimbólico es porque consideramos al artista como un profeta sin religión, un creador de imágenes-presencia que el discurso no puede expulsar ni simbolizar, un camino para escapar de la tensión dualista entre esas dos tipologías de «cultura» que, de una forma u otra, niegan la diferencia. *DF*, p. 167.



## 4. La condición preindividual de la figura-matriz

Si un concepto ocupa un lugar preeminente en *Discours, figure*, este es el de figura-matriz. ¿Qué es? ¿Cómo opera? ¿Cuál es su principal diferencia con otras articulaciones de la matriz, con la Cosa lacaniana, con el *Grund* fenomenológico o con los conceptos de diagrama, de espacio trascendental y de plano de inmanencia de Deleuze? Lyotard nunca dio una definición clara de esta matriz, pero sabemos, gracias a las notas de sus seminarios, que es uno de los conceptos más tardíos del libro. En sus cursos de 1967-1968 y 1968-1969 apenas aparece mencionado y a partir de 1972 dejará de utilizarlo, por lo que su desarrollo y su superación se suceden en un lapso temporal de dos o tres años<sup>1</sup>. Aunque el programa teórico-discursivo de *Les Immatériaux* volverá a recuperar el concepto de «matriz», nuestra intuición —diferente de la Wallenstein y Birnbaum<sup>2</sup>— es que no hay muchas similitudes al respecto. Así, la aparición del concepto de figura-matriz es una parte tan importante del desarrollo de su pensamiento como su desaparición.

Como sus compañeros de generación, la educación filosófica de Lyotard había tenido lugar en un contexto donde el dualismo fenomenológico, dialéctico y humanista, era la posición hegemónica<sup>3</sup>. Su escepticismo con respecto a estas tendencias era ya evidente a comienzos de los sesenta, pero no será hasta los setenta cuando, en paralelo al trabajo de Deleuze y Guattari, ensayará una suerte de monismo plenamente afirmativo. La cristalización de estas ideas tendrá lugar en su polémica *Économie libidinal*, pero lo que hay que tener presente de inmediato es que su atribuida adscripción al monismo deleuziano no será absoluta, pues él nunca llegará a definirse como spinozista. Su búsqueda era la de un pensamiento diferente al monismo y al dualismo, una posición filosófica revolucionaria que escaparía a la brocha gorda de estas simples categorías. Esto quiere decir que, aunque la influencia de Deleuze es evidente, el Lyotard libidinal tiene una autonomía filosófica con respecto a él<sup>4</sup>.

Si hacemos un breve resumen de las posiciones filosóficas de Lyotard es para evidenciar algo que no mucha gente ha destacado. De ser imprecisos, cabría decir que

---

<sup>1</sup> BLJD JFL 1-2.

<sup>2</sup> D. Birnbaum y S.-O. Wallenstein (2019). *Spacing Philosophy...*

<sup>3</sup> J. Derrida (1972). *Marges...*, «Les fins de l'homme», pp. 129-164, especialmente pp. 139-142. Para una imagen general de la filosofía francesa de esa época y sus orígenes: V. Descombes (1979). *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, París: Minuit.

<sup>4</sup> Algunas notas a este respecto pueden encontrarse en J.-F. Lyotard (2020). *The Interviews and the Debates*, «'In reading your work...' with Georges Van Den Abbeele», ed. K. Bamford, Londres: Bloomsbury, pp. 59-66.

#### 4. La condición preindividual de la figura-matriz

en los sesenta cultivó un dualismo escéptico, en los setenta un monismo libidinal y en los ochenta y noventa una fraseología pluralista. Sin embargo, en *Discours, figure* ocurre algo muy curioso que no volverá a darse en su pensamiento de la misma forma: la mezcla heterogénea de algunos elementos propios del dualismo con otros del monismo. Aunque intentó superar la dialéctica con sus figura-imagen y figura-forma, consideró su intento como fallido, pues nunca dejó de establecer jerarquías: como ocurre en Adorno, al que apenas había leído entonces, la *figure-forme* (Pollock, Newman) se presentaba como superior a la *figure-image* (Picasso, Dalí), y la *figure-image* era más interesante, más compleja, más política, que la imagen puramente representativa, mimética y académica<sup>5</sup>. Frente a estas dos manifestaciones, todavía dualistas, la figura-matriz suponía un primer acercamiento al monismo. En este sentido, la corta vida de este concepto se explica por la propia deriva de su pensamiento. La figura-matriz había sido utilizada para fundamentar su primera estética figural, por lo que dejó de serle útil cuando decidió que ese libro, *Discours, figure*, todavía era demasiado dualista, desechando el concepto y avanzando hacia un horizonte conceptual diferente. Eso no significa que este concepto fuera poco afín a las ideas que desarrollaría a lo largo de los años setenta. Desde luego, la figura-matriz podía haber sido mantenida, pero el alejamiento de las otras dos formas de lo figural —figura-imagen y figura-forma— implicó también el rechazo de esta idea, que fue transformada finalmente en la «gran película efímera».

Dicho esto, lo que queremos explicar en este capítulo es que, a diferencia de la Cosa de Lacan y de la negatividad sin empleo de Bataille, la figura-matriz no resultaba tan negativa como Deleuze y Guattari consideraron en *L'Anti-Œdipe*<sup>6</sup>. En esta matriz había algo afirmativo y productivo que no solo tenía que ver con lo invisible de Merleau-Ponty, sino también con algunas de las ideas que el propio Deleuze había comenzado a perfilar en *Logique du sens* (1969) y que Simondon había desarrollado previamente en *L'individu et sa genèse physico-biologique* (1964)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Esta jerarquía se evidencia en *DMF*, «Cadeau d'organes», pp. 47-52, donde Lyotard destaca a Kandinsky, Klee, Itten y Albers por su capacidad para desbordar las nociones tradicionales de mensaje y comunicación. Lo que dice es asimilable a aquello que él mismo reconocerá en los comentarios de Adorno sobre Schönberg, de ahí la comparación. Véase p. 172, n. 46.

<sup>6</sup> G. Deleuze y F. Guattari (1972). *L'anti-Œdipe*, pp. 289-291.

<sup>7</sup> Es difícil que Lyotard hubiera leído la obra de Simondon, pues este había desarrollado sus intuiciones en dos partes: mientras la primera fue publicada en 1964 como *L'individu et sa genèse physico-biologique*, la segunda vio la luz póstumamente bajo el título *L'individu psychique et collective*, en 1989. Hubo que esperar a 2005 para que estos textos, que inicialmente habían sido uno, volvieran a unificarse bajo el título *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble: Jérôme Millón, 2005. Por su parte, Deleuze ya había desarrollado algunas ideas análogas a las de Lyotard en las series 14, 15 y 16 de *Logique du se...*, pp. 115-142, donde criticaba a Husserl por querer conservar el «buen sentido», análogo al de la «buena forma». Curiosamente, ninguna de las dos obras es mencionada por Lyotard. Con Deleuze trazaría una fuerte amistad a partir de 1972, por lo que es probable que en este momento todavía no hubiera leído su obra con mucha atención. Por otra parte, sabemos por Corinne Enaudeau que Lyotard había leído *Du mode d'existence des objets techniques*, París: Aubier, 1958, de Simondon, pero nada nos indica que conociera sus ideas sobre la individuación. Las ideas compartidas por Lyotard y Simondon no habrían sido nunca advertidas por nosotros sin la ayuda de Guillermo Rodríguez Alonso. Cfr. G. Rodríguez Alonso (2023). «La hipótesis allagmática. Ontología de la

Nuestra hipótesis es que la matriz lyotardiana puede ser entendida en términos semejantes al campo trascendental de Deleuze o lo preindividual de Simondon, como algo que precede a la individuación y, en cierto modo, funda o individua al individuo. Si la *expresión* de Dufrenne procedía de un orden cósmico de la Naturaleza que todavía era demasiado humanista y comunicativo, el concepto de expresión que utiliza Deleuze inspirándose en Spinoza sería, más bien, una *ex-presión*<sup>8</sup>. En lugar de «manifestar con palabras, miradas o gestos lo que se quiere dar a entender», como dice la Real Academia de la Lengua Española que opera la expresión, podríamos hablar de una manifestación del caosmos inconsciente, de lo que no se quiere dar a entender, sino a no-entender. Lejos de manifestar un *poétisable primordial*, la *ex-presión* se diferenciaría de la expresión en su condición inmanente, en su capacidad para apartarse del código *molar* en favor del inconsciente *molecular*<sup>9</sup>. Su fundamento no sería ya la comunicación de un código secreto que estaría radicado en el *Grund*, horizonte del cliché y de la repetición de lo mismo, sino la figura-matriz o el concepto de diagrama.

### Cézanne, Deleuze, Lyotard

Como Merleau-Ponty, Deleuze habló de Cézanne. De hecho, habló de Cézanne y de Klee, los mismos artistas que obsesionaron a Lyotard a finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Deleuze se preocupó por ellos diez años después, quedando reflejado este interés en dos de sus obras —*Mille Plateaux* (1980), escrita junto a Félix Guattari, y *Logique de la Sensation* (1981)— y en uno de sus cursos, impartido en 1981

---

individuación en el pensamiento de Gilbert Simondon», tesis doctoral dirigida por Federico L. Silvestre y Antonino Firenze. Universidad de Santiago de Compostela.

<sup>8</sup> Extraemos el concepto de *ex-presión* de *La voix et le phénomène*, aunque Derrida lo utilice la expresividad de forma diferente. En nuestro caso, emparentamos la *ex-presión* con la *excritura* de Nancy, quien comparte con Lyotard la idea de que no hay un *antes* de la inscripción. J.-L. Nancy (1990). *Une pensée finie*, París: Galilée.

<sup>9</sup> El término que consideramos como más apropiado durante la mayor parte de nuestra investigación fue el de «automatismo», utilizado tanto por algunos precedentes de Lyotard, como Janet y Ehrenzweig, como por algunos teóricos de renombre como Bozal. Fue en 2021 cuando dos acontecimientos nos hicieron cambiar de parecer: una conversación con Corinne Enaudeau y el curso de la EHESS que Georges Didi-Huberman impartió en el INHA. Enaudeau nos advirtió de que el automatismo no resultaba correcto para Lyotard, pues algunos ejemplos de la creación automatista, como la escritura automática, no son adscribibles a la libre expresión de la elaboración primaria del sueño que se describe en *Discours, figure*; son demasiado representativos. Los cursos de Didi-Huberman nos demostraron que la palabra que buscábamos era *expresión*, la de Spinoza, la de Deleuze, la de Benveniste. ¿Cómo volver de nuevo sobre una palabra que ya había quedado inutilizada en este mismo escrito a través de la crítica de Lyotard a Dufrenne? Pirateándola, como Heidegger pirateó la *ex-sistencia*. El término *expresar* apuntaría así al reverso cósmico de la expresión, estableciéndose así una diferencia entre la expresión de Dufrenne (humanista, metafísica) y la *ex-presión* de Deleuze y de Lyotard (anti-humanista, post-humanista, ¿post-metafísica?). Ya no una expresión amparada en el dualismo existente entre el Plano de Contenido y el Plano de Expresión, sino una *ex-presión* que dinamitaría el dualismo de los planos para abrirse al caosmos de la figura. Por supuesto, nuestro pirateo viene precedido de la particular lectura que hicieron Deleuze y Guattari de la obra del propio Hjelmslev, al que convirtieron en spinozista para poder reaprovechar su uso de la expresión y limpiarlo del dualismo que habitualmente le fue atribuido. G. Deleuze y F. Guattari (1980). *Mille Plateaux*, «10000 av. J.-C. – La géologie de la morale», pp. 53-94.

y editado en español bajo el título *Pintura: el concepto de diagrama* (2007). De estas investigaciones hay que destacar algo que suele pasar desapercibido. No solo las reflexiones sobre lo háptico —en *Mille Plateaux*— o sobre el Sáhara —en *Logique de la Sensation*— conectan con algunas de las intuiciones de Lyotard, sino que, como ya hemos dicho, la primera nota al pie de *Logique de la Sensation* está dedicada a su *Discours, figure*, obra que Deleuze leyó como miembro del tribunal evaluador de la tesis de Lyotard, en 1971. Pero, además, en su curso sobre pintura Deleuze sigue directamente las reflexiones de Lyotard, tomando los mismos ejemplos que él (Cézanne, Klee) y citando también *Discours, figure*<sup>10</sup>.

Lo interesante de las similitudes entre la aproximación de Lyotard y de Deleuze a la pintura es que, a diferencia de lo que ocurre con el primero, siempre a la deriva, Deleuze tiene un proyecto filosófico bastante definido. Así, sus ideas sobre el diagrama no dejan de recordarnos a otras de sus reflexiones sobre la inmanencia y el campo trascendental. Siguiendo esta similitud, las intuiciones más filosóficas de *Discours, figure* —aquellas que desarrolló tardíamente y que en 1972 ya habría abandonado— pueden explicarse a través de Deleuze, siempre y cuando comprendamos que estas solo nos permiten entender lo referido a la figura-matriz y a los procesos artísticos de creación, siendo los demás aspectos del libro absolutamente irreducibles a esta especificidad.

¿Qué es, pues, lo que dice Deleuze sobre Cézanne y sobre Klee? En primer lugar, que ambos ejemplifican a la perfección cómo la catástrofe está en el origen del pintar. En segundo lugar, que hay una síntesis pre-pictórica anterior al pintar y que dota a la pintura de un tiempo propio. Y, en tercer lugar, que pintar —como ellos lo hicieron— es luchar contra los clichés. Lo que Deleuze llama «diagrama» tiene que ver con esto, con esa catástrofe-germen o ese caos-germen que permite deformar los códigos preexistentes. El vector que toma como criterio para considerar el interés de un artista no es la belleza de su obra o su valor en el mercado, sino, como ocurría con Lyotard, su capacidad derrepresentativa<sup>11</sup>. El diagrama es el principio en el que Deleuze se ampara para explicar cómo algunos artistas han sido capaces de subvertir las tradicionales relaciones mano-ojo. El proceso es el siguiente: antes del diagrama, el artista debe esforzarse por destruir los códigos, por hacer *tabula rasa*; después viene el *gris*, el diagrama, la experimentación. La consecuencia será una imagen-presencia, un símbolo asimbólico todavía no territorializado por los códigos del discurso<sup>12</sup>. La reflexión es semejante a la de *Discours, figure* y parecida también a la que Lyotard desarrollará en sus escritos de los años ochenta.

---

<sup>10</sup> G. Deleuze (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus, p. 124. Sobre lo háptico, v. G. Deleuze y F. Guattari (1980). *Mille Plateaux*, «1440 – Le lisse et le strié», pp. 592-624, especialmente, pp. 614-624; sobre el Sáhara, v. G. Deleuze (2002). *Logique de la Sensation*, París: Éditions de la Différence, «Le diagramme», pp. 93-96.

<sup>11</sup> G. Deleuze (2007). *Pintur...*, pp. 21-48.

<sup>12</sup> G. Deleuze (2007). *Pintur...* Esta reflexión continuará en el último capítulo («Percept, affect et concept») de G. Deleuze y F. Guattari (1991). *Qu'est-ce que...*, París: Les Éditions de Minuit, pp. 163-200.

Si Deleuze y Lyotard tienen algo claro es que los artistas saben mejor que los filósofos cómo desbordar los códigos aprehendidos. Es por eso que su aproximación será diferente a la de sus predecesores, esquivando la pregunta de la intencionalidad —respondida por el propio Cézanne— para acercarse a una inquietud más filosófica, una pregunta formulada por los artistas pero imposible de responder desde el arte, pues, no debemos olvidarlo, el arte no da respuestas, sino que abre preguntas. Esta inquietud de la que hablamos es la referente al problema del *antes*. La epistemología metafísica nos llevaba a entender un origen previo, la preexistencia de un sentido. Si abandonamos estas coordenadas, si ya nada tiene un *Grund* al que acogerse, ¿de dónde emergen las preguntas que formula el artista? ¿De dónde salen sus colores, sus formas, sus pinceladas? ¿Son invenciones *ex nihilo* de un artista-Dios que puede producir algo todavía inexistente en el orden de lo sensible?

Para enfrentarse a este problema, Deleuze sigue a Bergson en la diferencia entre lo actual y lo virtual. Replanteando el dualismo metafísico entre el acto y la potencia, su propuesta es que no existe el objeto puramente actual, pues todo aquello actual se rodea de una niebla compuesta por imágenes virtuales. En sus propias palabras:

Toute multiplicité implique des éléments actuels et des éléments virtuels. Il n'y a pas d'objet purement actuel. Tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles. Ce brouillard s'élève de circuits coexistants plus ou moins étendus, sur lesquels les images virtuelles se distribuent et courent. C'est ainsi qu'une particule actuelle émet et absorbe des virtuels plus ou moins proches, de différents ordres. Ils sont dits virtuels en tant que leur émission et absorption, leur création et destruction se font en un temps plus petit que le minimum de temps continu pensable, et que cette brièveté les maintient dès lors sous un principe d'incertitude ou d'indétermination. Tout actuel s'entoure de cercles de virtualités toujours renouvelés, dont chacun en émet un autre, et tous entourent et réagissent sur l'actuel<sup>13</sup>.

Esto podría llevarnos a concluir que hay una potencia metafísica que albergaría todas las repertorialidades posibles, todas las virtualidades que en algún momento podrían actualizarse o individuarse, como si se tratase del *élan* vital de Bergson o del *poétisable primordial* de Dufrenne. Sin embargo, Simondon, a quien Deleuze sigue en todo lo referente al problema de individuación, apunta lo siguiente: «[L']être n'est supposé créateur que dans la mesure où la notion de création sert à rendre compte du créé, si bien que l'essence de l'être invoqué comme créateur est en fait toute entière connue à partir du résultat sur lequel on doit retomber, c'est-à-dire l'être comme créé»<sup>14</sup>.

Las imágenes virtuales rodean a la imagen actual, pero no la preceden más que de forma relativa: solo podemos pensar la creación a partir de lo creado. Es decir, solo podemos conocer la variación del código una vez esta haya sido ejecutada, y esta solo puede ejecutarse a partir del código mismo. A diferencia de Dufrenne, que encontraba un principio creador anterior a la creación artística, tanto Simondon como Deleuze o Lyotard saben que solo se puede pensar la individuación desde lo individuado y la desterritorialización desde lo territorializado, que solo se puede establecer un

<sup>13</sup> G. Deleuze y C. Parnet (1996). *Dialogues*, París: Flammarion, p. 179.

<sup>14</sup> G. Simondon (2005). *L'individua...*, p. 318.

diagrama como torsión epistémica de unos códigos preexistentes, que lo figural solo emerge en —y gracias a— el discurso. Al fin y al cabo: «l'artiste ne produit pas au-dehors des systèmes de figures internes, mais c'est quelqu'un qui essaie de se battre pour délivrer *dans* le fantasme, dans la matrice de figures dont il est le lieu et l'héritier, ce qui est proprement processus primaire et qui n'est pas répétition»<sup>15</sup>.

El interés que despierta la pintura de Cézanne no es una constante trascendental y metafísica, pues lo que todavía nos fascina de este autor es su capacidad para plantear unas preguntas o abrir unas reflexiones que no eran posibles en el marco epistemológico definido por el impresionismo. Frente a los problemas relativos a la luz, a la composición y a la espontaneidad plenairista, Cézanne devolvió la pregunta a la pintura misma, a la aplicación del color, a la planitud del cuadro. Lejos de cualquier patrón metafísico, el interés de Cézanne no se encuentra en su capacidad para alcanzar la cota máxima de perfección dentro de un sistema cerrado o de *expresión* según un «expresor» metafísico, sino en la potencia que tiene su obra para desbordar un código legitimado y abrirse hacia lo desconocido<sup>16</sup>. El motor de este proceso es la figura-matriz, esa virtualidad que no es presentable en el orden de lo sensible porque solo puede aparecer en él mediante su actualización en figura-imagen o figura-forma.

### La antesala del falo

Como tampoco ocurre con la obra de arte, la figura-matriz no es algo que Lyotard produjera *ex nihilo*. Considerando que no había leído los textos de Simondon sobre la individuación y que su relación con Deleuze todavía no era estrecha, nuestras pesquisas nos llevan a considerar que Lyotard tomó el concepto de un artículo de Ehrenzweig titulado «The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination» (1964)<sup>17</sup>. La idea no es peregrina, sino que se apoya en una prueba empírica, un documento hallado en la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet y en cuyos márgenes aparece escrito el nombre de este artículo, fecha de publicación incluida. Por supuesto, que Lyotard había leído a Ehrenzweig es cosa sabida: no solo lo citó en textos como «Psychanalyse et peinture» o «Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires», sino que su libro *The Psycho-Analysis Of Artistic Vision And Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious* (1953) aparece explícitamente referenciado en *Discours, figure*. La

<sup>15</sup> DMF, «Notes sur la fonction...», p. 236.

<sup>16</sup> La importancia de medir la figuralidad en relación con la discursividad de un determinado momento histórico es explicitada por Lyotard en la siguiente cita: «on est fondé a juger erronée et vaine toute méthode iconographique, iconologique, sémiologique, sociologique, psychanalytique, qui ne commence par établir précisément la position de l'élément plastique (trait, valeur, couleur) par rapport à l'écran. C'est dans cette position, et en elle seule, que réside la spécificité du sens. Il est aberrant d'aborder avec les mêmes catégories les mosaïques de ravenne et les tableaux de Magritte. Ce qui est toujours décisif et premier à tout le reste, c'est la nature du lieu d'inscription. Cette nature est toujours dans une relation concevable avec la position de la société par rapport à elle-même et au monde». DF, p. 208, n. 131.

<sup>17</sup> A. Ehrenzweig (1964). «The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination» en W. Munsterberger: *The Psychoanalytic Study of Society III*, Nueva York: International Universities Press, pp. 375-398.

devoción de Lyotard por Ehrenzweig no solo le llevará a escribir —en 1974— el prólogo de la edición francesa de *The Hidden Order of Art* (1967)<sup>18</sup>, sino que él mismo será el encargado de poner en marcha tal edición. A este respecto, el 8 de enero de 1970, escribió una carta dirigida a Jean-Bertrand Pontalis en la que le solicitaba formalmente apoyo para dicha publicación<sup>19</sup>. Desde luego, el descubrimiento de la «matriz» se produjo en estas fechas, y eso explicaría que este concepto no tenga mucha presencia en las notas de los seminarios de 1967-1968 y 1968-1969<sup>20</sup>. Si la obra de Ehrenzweig la conoció antes o después es una información de la que no disponemos.

Sin querer profundizar mucho en un pensamiento que debería ser reivindicado de forma autónoma, y no como mera influencia para la propuesta lyotardiana, cabe señalar que algunos de los aspectos del pensamiento de Lyotard ya aparecen en la obra de Ehrenzweig. Estos son, entre otros: la analogía entre las acciones creativas del sueño y del arte, la atención a los procesos del sueño de Freud, el análisis de la opresión discursiva que acaba con la creatividad libidinal, la crítica de la buena forma de la Gestalt y el interés por la implicación de Cézanne en la *déreprésentation*. En cualquier caso, es probable que lo más interesante de todo esto sea la importancia que este autor concede a Nietzsche. No solo es evidente que Ehrenzweig y Lyotard bebieron mutuamente de este filósofo, sino que también es probable que Lyotard se ocupara más de él a partir de la lectura de Ehrenzweig. No en vano, su recepción de este autor no se explicita hasta que asiste al famoso seminario «Nietzsche aujourd’hui», que tuvo lugar el año 1972 en Cérisy y del que hablaremos más adelante. Antes de esto, Nietzsche apenas aparece mencionado en la obra de Lyotard, contándose únicamente tres menciones de poca importancia en la totalidad de *Discours, figure*, una cuestión especialmente particular si tenemos en cuenta el profundo nietzscheísmo que ya se advierte en su contenido. Nuestra hipótesis es que la lectura cézanniana de Freud que

---

<sup>18</sup> A. Ehrenzweig (1967). *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley: University of California Press.

<sup>19</sup> «Cher Monsieur, Mes amis Claudine Eizykman et Guy Fihman, étudiants de mon séminaire, qui vous ont rencontré, m’ont dit vous avoir parlé d’un projet de traduction du livre d’Anton Ehrenzweig. Je serais très content si vous décidiez de publier cette traduction dans votre collection. Le livre est important parce qu’il articule l’ [activité] psychanalyse en confrontant les œuvres non pas avec les objets et/ou les buts pulsionnels, mais avec les opérations caractéristiques du processus inconscient. Il m’a été de grande utilité pour l’ouvrage que j’achève en ce moment, ainsi que dans notre travail de séminaire. La traduction serait prise en charge nommément par l’un des étudiants : elle serait contrôlée par un collectif. Plusieurs traductions de textes de Freud ont été faites ainsi l’an passé, à l’usage du séminaire. Je souhaiterais enfin présenter le livre d’Ehrenzweig en avant-propos. Je vous enverrai, si vous le souhaitez, un exemplaire du manuscrit de la note sur « Art et psychanalyse » qui m’a été demandée par l’UNESCO : elle vous indiquera le sens de ce que je compte faire. Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs. Jean François Lyotard». BLJD JFL 241/1. Finalmente, el libro fue traducido por Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy, aunque Lyotard sí prologará la edición con su texto «Par-delà la représentation». A. Ehrenzweig (1974). *L’Ordre caché de l’art : essai sur la psychologie de l’imagination artistique*, trad. F. Lacoue-Labarthe y C. Nancy, París: Gallimard.

<sup>20</sup> BLJD JFL 2. La principal mención a la matriz se encuentra al final del último folio, y se muestra como si se tratase algo inacabado que todavía estaba trabajando.

hace Lyotard viene precedida de una lectura nietzscheana de Freud por parte de Ehrenzweig<sup>21</sup>.

¿En qué aspectos podemos rastrear esa influencia? Vayamos al contenido del artículo en cuestión, aquel que introduce este concepto tan misterioso. Siguiendo a Gombrich<sup>22</sup>, Ehrenzweig afirma que hay un esquema o una estructura que condiciona nuestra percepción de las formas y los colores. Es decir, que no hay una percepción naturalista que nos permita aprehender de forma ingenua el referente. En este sentido, la construcción visual también es ideológica, y lejos de funcionar como un código de apreciación de las formas, lo que esto supondría es una represión violenta de nuestra visualidad primigenia. Ehrenzweig insiste en que los niños tienen una visión indiferenciada en la que no consiguen distinguir los objetos entre sí, algo que incidiría en la idea de que los códigos para efectuar tal distinción vienen dados por la imposición del lenguaje, por la imposición social a la que nos vemos sometidos al convertirnos en adultos, por la imposición de la castración y de los códigos edípicos que condicionan nuestra forma de ser-en-el-mundo<sup>23</sup>.

Para llegar a todas estas conclusiones, su marco de referencia oscila entre dos puntos u horizontes: por una parte, las reflexiones de Freud sobre cómo el chiste desestabiliza la realidad discursiva<sup>24</sup>; por otra, los marcos teóricos de la Gestalt, que le ayudan a pensar cómo la separación entre figura y fondo no preexiste a la realidad que aprehendemos, sino que es separada o diferenciada por cada sujeto que se aproxima a ella<sup>25</sup>. Digamos que, para Ehrenzweig, la entrada en el lenguaje trae consigo el paso de un estadio de indiferenciación a otro en el que el niño puede diferenciar la figura y el fondo, pero solo según los códigos que se le han impuesto, y de los que nunca podrá escapar.

Si en Lyotard asistíamos a una «cárcel de la ideología» de la que él pretendía escapar, la preocupación de Ehrenzweig es la «cárcel de la cultura». ¿Cómo podemos escapar de los códigos de diferenciación que condicionan nuestra forma de aproximarnos a las imágenes y a los sonidos? A través de la dediferenciación (*dedifferentiation*), un ejercicio creativo muy semejante al propuesto por Lyotard bajo los nombres de figura-imagen y figura-forma. Los ejemplos (Picasso, Klee) y los procesos (destrucción del *cliché*, experimentación libre) son los mismos para ambos, pero los matices resultan suficientemente complejos como para que el ejercicio de Lyotard no resulte una simple asimilación de ideas ajenas.

En cierto modo, Ehrenzweig todavía mantiene una nostalgia del afuera animal, prelingüístico. Puede que Lyotard también, pero intenta lidiar con ella a través de la

---

<sup>21</sup> La influencia del nietzscheísmo de Ehrenzweig en el pensamiento de Lyotard ya fue indicada por F. Coblenz (2008). «Les peintres...», pp. 79-97 e intuida por F. López Silvestre (2013). *Los pájaros y el fant...*, p. 65.

<sup>22</sup> E. H. Gombrich (1960). *Art and Illusion*, Nueva York: Pantheon. Citado en A. Ehrenzweig (1964). «The Undifferentiated Matrix...», p. 380.

<sup>23</sup> A. Ehrenzweig (1964). «The Undifferentiated Matrix...», p. 373-398.

<sup>24</sup> S. Freud (1999). *Obras completas VIII. El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*, ed. J. Strachey y trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.

<sup>25</sup> W. D. Ellis (1950). *A Source Book of Gestalt Psychology*, Londres: Routledge & Kegan Paul.

coimplicación del discurso y de la figura: no hay afuera del discurso, solo puede haber figura en su interior; ergo, solo puede haber matriz en su interior. Así, Lyotard no habla de matriz, sino de figura-matriz, una matriz que no se puede pensar desde un afuera metafísico, sino únicamente desde su figuralidad. Diferenciándose de un Ehrenzweig completamente atravesado por el rechazo de la separación entre figura y fondo, Lyotard tiene la habilidad de plantear una matriz que no preexiste como un estadio anterior, sino que siempre debe ser definida como una potencia afirmativa capaz de fragmentar el discurso, de hacernos ver la diferencia que lo habita.

### **Klee transexual**

A lo largo de *Discours, figure*, Lyotard no comenta demasiadas imágenes de forma específica; sí introduce bastantes como herramienta de reflexión, para pensar junto a ellas o a partir de ellas. Un ejemplo es *Auserwählte Stätte* [*Lugar elegido*], una acuarela realizada por Klee en 1926 (Fig. 6)<sup>26</sup>. La pregunta que acompaña a esta imagen no es otra que la de los dualismos, el de la raya y el color, el del conflicto entre el trazo y el cromatismo, el de lo interior y lo exterior o el de lo masculino y lo femenino. Klee afirma que la fuerza creadora es masculina, y para ello utiliza estas palabras: «La genèse en tant que mouvement formel constitue l'essentiel de l'oeuvre. / Au debut le motif, insertion de l'énergie, sperme. [...] Mon dessin appartient au domaine masculin»<sup>27</sup>. Sin embargo, su pintura nos dice otra cosa. ¿Su fuerza creadora es, entonces, femenina? A nuestro juicio, tampoco. Tanto lo femenino como lo masculino participan de un proceso cultural de binarización, de oposición. Afirmar que la pintura de Klee es femenina nos resulta tan absurdo como negar que el propio Klee, por convención propia y ajena, es, él mismo, masculino. Sin embargo, más allá de su autoconsciencia a este respecto, hay algo que se puede decir al respecto: el binarismo sexual o el binarismo de género son constructos culturales, sí, pero la pintura actualiza unas virtualidades previas que todavía no están binarizadas. Por lo tanto, ¿no cabe afirmar que la pintura experimental, diagramática y matricial, aquella que explora sin código, no puede estar binarizada porque es anterior a ese binarismo?

Aunque este debate pueda parecer lateral al problema planteado, su pertinencia es absoluta. En aquellos años, Julia Kristeva estaba empenzando a conceptualizar la *khôra* de lo semiótico<sup>28</sup>, mientras que Luce Irigaray había sacudido la teoría psicoanalítica patriarcal con su polémico *Speculum. De l'autre femme* (1974)<sup>29</sup>. De manera diferente pero cercana, ambas aseguraban que lo femenino permitía fugas posibles a las codificaciones simbólicas del orden patriarcal, una idea compartida *grosso modo* por el propio Lyotard, quien llegó a afirmar que «[le féminin] est

---

<sup>26</sup> *DF*, p. 224; fig. 13 en la p. 416.

<sup>27</sup> *DF*, pp. 229-230.

<sup>28</sup> J. Kristeva (1974). *La Revolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle*, «Sémioteque et symbolique», París: Seuil, pp. 17-100.

<sup>29</sup> L. Irigaray (1974). *Speculum. De l'autre femme*, París: Minuit.

#### 4. La condición preindividual de la figura-matriz

jouissance et puissance de soi, antérieures à toute sexualité virile»<sup>30</sup>. Por supuesto, esto no significa que sus privilegios masculinos y patriarcales fueran una gran preocupación para él durante el período de redacción de *Discours, figure*, sino que estaba al tanto de las herramientas que las nuevas teorías feministas podían ofrecer para pensar el problema ontológico de fondo. Es decir, el espacio que ocupaba la figura-matriz.



Fig. 6. La pintura de Klee rima con la condición experimental que Lyotard atribuye a las artes, pues se sitúa más allá de los binarismos tradicionales.

Como ya hemos indicado, *Discours, figure* es un libro que baila entre dos posiciones. Su propuesta más estética y artística se correspondería con una suerte de dualismo crítico que todavía cree en el poder «resistente» de las formas abstractas. No obstante, en la figura-matriz ya aparecen ciertas inquietudes monistas. Lo interesante del dibujo de Klee es que le da la razón a ese monismo que, como bien explican Deleuze y Guattari, no puede ser otra cosa que un pluralismo<sup>31</sup>. El dibujo y la pintura se entremezclan y se contaminan, conformando un espacio singular que participa de ambos horizontes pero que no se puede subsumir a ninguno. El ejercicio ya no es el de la «buena forma», el de la pintura académica; tampoco el de la «mala forma», una pintura que se opone

<sup>30</sup> LMP, p. 57. Sobre las aportaciones de Lyotard a los *Gender Studies*: M. Grebowicz (ed.) (2007). *Gender after Lyotard*, Nueva York: SUNY Press y RP, «Féminité dans la métalangue», pp. 145-156.

<sup>31</sup> G. Deleuze y F. Guattari (1980). *Mille Plateaux*, «Introduction : Rhizome», p. 31.

dialécticamente a la «buena», que busca ser fea, que pretende negar el código. Lo que encontramos en esta acuarela de Klee es una torsión del código; la destrucción de sus patrones, sí, pero como ejercicio creativo y artístico que se figura dentro del discurso, nunca en un afuera inalcanzable.

Una vez más, la figura-matriz se resiste a ser concebida como el espacio utópico por venir, demostrándose como el *antes* de toda presencia, el espacio diagramático —no binarizado, pre-sexual, anedípico<sup>32</sup>— del que vienen rupturas bastardas como la de Klee. Es decir, algo que nunca se cuestiona como parte del código al que pertenece —la pintura, el discurso—, pero que nos ayuda a explorar sus límites. Al fin y al cabo, como veremos más adelante, el artista no es otra cosa que un *transformateur*, un agente transformador de los binarismos *cis* de la pintura en flujos libidinales desterritorializados o, en otras palabras, energías eminentemente *trans*. El propio Klee podría estar de acuerdo: «Oeuvres en tant que génération de la forme au sens matériel : originellement féminines. Œuvres en tant que sperme déterminant la forme : originellement masculines»<sup>33</sup>; origen mixto, híbrido, transexual.

Estas ideas mantienen una innegable actualidad, pero eso no quita que hayan recibido críticas muy notables por parte de algunas teóricas de relevancia. Una de ellas fue Bracha L. Ettinger, artista, analista y filósofa sobre cuya obra volveremos más adelante, ya que Lyotard escribió sobre ella. De momento, repararemos en su condición de teórica, no de artista, aunque cabría preguntarse hasta qué punto pueden diferenciarse la una de la otra. Sobre la figura-matriz, Ettinger apunta:

Whereas the lack concerning the *objet a* of the gaze is defined by Lacan as uniquely phallic, the lack represented by the matrix-figure can be viewed as *androgynous* at times and at other times as *feminine within a phallic prism*. [...] Paradoxically, if difference in a phallic universe always dissolves or collapses in front of the wall of the *fort/da*, the matrix-figure, which is difference itself, *cannot stand the minimal degree of opposition required for its expression in discourse, in image, or in a plastic form*<sup>34</sup>.

Este fragmento contiene tres aspectos que deben ser destacados. En primer lugar encontramos una diferenciación de la figura-matriz de Lyotard y del *objet a* de Lacan a través de la condición constitutivamente fálica del segundo. Este no es el espacio para poder profundizar en esta cuestión, pero sí cabe recordar que Lacan mantuvo el

---

<sup>32</sup> Tomamos lo anedípico de Deleuze y Guattari. Ellos aseguran que lo pre-edípico no rompe los esquemas familiaristas del psicoanálisis freudiano, pues no deja de ser una expresión que se configura a partir de lo que terminará siendo edípico. Lo pre-edípico está condenado a terminar edipizado. Por el contrario, lo anedípico (*anædipiën*) es aquello que no establece una relación causal con Edipo. G. Deleuze y F. Guattari (1972). *L'anti-Œdipe*, p. 53. En este mismo sentido, no podemos dejar de preguntarnos si el sentido de lo pre-sexual es correcto, pues, siendo lo sexual aquello que establece los binarismos *cis* (dialécticos, de oposición), la pre-sexualidad establecería una relación causal con la sexualidad dualista. Aunque aquí enumeremos lo pre-sexual junto a lo anedípico, nuestra conclusión es clara: las virtualidades no actualizadas son a-sexuales, andróginas o, como preferimos decir nosotros, *trans*. TRANSformadoras, como evidenció Duchamp, y TRANSsexuales, como todavía defiende Donna Haraway siguiendo a Lynn Margulis. En esta línea, concordamos con el diagnóstico de Karen Barad según el cual la performatividad de la naturaleza es eminentemente *queer*. K. Barad (2011). «Nature's Queer Performativity», *Qui Parle* 19, n. 2, pp. 121-158.

<sup>33</sup> *DF*, p. 230.

<sup>34</sup> B. L. Ettinger (2006). *The Matrixial Borderspace*, Minneapolis: University of Minnesota, p. 77.

#### 4. La condición preindividual de la figura-matriz

binarismo de género como una constante que atraviesa toda su filosofía. Al fin y al cabo, su psicoanálisis mantiene lo femenino en un segundo plano, llegando a asegurar que la mujer tan solo es «un síntoma del hombre»<sup>35</sup>. Frente a esta perspectiva, para Lyotard, el binomio hombre-mujer, así como el falo o su ausencia, no juega ningún papel especialmente relevante en lo que refiere al origen matricial de las cosas; sí lo hace, en cambio, en otros aspectos que no cabe explorar en esta tesis<sup>36</sup>.

En segundo lugar, Ettinger propone una evaluación de la figura-matriz lyotardiana como algo que puede ser entendido, además de en términos andróginos —esta también ha sido nuestra interpretación—, como algo «femenino desde un prisma fálico». Esto se desarrolla con mayor profundidad en el texto completo, pero resulta interesante en el propio camino de esta filósofa para buscar un espacio no totalizado por un vocabulario y unos conceptos patriarcales. De esta manera, la figura-matriz no podría corresponderse con algo «femenino», pues, más allá de que Lacan dijera que la diferencia es una cualidad propia de lo Simbólico, el hecho de que no puede haber feminidad donde el *otro* es un *Otro* absoluto resulta inapelable. No ocurre solo que la feminidad participe de una dualidad constitutiva con la masculinidad, sino que, incluso entendiendo la feminidad en los términos de Ettinger, esta no puede existir en un espacio de indiferenciación en el que la diferencia es tan absoluta que no presenta diferencias consigo misma.

Y así llegamos a la tercera cuestión, la más compleja y la que nos atañe de forma más directa. Si la diferencia absoluta no puede diferenciarse de sí misma, ¿no pasa a constituirse como un espacio indiferenciado? Ettinger lo tiene claro: «pure difference, it would seem, dissolves into its opposite and becomes pure nondifference! This is the price to be paid for an attachment to absolute Otherness»<sup>37</sup>. Bajo esta crítica, Lyotard no estaría tan lejos de Ehrenzweig y de su matriz indiferenciada, pudiendo incluso recordar sus intuiciones al Nietzsche *wagnerizado* de *Die Geburt der Tragödie* [El nacimiento de la tragedia]<sup>38</sup>. Sin embargo, al haber abandonado el concepto que nos ocupa de forma tan prematura, nunca podremos saber cómo habrían continuado sus reflexiones ante esta pregunta. Nuestra intuición es que Lyotard, aunque fuese filósofo, nunca llegó tan lejos: como se evidencia en la anécdota de Bennington que inicia esta tesis, su interés estaba en el cuadro y en su figuralidad, no tanto en los problemas trascendentales que preocuparon a Deleuze toda su vida. En este caso, los conceptos no son los pilares que levantan el edificio filosófico, sino herramientas que aprovechar

---

<sup>35</sup> Para Freud, el reconocimiento de la ausencia de pene por parte de la niña durante la fase fálica es lo que da pie a la famosa y polémica «envidia del pene». Lacan continuó esta idea a través del reconocimiento de que la mujer no puede castrada, pues no tiene falo, sino que *es* el falo. De la misma forma, Lacan asegura que LA mujer, en singular, es síntoma del hombre. Cfr. J. Lacan (2005). *Le Séminaire XXIII. Le sinthome (1975-1976)*, ed. Jacques-Alain Miller, París: Seuil.

<sup>36</sup> Lyotard ha sido señalado en alguna ocasión como continuador del binarismo de género propuesto por el feminismo de Irigaray y Kristeva. Un ejemplo de sus argumentos al respecto puede encontrarse en *IN*, «Si l'on peut...», pp. 19-31, donde reivindica ese binarismo como resistencia al proyecto homogeneizador del singularismo tecnológico.

<sup>37</sup> B. L. Ettinger (2006). *The Matrixial...*, p. 77.

<sup>38</sup> F. Nietzsche (2012). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza.

en el ejercicio del filosofar; no hay problema en desecharlos si dejan de ser útiles. En este sentido, la filosofía no fue para él más que un instrumento para entender las complejidades de aquello que le interesaba: las artes, la historia y, por supuesto, la política, manifestaciones que ponen en juego un problema común, el del tiempo y el acontecimiento. No se trata de evitar que el edificio se derrumbe, sino de ensayar en él las técnicas que nos permitan construir uno nuevo.

### **Orfeo y la pulsión de muerte**

La figura-matriz es productiva, inmanente y preindividual; pero no es solo matriz, también es figura<sup>39</sup>. Aunque opere como una virtualidad trascendental, pertenece al orden de lo sensible. Paradójicamente, claro, pues su inscripción es imposible. Sin embargo, todavía hay un aspecto que queda por precisar de su condición, y es el referente al deseo que guía su actividad. Los flujos libidinales son los que permiten que la figura se actualice —o se testimonie, como dirá el Lyotard de los ochenta— en el orden de lo sensible, pero resulta muy difícil explicar por qué el artista destaca sobre el resto de personas no-artistas en ese proceso de actualización, o por qué hay artistas que resultan más hábiles que otros a la hora de cuestionar los códigos propios del repertorio de *clichés* que se ha hegemonizado como canon de creación. ¿Acaso el plano diagramático solo existe para las artes y para los artistas? Si no hay «sujetos» constituidos, si solo estamos constituidos por flujos libidinales que se desarrollan en una ontología plana, sin jerarquías, ¿cómo es posible que la obra de Klee nos parezca más compleja y estimulante que la de Lhote?

Para empezar, como ya hemos comentado, el proceso creador no responde a una intencionalidad existencialista: el artista no crea, como genio, algo que todavía no está presente en el orden de lo sensible. Tal creatividad tampoco tiene que ver con un automatismo pleno, pues, como dicen Ehrenzweig, Deleuze y Guattari, el artista produce como un niño, pero desde su adultez<sup>40</sup>. Hay un devenir-niño o un devenir-animal en la creación artística, pero nunca un ser-animal, pues Lyotard siempre afirmó que la creación artística es propia de lo humano, del devenir-inhumano de lo humano. Esta idea la desarrollará con mayor profundidad en sus textos posteriores, pero ya está aquí presente: la radicalidad de su propuesta no traspassa la barrera del artista, y aunque artista sea cualquiera que interrumpe los flujos de valor del lenguaje, este siempre es humano y nunca se desposee absolutamente de sí mismo. Si la capacidad de transformación que es propia del artista se encuentra en la elaboración primaria,

---

<sup>39</sup> «En tant que figure, le fantasme ne s'inscrit ni comme simple profil ou ombre portée identifiable sur l'écran imaginaire, ni comme indication scénographique impérative sur le plateau imaginaire». *DF*, p. 327.

<sup>40</sup> El interés por la infancia que retoma Lyotard puede remontarse a Schopenhauer y a Nietzsche, aunque encuentra una expresión más próxima en Ehrenzweig, Deleuze y Guattari. A este respecto, y en diálogo con lo que Lyotard llamará posteriormente *anamnesis*, resulta especialmente interesante tener presente el concepto deleuzoguattariano de *ritornelo*. G. Deleuze y F. Guattari (1980). *Mille Plateaux*, «1837 – De la ritournelle», pp. 381-433.

hay cierto abandono a la pasividad inconsciente, pero esta nunca implica un abandono total al automatismo propio de la condición animal que es anterior a la condición humana, pues, ciertamente, no hay una condición animal anterior a la condición humana: los humanos somos animales, y los no-humanos tampoco son, en ningún sentido, automáticos.

Aunque Louise Glück asevere que «We look at the world once, in childhood / The rest is memory»<sup>41</sup>, esto no es cierto, pues estamos profundamente atravesados por lo inmemorial, por lo *otro* de la memoria. La figura-matriz es eso *otro* de la memoria, lo que se ex-presa de una forma inédita, aquello que no puede ser memorial porque siempre es *diferente*. Esto tiene que ver con la actividad de la elaboración primaria del sueño, un momento anterior a nuestra codificación temporal que varía libremente los repertorios culturales en los que nos hemos criado. Pero no debemos olvidar que es solo gracias a la existencia de esos códigos culturales que podemos variarlos. A pesar de que *Discours, figure* esté atravesado por la nostalgia de un afuera del lenguaje, el concepto de figura-matriz no lo está, y es por ello que se constituye como el perfecto puente a las ideas que Lyotard desarrollará posteriormente en obras como *Économie libidinale*.

Para explicar bien esta cuestión cabe avanzar hasta las últimas páginas de *Discours, figure*, cuando la reflexión sobre la *regresión* deja paso a una metáfora muy conocida en la caracterización de los procesos creativos: el descenso a los infiernos de Orfeo<sup>42</sup>. Este tema ya había sido explorado por Maurice Blanchot en su texto «Le regard d'Orphée», disponible en *L'Espace littéraire* (1955)<sup>43</sup>, y por Charles Mauron en su polémica *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963)<sup>44</sup>. Por supuesto, Lyotard se diferenciará notablemente de ambas perspectivas.

En el caso de Mauron, Orfeo sirve como metáfora de la intencionalidad del artista, del camino que este seguía para la expresión —y no ex-presión— de sus propias vivencias biográficas. Su marco referencial estaba en el Freud más divulgado, el de Da Vinci, redundando en una aproximación psicocrítica que obviaba la complejidad de los procesos del sueño. Inconsciente mecánico, no maquínico; estructura ordenada e individuada, esencial, metafísica; sujeto definido, *genial*, en el que no cabe subjetivación alguna. Ética del autoconocimiento de lo bello.

Con Blanchot ocurre otra cosa. Aunque sus palabras esconden una creencia en el sujeto estructurado, en la intencionalidad del proceso y, en cierto modo, en la continuación del relato existencialista, también hay una ruptura con los códigos de la ley: pulsión de muerte, ejercicio autodestructivo. Lo que diferencia a Lyotard y a

---

<sup>41</sup> Los versos pertenecen a «Nostos», contenido en su celebrado poemario *Meadowlands* (1996).

<sup>42</sup> *DF*, pp. 356-360, 379-385. Lyotard ya se había aproximado a Orfeo en el informe que le encargó la UNESCO y al que ya hemos aludido antes, recogido en *DMF*, «Principales tendencias actuales...», p. 59. Lyotard volvió a hablar de Orfeo algunos años después, en su texto sobre Adami sobre la línea, *QP*, «La ligne», pp. 182-212. Sobre esto ha escrito K. Bamford (2013). «Desire, absence and art in Deleuze and Lyotard», *Parrhesia* 16, pp. 48-60.

<sup>43</sup> M. Blanchot (1955). *L'Espace littéraire*. París: Gallimard, pp. 179-184.

<sup>44</sup> Ch. Mauron (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. París: Corti.

Blanchot de Maury es la filia *aisthetica*, el interés por aproximarse a la complejidad de la creación artística, al límite que pone en riesgo la conciencia como algo definido, ordenado y estructurado. La *ex-critura* cuestiona el ejercicio meramente deductivo del escritor que piensa y luego escribe. Al fin y al cabo, como dice Lyotard: «On écrit parce qu'on ne sait pas ce qu'on a à dire, pour essayer de le savoir»<sup>45</sup>. Mientras Maury deducía la creación artística de una ética del sujeto en la que la experimentación con el límite siempre era una representación, pues el Yo solo se abandonaba temporalmente, como un ejercicio creativo ajeno a cualquier tipo de riesgo (¿Cézanne según Freud?), Lyotard y Blanchot se abren a la complejidad de una estética que pone en juego nuestra condición misma de sujetos (¡Freud según Cézanne!).

Sin embargo, a pesar de esa proximidad, sí hay diferencia entre ambos. El propio Lyotard lo dice: «L'interprétation donnée ici du récit mythique s'écarte notablement de celle de M. Blanchot»<sup>46</sup>. Blanchot señala que Orfeo, al volverse hacia Eurídice, arruina la obra. De esta manera, lo único que queda es el secreto, aquello inalcanzable que nunca será revelado. Lyotard comparte su gusto por ese reverso de las cosas, por supuesto, pero su diagnóstico es diferente, puede incluso que el contrario. Orfeo arruinará la obra, pero, como explica Lyotard en uno de sus mejores fragmentos:

Son désir de *voir* la figure excède son désir de la produire au jour. Orphée veut voir dans la nuit, voir la nuit. En cherchant à voir Eurydice il perd toute chance de la faire voir : la figure est ce qui n'a pas de visage, elle tue celui qui la dévisage parce qu'elle l'emplit de sa propre nuit ; si le Je advenait là où est le Ça, il cesserait immédiatement d'être le Je. Il n'y a pas de « régression réversible ». C'est pour ce *dévisagement* qu'Orphée est allé chercher Eurydice, et non pour faire une œuvre ; l'artiste n'est pas descendu dans la nuit en vue de se mettre en état de produire un chant harmonieux, de produire la réconciliation de la nuit et du jour, et de se faire couronner pour son art. Il est allé chercher l'instance figurale, l'autre de son œuvre même, voir l'invisible, voir la mort. L'artiste est quelqu'un dans qui le désir de voir la mort au prix de mourir l'emporte sur le désir de produire. Il faut cesser de poser le problème de l'art en termes de *création*. Et quant à ce désir de dévisager la nuit, l'œuvre n'est jamais que le témoin de son inaccomplissement. Opposer l'œuvre au symptôme comme le succès (la réconciliation, la paix, voire même la victoire...) l'est à l'échec (à l'hostilité, au dualisme), c'est accepter une position de l'« expression » qui es celle de l'académisme, tolérer « l'art » rassurant, réconciliateur, *séparé*, comme il est donné dans l'apparence de la « vie », dans l'aliénation officielle.<sup>47</sup>

El artista, para ser artista, debe abandonar la «buena forma», la buena obra e incluso la creación misma. Maury construyó su psicocrítica sobre el análisis de la obra como síntoma, y, aunque Blanchot fuera más agudo que él, todavía conservó los tótems propios del discurso: el artista *genio*, la obra *genial*. Orfeo baja al infierno y arruina la obra al girar su rostro hacia Eurídice, pues el artista tiene que resistir la tentación mortal. Lyotard no cree en nada de esto: «la fonction du travail "poétique" (en général, il peut être cinématographique, pictural...) est de renverser la nature du rapport entre Eros-logos et pulsion de mort»<sup>48</sup>. El artista es un mediador del trabajo poético o artístico; la obra es un resultado, una interrupción, la consecuencia de una torsión del

---

<sup>45</sup> *MP*, «Ligne générale», p. 109.

<sup>46</sup> *DF*, p. 357.

<sup>47</sup> *DMF*, «Principales tendances actuelles...», pp. 59-60.

<sup>48</sup> *DF*, p. 359-360.

discurso. Orfeo gozará de mirar a la muerte cara a cara, pues el trabajo del arte está más próximo a la pulsión de muerte que a las bondades éticas del genio que resiste la mirada del abismo.

Así, volviendo a las preguntas con las que abríamos el apartado, no podemos considerar al artista como productor de la energía creadora —más bien *transformadora*, como ya anticipa Lyotard— de la obra de arte, pues esto no implicaría otra cosa que redundar en los principios de la «expresión» husserliana y del inconsciente estructurado lingüísticamente. Hay que darle la vuelta, pensarlo al revés. El artista no es la causa de la interrupción o de la transformación; son el desplazamiento y la condensación los que, una vez actualizados en el orden de lo sensible, nos revelan como artista al «sujeto» que ha producido ese trabajo. La interrupción no está inmotivada, sino que requiere de las circunstancias adecuadas, empezando por un sujeto que sirva de catalizador para la desconstrucción de las buenas formas. Este sujeto puede estar dedicado profesionalmente a las artes, por supuesto; al fin y al cabo, son los artistas los que más tiempo pueden dedicar a las artes, a la desconstrucción de la buena forma. Sin embargo, también es posible que los mejores artistas no estén dedicados a las artes: un panadero que rompa los códigos discursivos y revolucione las técnicas de hacer pan también será un gran artista; incluso aquellos terribles empresarios de Silicon Valley que revolucionaron las tecnologías de la información fueron, a su manera, grandes artistas —aunque no fueran grandes personas.

Lo que queremos decir con esto es que el trabajo poético y artístico no se limita, según Lyotard, al dispositivo Arte. Cifrando la artisticidad a través de la variabilidad y de la desconstrucción de la buena forma, podemos superar los dualismos inherentes a las dialécticas de lo artístico-no artístico o del arte como producto elitista frente a las artes como parte del ejercicio creativo de la vida. Pensar a través del dispositivo Arte implica redundar en problemas tales como que las «esculturas negras» crucen dos dispositivos diferentes, el artístico y el antropológico. Para este primer Lyotard no existen estas diferencias, pues no existe el dispositivo Arte: lo único que importa es la variabilidad del código, la creatividad matricial, ese exceso que es propio de la vida y que, al asustar siempre a las élites que gobiernan sobre el discurso, supone inevitablemente un ejercicio crítico de sedición. Que la encarnación de estas ideas se presente en *Discours, figure* a través de las obras de Klee y los poemas de Cummings no implica que estas sean más matriciales que el trabajo de un panadero, de un tatuador o de un vendedor de *souvenirs*. Simplemente, las obras contenidas bajo el dispositivo Arte son la mejor ilustración del proceso creativo; su historia es conocida por todos los que nos dedicamos a esto, sus variaciones han recibido cientos o miles de estudios a lo largo de los años, y sus artistas se han canonizado por representar el ejercicio que aquí nos ocupa: la creatividad, la transformación.

## El tiempo del acontecimiento

Como admite el propio Lyotard, la figura-matriz es el auténtico fantasma primordial, y este fantasma es multipulsional<sup>49</sup>. No solo no está unificado y es an-árquico, sino que, al no participar de una tridimensionalidad escenográfica, su espacio es un no-espacio y su tiempo es un no-tiempo. Frente a la posición de los que creen en el fantasma ya ideologizado, gobernado por un significante flotante, supeditado a la lingüística de la elaboración secundaria, cabe recordar que Lyotard localiza el trabajo del sueño en la elaboración primaria, aquella todavía no codificada por el lenguaje. Por una parte, esto implica un espacio topológico, como el de los niños: no hay fondo, todos los estímulos tienen el mismo valor, democracia griega de lo sensible. Por la otra, la atemporalidad o, mejor dicho, la omnitemporalidad: no hay continuidad ni ordenación narrativa, solo ausencia de toda negatividad, superposición sintagmática de los estratos temporales<sup>50</sup>. Por supuesto, esto no es ninguna novedad con respecto a lo que ya hemos abordado en apartados anteriores. Sin embargo, cabe volver una vez más sobre ello, pues nos permite iluminar el último aspecto de la figura-matriz que pretendemos abordar en esta investigación: su ligazón al *acontecimiento*.

Cuando Lyotard comenta el famoso texto de Freud «Ein Kind wird geschlagen» [Pegan a un niño], lo que más le interesa es la imposibilidad de reducir la fisicidad del «pegar» a una interpretación concreta. En el texto original, Freud estudia una serie de casos comunes en los que varios de sus pacientes sueñan con que «pegan a un niño»; su pregunta es por el sentido narrativo del sueño (¿quién pega, a qué niño?) y por las implicaciones del acto (¿por qué se pega a ese niño?). La multiplicidad irreductible se concreta bajo muchas interpretaciones o enunciados posibles, como «el padre golpea al niño (que yo odio)» o «soy golpeada por el padre». De la misma forma, las explicaciones que pueden ofrecerse también son numerosas: «El padre me ama solamente a mí», «yo odio al otro niño», «el padre odia al otro niño», etc. Y, sin embargo, no hay una explicación para el sueño en sí mismo, pues (a) el sueño de cada soñante tiene unas especificidades que no son compartidas por todos los sueños, ya que cada sueño es distinto; y, más importante para lo que nos ocupa, (b) la puesta en escena del «niño que es pegado» no es reducible a un sentido único, pues «le fantasma *Ein Kind...* est une figure matrice»<sup>51</sup>. Como tal, arrastra inevitablemente contradicciones y multiplicidades.

Freud decía de su paciente el *wolfsmann* [Hombre de los lobos] que una de sus particularidades era «la capacité de maintenir en état de fonctionner les uns à côté des autres (*nebeneinander*) tous les investissements libidinaux, aussi différents et

---

<sup>49</sup> DF, p. 328. Durafour es muy preciso al concluir que ser artista implica, para Lyotard, trabajar *en* el fantasma *contra* el fantasma. J.-M. Durafour (2009). *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, París: PUF, p. 57. La figura-matriz, como fantasma primordial, es el principio que deconstruye la «buena forma» de ese otro fantasma que es simbólico y unipulsional.

<sup>50</sup> DF, p. 337.

<sup>51</sup> DF, p. 339.

contradictaires qu'ils soient (*vershiedenartigsten und widersprechendsten*)»<sup>52</sup>. Independientemente de que Lyotard crea que este «hombre de los lobos» es el misterioso sexto paciente que compartió el sueño del niño que es pegado, ambas imágenes coinciden, pues la frase pasiva «Ein Kind wird geschlagen» impone un sentido neutro que el discurso debe ordenar y codificar. Mientras no lo haga, o cuando no lo consiga, el enunciado mantendrá toda su complejidad y su polisemia: el soñante será un sádico y un masoquista, un homosexual y un heterosexual, un hombre y una mujer; todo al mismo tiempo. Al fin y al cabo, el trabajo de la matriz fantasmática no entiende de oposiciones simbólicas, sean estas las del espacio albertiano del lienzo o las del *fort-da* del niño que codifica la ausencia<sup>53</sup>.

Como decíamos, el fantasma primordial escapa a la escenografía tridimensional; no entiende de oposiciones. En términos lacanianos podríamos explicarlo así: el acontecimiento [*événement*] sucede en ese momento en el que lo simbólico, ordenación dialéctica de lo sensible, no puede contener lo real, esa multiplicidad salvaje que lo precede. Hablamos de la fractura del discurso, el momento ante el paisaje; no el *quid*, lo que ocurre, sino el *quod*, el hecho mismo de que ocurra. Cuando aparecen *traces* (rastros, huellas) del caos-germen, todo el dispositivo que regula nuestra construcción simbólica de la realidad se tambalea. En este sentido, dejar trabajar a la elaboración primaria supone el ejercicio político por excelencia: interrupción de la codificación *valorística* de los procesos, multiplicación de las subjetividades, heterotopización del código. Cuando se introduce la diferencia, el *cronos* deja de poder explicar la concatenación de los eventos. La temporalidad que conocemos se suspende y los restos de un tiempo *otro* perturban nuestra cotidianeidad y nuestras rutinas: siniestro, raro, abyecto; también sublime.

Como es sabido, Lyotard dedicó muchos textos y cursos de los años ochenta y noventa a explorar el concepto de lo sublime. Aunque este no es el lugar de detenerse en algo que ya ha sido hartamente explorado y que excede las delimitaciones de esta tesis, sí es interesante dedicar un breve espacio a comprender cómo muchas de las intuiciones

<sup>52</sup> *DF*, p. 337, n. 28. El caso del *wolfsmann* se encuentra recogido en S. Freud (1999). *Obras completas XVII*, «De la historia de una neurosis infantil (1918 [1914])», pp. 9-111.

<sup>53</sup> Con el *fort-da* hacemos referencia a un fenómeno que Freud advirtió observando a su nieto. Cuando la madre —la hija de Freud— se ausentaba, el niño no esperaba su ausencia, sino que se inventó una serie de juegos que codificaban esa ausencia: primero, un juego con un carrito de cordel, que lanzaba lejos gritando *fort* [¡fuera!] y que luego traía de nuevo a sí con un *da* [¡aquí está!]. Lo mismo se repitió con su propia imagen ante un espejo. Freud detectó en estos comportamientos un ejercicio de sublimación, una inscripción de la ausencia que tenía por objetivo acostumbrarse a ella. Más allá de lo que Freud diga o deje de decir sobre los comportamientos de su nieto, lo que a nosotros nos interesa es cómo toda simbolización pasa por el ejercicio de oposición entre el *fort* y el *da*, entre la ausencia y la presencia. No sabemos si el niño lo hace para poder acostumbrarse a que las cosas aparecen y desaparecen, pero sí sabemos que recurre a una dialéctica entre contrarios: tanto la «salida» del espacio topológico como la «entrada» en la codificación espacial y lingüística de nuestro orden simbólico pasa por la oposición dialéctica. S. Freud (1999). *Obras completas XVIII*, «Más allá del princip...», pp. 14 y ss. Frente a esto, la fórmula «Ein Kind wird geschlagen» —al igual que los cuadros de Cézanne y de Klee— apela a la ex-presión de aquella multiplicidad que no ha sido binarizada. S. Freud (1999). *Obras completas XVII*, «Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales (1919)», pp. 177-200. Aunque Lyotard habla del *fort-da* en *DF*, pp. 125-129, nuestra reflexión continúa la aproximación de B. L. Ettinger (2006). *The Matrixial...*, p. 77.

de lo que dirá en el futuro ya están presentes en los años setenta. Por una parte, lo sublime no es una categoría, sino una disposición del espíritu que se da en forma de *stasis*<sup>54</sup>. Por la otra, la interrupción que se da en el instante, la del *quod* y no la del *quid*, la de los *zips* de Barnett Newman, es análoga a la interrupción que ocasiona lo figural sobre las continuidades discursivas de la Historia, pero también de la conciencia subjetiva<sup>55</sup>. Digamos que ya en sus primeros textos se esconde el anticipo de lo que será la pregunta clave que Lyotard abrirá en los años ochenta, la de aquello para lo que no hay respuesta dentro de los marcos del discurso. Puede que lo figural todavía no fuera una disposición y sí, de alguna manera, una categoría, pero el camino del acontecimiento figural ya apuntaba a este desarrollo posible. A su vez, las reflexiones sobre lo sublime también tendrán sus propias derivas y transformaciones, pues la unicidad del discurso en *Discours, figure* se verá sustituida en *Le Différend* (1983) por la multiplicidad de los regímenes de frase, que dejará paso más adelante a una frase-afecto que, a su vez, cuestionará hasta qué punto hay un afuera de esos regímenes o si también los afectos pueden ser frases<sup>56</sup>. En el fondo, lo que persiste en Lyotard es un cuestionamiento permanente de las conclusiones alcanzadas, una deriva sin objetivo fijo en la que constantemente reaparecen elementos propios del pensamiento anterior, sean estos de su juventud, de su pertenencia a Socialisme ou Barbarie, de su período figural, etc. En este marasmo de circuitos recursivos, la única forma posible de orientarse para poder comprender la continuidad y la variación de sus propias ideas se encuentra en una conclusión a la que él mismo llegó a mediados de los años ochenta: «Je ne pourrais travailler l'anamnèse du visible sans faire l'anamnèse de *Discours, figure*»<sup>57</sup>. Curiosamente, la idea misma de anamnesis es también una recursividad que nos devuelve al momento de la figura-matriz.

### De la acefalia a la anamnesis

Aunque la figura-matriz desaparezca prematuramente del vocabulario lyotardiano, la intuición que da forma a este concepto no se esfumará de forma tan inmediata. Una de las cosas más interesantes de su hipótesis sobre el trabajo del sueño que no piensa es que, si el proceso primario no tiene orden ni concierto, toda posibilidad de un mapa que conecte causalmente los sueños y sus interpretaciones queda automáticamente descartada; ya lo vimos con los procesos de desplazamiento y de condensación, la ordenación siempre es arrojada *a posteriori*. Así, la propuesta podría resumirse en que

---

<sup>54</sup> Como se ha dicho tantas veces, es un error confundir lo sublime con una simple categoría. No hay un objeto sublime, pues lo sublime es una disposición que desborda los sentidos y los conocimientos. I. Kant (2012). *Crítica del discernimiento*, ed. R. R. Aramayo y S. Mas, Madrid: Alianza. Para la aproximación de Lyotard, cfr. J.-F. Lyotard (1991). *Leçons sur l'analytique du sublime: Kant, critique de la faculté de juger*, §23-29, Paris: Galilée.

<sup>55</sup> «L'instant, Newman» fue escrito para la exposición *Le temps : regards sur la quatrième dimension* (1984), organizada por Michel Baudson en Bruselas. No obstante, su popularización vino de sus posteriores reediciones, primero en *Po&sie* 34 (1985) y después en *IN*, pp. 81-90 y en *TDA*, pp. 424-443.

<sup>56</sup> *MPh*, «La phrase-aff...», pp. 43-54.

<sup>57</sup> *QP*, «L'anamnèse», p. 238.

#### 4. La condición preindividual de la figura-matriz

todo potencial derrepresentativo está amparado en la absoluta despreocupación por los códigos que gobiernan la representación. No llega con que el artista critique o cuestione unas ideas y unas formas que le son dadas, pues toda crítica es dialéctica: el único camino hacia la deconstrucción de unos principios pasa por reelaborarlos como si estos no estuvieran ya definidos. La actitud del artista no puede ser estratégica o planificada, sino que debe estar regida por la intención más compleja de asumir: en lugar de pretender hacer algo nuevo, cabe atreverse a hacer de nuevo lo que ya ha sido hecho, pero como si nunca hubiera sido hecho, una actitud que solo se podrá cumplir cuando el artista renuncie a los principios de originalidad y creatividad que caracterizaron la Modernidad sin renunciar por ello a la condición experimental del arte. Aunque parezca un trabalenguas, esta breve explicación de lo que para Lyotard podría ser el trabajo del artista puede ayudarnos a comprender cómo la atemporalidad de la figura-matriz permanece en el pensamiento de Lyotard durante los años siguientes.

Aunque la condición matricial o fundamental de la figura y del fantasma prácticamente desaparecen del pensamiento de Lyotard después de *Discours, figure*, al menos hasta que a finales de los setenta recupere estas ideas a través del concepto lacaniano de Cosa [*das Ding*], el trabajo no pensante del artista será una constante que también atravesará su pensamiento libidinal de los setenta. El primer concepto que vemos relacionado con esta idea es el de acefalia, ausencia de cabeza y, por lo tanto, renuncia al pensamiento codificado. Aunque Lyotard apenas le de importancia, este término es un homenaje a la revista *Acéphale*, liderada por Bataille entre 1936 y 1939, así como principal responsable de la primera recuperación de Nietzsche en Francia gracias a su número monográfico «Nietzsche et les fascistes», en el que participaron Pierre Klossowski, Jean Wahl, Roger Caillois, Jean Rollin y el propio Bataille, con ilustraciones de André Masson<sup>58</sup>. Esta conexión es relevante por muchos motivos: en primer lugar, marca el pistoletazo de salida a la relación intelectual que Lyotard establecerá con Klossowski y Bataille en obras como *Économie libidinale*; en segundo lugar, se inscribe en su renovado interés por la recuperación de Nietzsche, que comenzará a hacerse explícita a partir del seminario de Cérisy-la-Salle, del que hablaremos en capítulos posteriores; y, en tercer lugar, evidencia una toma de partido por el surrealismo heterodoxo de Bataille frente a la línea hegemónica representada por Breton, con cuya cita, no lo olvidemos, abría *Discours, figure*.

La relación de Lyotard con el surrealismo bretoniano es compleja, pues, de alguna manera, esta corriente encarna la mitología que trató de impugnar con sus primeros textos: la del inconsciente estructurado como un lenguaje. Siguiendo esta idea, algunos procesos como la escritura automática no corresponderían al libre flujo del proceso primario, sino a la expresión intencional del lenguaje codificado antes de la subjetividad; algo semejante a lo que veíamos con Husserl y con Dufrenne en capítulos

---

<sup>58</sup> «La modalité de la jouissance ici n'est pas l'intérêt capitaliseur, au contraire elle exclut la capitalisation, la mémoire, c'est pourquoi Bataille pouvait en appeler l'expression, à ses yeux la plus intense, *acéphale*». *AEP*, «Économie libidinal...», p. 136.

anteriores (cap. 2). Los surrealistas trabajaban sobre la representación, sin salir nunca de los marcos del del fantasma biográfico, del inconsciente estructurado, de la iconografía y la iconología, etc. Sin embargo, los bretonianos no eran los únicos surrealistas, sino que existían algunos grupúsculos heterodoxos que desbordaban el trabajo sobre la representación hacia la vida misma: Henri Michaux, Antonin Artaud, Hans Bellmer y, por supuesto, los acéfalos Bataille, Masson y Klossowski. Lo que a Lyotard pudo interesarle de este grupo no fue su experimentación con las drogas, como ocurre en el caso de Michaux, pues esta seguía implicando un trabajo sobre la representación y sobre la intencionalidad; de hecho, Michaux apenas aparece en el conjunto de su obra. La clave del interés por estos personajes tiene que ver, más bien, con lo inintencional, con el desbordamiento de los códigos que viene implícito en la noción de acefalia: un surrealismo sin cabeza, sin imaginación y sin sueño, un surrealismo que avanza dando golpes al vacío sin seguir las indicaciones de ningún Dios, amo o cerebro. Eso es lo que conecta la figura-matriz con sus posteriores investigaciones sobre la economía libidinal, la particularidad de hacer sin pensar, de experimentar sin el fantasma de la biografía ni de la Historia.

Esto que inicialmente se trató de un no-pensar, pronto pasa a ser el pensar mismo. No en vano, si anulamos el binarismo entre el pensar y el no-pensar, ambas cosas forman parte de un mismo proceso. El pensamiento será lo propio de la filosofía y el no-pensamiento lo propio del arte, pero así como hay artistas que piensan y construyen sus propios sistemas, como Dalí, también hay filósofos que no lo hacen, que solo exploran, como Nietzsche. Es así que, podríamos decir, pasamos del «trabajo del sueño que no piensa» al «trabajo del artista que piensa, pero sin cabeza». Lo hace con las manos, podríamos decir, o con la piel. Esa es la particular forma de pensar que tiene el arte, y ese también es el camino del pensamiento que el propio Lyotard intentará seguir a lo largo de su vida. Para ello, uno de los primeros conceptos que criticará será el de anamnesis, una idea platónico-freudiana que, precisamente, implicaba un recuerdo del saber verdadero, aquello que todo filósofo-artista debía impugnar si quería escapar al pensamiento metafísico.

La primera vez que Lyotard critica la noción de anamnesis es en su seminario de 1975 sobre Nietzsche y los sofistas, donde dirá lo siguiente: «L'intellectuel est quelqu'un qui pensé que la vérité a une force, dont l'efficacité du discours est médiatisée par un certain type de relation à la vérité, là-dessus il n'y a pas grand-chose à dire de plus que Platon : une certaine mémoire, une certaine remémoration, une certaine anamnèse»<sup>59</sup>. En Platón, el proceso de anamnesis implicaba una recuperación de los recuerdos originarios que eran propios del mundo de las ideas. En Freud, la anamnesis dejaba de ser un proceso metafísico para constituirse como parte de la terapia, definiéndose como el ejercicio memorial de aproximación al trauma. Es por eso que Lyotard repudiaba este concepto, deudor del fantasma metafísico y del

---

<sup>59</sup> Seminario «La logique qu'il nous faut. Cours sur Nietzsche et les Sophistes», sesión del 16 de mayo de 1975. Inédito. Disponible en <https://www.webdeleuze.com/textes/94> [Consultado el 17 de noviembre de 2023].

fantasma biográfico, principios separadores y dialécticos por excelencia <sup>60</sup>. No obstante, y debido a la nueva posición con respecto a la Historia de la Filosofía que sostendrá tras la publicación *Rudiments païens* (1977), el propio Lyotard terminará apropiándose de este concepto para profanarlo y convertirlo en una continuación de sus inquietudes acéfalas. Una de las cosas que pretendía explicar el concepto de figura-matriz es que no se trataba de *olvidar* la tradición ni de *recordarla* para continuarla, otro binarismo que cabe superar, sino de indagar al otro lado de la memoria; no en su *opuesto*, la amnesia, sino en su *reverso*, y es ahí donde entra la anamnesis.

El concepto de anamnesis aparece por primera vez bajo este nuevo significado en el texto titulado «Anamnèse du visible, ou : la franchise», que Lyotard escribió para la exposición sobre Valerio Adami que tuvo lugar en el Pompidou a finales de 1985 y comienzos de 1986<sup>61</sup>. Aunque resulte muy curioso que esta idea haya sido reelaborada para ser puesta en relación con la obra de un artista figurativo como Adami, puede tener sentido en relación con el interés de Lyotard por la figuración, que comenzará a ser relevante a partir de sus textos sobre Monory (caps. 6 y 7), y no tanto en *Discours, figure*. Pero también con otro aspecto en el que solo cabe reparar si se traza la genealogía completa del concepto, como hemos hecho aquí: la subversión del uso que los surrealistas bretonianos habían dado a la línea. Como hemos visto, la escritura automática, pero también los cadáveres exquisitos y los dibujos realizados bajo los efectos de la mescalina, correspondían a un uso controlado de la línea, independientemente de que el mando lo tuviese el fantasma biográfico, el inconsciente estructurado o el ello freudiano. No era un problema relativo a lo informe, como ocurrirá con la pintura informalista, sino de forma. Es normal, por lo tanto, que la primera articulación de la anamnesis —que se convertirá en uno de los conceptos más importantes de su pensamiento durante los ochenta— comience por el problema de la línea. Los colores ya existen en casi todas sus combinaciones, y aquello con lo que un pintor no figurativo tiene que lidiar son los matices, las texturas y las veladuras; sin embargo, las formas no están todas hechas, por lo que el dibujante se enfrenta a una disyuntiva diferente: intentar hacer una forma nueva o repetir y variar la forma preexistente. Es decir, olvidar o abrazar la Historia del Arte. Frente a esto, Adami y compañía toman un camino que esquivo la dialéctica entre modernidad y tradición, pues vuelven a pintar como si nunca se hubiese pintado, retomando las formas propias de la Historia del Arte como si esa tradición nunca hubiera existido; no es un olvido ni

<sup>60</sup> La anamnesis platónica se encuentra en Platón (1987). *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, «Menón», trad. F. José Olivieri, Madrid: Gredos, 70a-100c, mientras que el concepto freudiano aparece en S. Freud (1999). *Obras completas XII. «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente» (caso Schreber), Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y otras obras (1911-1913)*, «Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II) (1914)», ed. J. Strachey y trad. J. L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 145-158. A esta cuestión ya dedicamos algunos párrafos de interés en S. Meijide Casas (en prensa). «Lyotard y la interrupción del paisaje: de las barricadas al *Scapeland*» en F. López Silvestre y S. Meijide Casas (eds.): *Ruinas y descampados. Contra-historia del paisaje*, Abada: Madrid, pp. 143-158.

<sup>61</sup> J.-F. Lyotard (1985). «Anamnèse du visible, ou : la franchise.» en *Adami*, París: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, pp. 50-60. Reedición como «La franchise» en *QP*, pp. 213-235 y como «L'anamnèse» en *QP*, pp. 236-257.

un recuerdo, sino una anamnesis. De alguna manera, que esta idea extienda las inquietudes de *Discours, figure* y de *Économie libidinale* demuestra una continuidad en el pensamiento de Lyotard que pocas veces ha sido advertida<sup>62</sup>, y sobre la que volveremos en las conclusiones de esta tesis. En cualquier caso, lo importante es que ya hemos dado con la metodología adecuada para enfrentarnos al pensamiento de Lyotard: el permanente ejercicio anamnésico, un recurso que fue inspirado por los artistas. No solo por los acéfalos, sino también por los Cézanne y Klee, Monory y Guiffrey, Adami, Arakawa y Buren, todos ellos maestros de repetición no dialéctica, camaradas de Lyotard en la reimaginación anamnésica y herederos involuntarios de un principio matricial que ni siquiera se adapta del todo bien a sus respectivas obras y, en consecuencia, fue abandonado: la figura-matriz.

---

<sup>62</sup> La importancia transversal del concepto de anamnesis en el pensamiento de Lyotard ha sido recientemente reconocida por C. Malabou (2022). *Au Voleur...*, p. 374. No es tan habitual, sin embargo, que se emparente la idea de anamnesis con el pensamiento que desarrolló en los años setenta.



## 5. Reimaginaciones figurales de la Historia del Arte

Para terminar esta primera parte, no podemos dejar pasar la oportunidad de hablar de Lyotard en relación con la Historia del Arte. Aunque él negó toda su vida que su pensamiento pudiera cifrarse bajo un paraguas tan estricto como este, la evidencia es que, además de participar como un agente fundamental en los discursos histórico-artísticos de su tiempo, él mismo definió su propia Historia del Arte.

*Discours, figure* consta de dos partes: en la primera está la reflexión fenomenológica y semiótica, mientras que la segunda está dedicada al contenido psicoanalítico; esto se ilustra y se acompaña con un cuantioso número de pinturas, ilustraciones y poemas. Sin embargo, entre ambas se encuentra una parte especial, un capítulo que divide el libro en dos espacios diferenciados y que constituye su maravillosa aproximación a la transición histórico-artística de la Edad Media al Renacimiento. Aunque Lyotard no fuera consciente, esta fue su particular Historia del Arte, una de las deconstrucciones más interesantes del canon historiográfico de un tiempo en el que todavía no existían los *Visual Studies* o los *Cultural Studies*. En este sentido, no debemos olvidar que el joven Lyotard quería ser historiador, ni que toda la subversión producida por lo figural fue definida por él como sedición dentro de un discurso, siempre bajo constructos preexistentes a partir de los cuales se introduce la variación. Tampoco cabe omitir que dedicó gran parte de sus reflexiones a lo atemporal o lo intemporal, al *afuera* del *cronos*, al tiempo del acontecimiento.

Precisamente, su particular aportación a la Historia del Arte tiene que ver con esa tensión entre el anacronismo propio de la experiencia del acontecimiento y la historicidad que implica la variación del código. No en vano, fueron él y sus compañeros de generación los que cambiaron el rumbo de esta disciplina al descubrir que no podía obviarse la historicidad para escapar del hegelianismo, pues, de alguna manera, la aproximación anacronista que seguirá la Historia del Arte posterior se ampara en la evidencia de que no hay un *afuera* «objetivo» de la Historia, como afirmaba Gombrich con su propuesta psicologista<sup>1</sup>, sino que ese *adentro* es complejo, paradójico y errático. Ser anacronista no implica negar la(s) historia(s), sino aceptar su complejidad múltiple; no criticar a Hegel desde la dialéctica, sino desbordarlo desde sus propias multiplicidades.



<sup>1</sup> E. H. Gombrich (1960). *Art and Ill...*

## La(s) Historia(s) del Arte después de Francastel

Con el fallecimiento de Pierre Francastel en 1970, la Historia del Arte se encontraba en un complejo momento bisagra. Por una parte, Ernst H. Gombrich se había convertido en el principal ejemplo vivo para los historiadores del arte de todo el mundo; sus críticas al historicismo habían revolucionado la disciplina desde una perspectiva científica y popperiana, revelando las costuras de una tradición que se encontraba atrapada en el estudio de las idiosincrasias epocales. Por la otra, John Berger y Umberto Eco se estaban consolidando como intelectuales alternativos dentro de un campo tan específico como este, pero también fuera de él. Así, pese al abordaje interdisciplinar propuesto por *Art and Illusion*<sup>2</sup>, Gombrich representaba a la vieja escuela, mientras que Berger y Eco eran los que venían a cuestionar los cánones y a repensar las formas de visualidad, anticipando la crisis disciplinar que supondría la eclosión de los *Cultural Studies* en los años noventa. Mientras esto ocurría en Europa, los Estados Unidos asistían a la publicación del «Art and Objecthood» de Michael Fried y a la aparición de Rosalind E. Krauss en la vida académica<sup>3</sup>.

Aunque el panorama era complejo, podríamos resumir sus principales posiciones en dos grupos. Por una parte, Gombrich y Fried estaban atravesados —muy a su pesar— por el poso hegeliano de la continuidad teleológica, pues, aun esquivando los historicismos *à la* Hauser, seguían diciendo que las artes plásticas tenían unas especificidades que las constituían de forma autónoma y cuyo desarrollo se desplegaba en la continuidad temporal, recurriendo en ocasiones a la metáfora del «termómetro del tiempo» como medidor de la calidad artística<sup>4</sup>. Por la otra, Berger y Eco liquidaban toda historicidad evolutiva: las artes eran fruto de su tiempo, pero todo criterio evaluativo de calidad resultaba inútil e inoperante para entender el fenómeno artístico; los discursos interpretativos eran los que legitimaban las obras, ejercicios de poder mediante<sup>5</sup>. Según esta última perspectiva, las artes serían subsumibles o reducibles a cualquier otro discurso cultural.

Frente a esta polarización entre los defensores de una cierta autonomía del arte —críticos con el historicismo pero profetas de la Historia en mayúsculas— y los historicistas de cuño estructuralista —para los que la Historia del Arte era reducida a

---

<sup>2</sup> E. H. Gombrich (1960). *Art and Ill...*

<sup>3</sup> M. Fried (1967). «Art and objecthood», *Artforum* 5, pp. 12-23. Por su parte, Rosalind E. Krauss obtuvo su doctorado en 1969, aunque su obra empezó a ganar interés a partir de 1976, año en el que fundó la revista *October*.

<sup>4</sup> Aunque Gombrich se consideraba a sí mismo como un desertor del hegelianismo, su preocupación por las artes como algo fundamentado sobre la representación le llevó a sostener posiciones cercanas a las de los hegelianos. Sobre el hegelianismo de Fried se ha escrito mucho, siendo Graham Harman uno de los últimos en hacerlo: G. Harman (2020). *Art and objects*, Cambridge: Polity Press, pp. 48-82. En nuestro presente, la especificidad de la obra de arte ha sido combinada con las inquietudes anacronistas por algunos historiadores del arte como Wood y Nagel, que consideran lo «ficcional» como principal característica de lo artístico. A. Nagel y C. S. Wood (2010). *Anachronic Renaissance*, Zone Books: Nueva York.

<sup>5</sup> Dos ejemplos de esta perspectiva podrían ser U. Eco (1964). *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano: Bompiani y J. Berger (1972). *Ways of Seeing*, Londres: Penguin.

Historia de la Cultura—, en Francia se desarrolló una tercera posición que pretendía superar ambas perspectivas. Primero, el Foucault de *Les Mots et Les Choses* (1966) cambió los códigos habituales de consideración de los procesos históricos y culturales, aunque su propuesta seguía siendo bastante cercana a la de Berger y Eco. Después, alejados ya del estructuralismo, desembarcaron las perspectivas que aquí nos ocupan: el Deleuze de *Différence et répétition* (1968), el Lyotard de *Discours, figure* (1971), e incluso el Barthes de *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Estas obras abrían nuevas posibilidades, nuevos relatos, nuevas formas de abordar una disciplina que ya no podía entenderse como se había planteado hasta el momento. Más allá del culturalismo que comprendía la obra como un mero producto de su estructura, los post-estructuralistas apuntaron al discurso complejo: la obra de arte es temporal y atemporal al mismo tiempo; es producto de un espacio-tiempo, pero se proyecta indefinidamente hacia la Historia. El criterio ya no era el de lo bueno, lo bello y lo verdadero, y tampoco el de la perfección técnica (Gombrich, Fried). De la misma forma, aunque todas las obras tenían interés en su contexto, no podían ser reducidas a los discursos tejidos sobre ellas (Eco, Berger). Ni Historia, en mayúsculas, ni ausencia de ella. El motor de la Historia del Arte ya no sería la ampliación del canon, sino su ruptura, su aniquilación o su multiplicación; nunca al servicio de su mejora, sino de la creación sin regla.

Lo que estos filósofos proponían es que no había que leer a Masaccio como aquel que prefiguró la perspectiva *artificialis*, sino como aquel que acabó con ella antes de que esta existiera (Lyotard). De la misma forma, Velázquez no podía ser comprendido como el culmen de una cierta forma de representación, sino como aquel que utilizó la matematización del espacio para deconstruirlo y ponerlo en peligro ontológico (Foucault, Damisch). El motor de la creatividad nunca había sido la mejora ni la evolución, sino, precisamente, la rebeldía inherente al hecho artístico en sí mismo; ahí era a donde quería llegar ese *détour* de Lyotard para llegar a la Política desde la Estética. En este sentido, el valor que tiene la filosofía francesa de comienzos de los años setenta para los historiadores del arte es incalculable. Y aquí no entra solo el trabajo de los filósofos, sino también el de los historiadores y teóricos del arte que se sumaron a estas nuevas metodologías: Hubert Damisch, Louis Marin, incluso Christine Buci-Glucksmann. Todas estas personas fueron las que transformaron la disciplina, y es gracias a ellas que nosotros podemos seguir reflexionando.

### **Una veduta del Renacimiento italiano**

«Nous appartenons à la révolution cezannienne et freudienne. C'est grâce à elle que nous pouvons comprendre celle de la Renaissance»<sup>6</sup>, dice Lyotard al comienzo de su *veduta*. Cincuenta páginas serán las que dedique a hablar del Renacimiento; como él dice, siempre desde la óptica de Cézanne y de Freud. ¿Y esto qué implica? Principalmente, que la historia deja de ser reducible a una continuidad de acontecimientos seriados para pasar a concebirse como un espacio de emergencia

---

<sup>6</sup> DF, p. 163.

libidinal. Como es sabido, una *veduta* es una vista de género paisajístico, la representación de un recorte panorámico en la percepción subjetiva; como tal, no está novelada: los edificios, los personajes y las acciones se simultanean en el espacio, siguiendo como único código jerárquico el que viene implícito en la construcción espacial. Aunque la *veduta* es propia de los Guardi y los Canaletto del siglo XVIII, su antecedente histórico se encuentra en el nacimiento mismo de la perspectiva *artificialis*, a comienzos del siglo XV. La propuesta de Lyotard en esta parte de *Discours, figure* supone una pequeña historia de cómo esa jerarquía visual fue confeccionada entre los siglos XI y XV. La novedad se encuentra en que este relato no defiende la perspectiva albertiana como un éxito histórico, sino como un nuevo espacio técnico que viene a sustituir la visualidad medieval para imponer la dictadura de lo euclidiano y lo geometrizable.

Lejos de la idealización de lo medieval, Lyotard también aborda el tratamiento medieval de la representación como algo jerarquizado por las leyes de la teología, y esto es lo que sofisticó su propuesta. No se pasa de un sistema ideal (el de los *gremios*) a uno corrupto y personalista (el de los *genios*), pero tampoco se defiende el sistema contrario, la evolución técnica hacia un sistema de representación que es mejor que el anterior. Lo que ocurre, simplemente, es el paso de un régimen visual medieval a un régimen visual moderno, imponiendo ambos la hegemonía de una cierta forma de representar. Hasta aquí, todo sigue el historicismo hegeliano; el matiz transgresor vendrá con el énfasis concedido a una figura errática que desestabilizó ambos sistemas de representación: Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, conocido como Masaccio, quien murió prematuramente a la edad de 27 años.

Si Lyotard dedica atención a las deconstrucciones practicadas por Masaccio en el espacio de inscripción es por influencia de Francastel<sup>7</sup>. Fue él quien comparó las transgresiones articuladas entre 1880 y 1930 con las del Quattrocento, idea seguida por Lyotard en la afirmación: «la perspective renaissante n'a pas été moins scandaleuse pour les hommes habitués à lire les images du Gothique international que celle de Cézanne pour les amateurs du Préraphaélisme»<sup>8</sup>. Por supuesto, la figuralidad sobre la que investiga Lyotard no se corresponde con un momento histórico concreto; el Renacimiento no es mejor ni peor que la Edad Media o que el siglo XIX. Lyotard no propone continuidad teleológica, sucesiva o evolutiva, sino, de alguna manera, una *veduta* de la Historia del Arte occidental. En esa *vista* general, son algunos detalles, algunos momentos de la historia, los que conservan las huellas de la a-cronía de la elaboración primaria. La única especificidad que conecta el Renacimiento con el siglo XX, y que diferencia estos momentos de otros como el de la Ilustración, es la consolidación de esas emergencias libidinales como un cambio de *episteme*. Aunque El Greco, Rembrandt, Goya o Turner fueran artistas figurales —a pesar de que Lyotard no los mencionara—, sus obras no produjeron un cambio epistemológico tan grande en las relaciones mano-ojo o texto-imagen como para condicionar la transformación

<sup>7</sup> Lyotard reconoce la influencia de Francastel en *DF*, p. 163.

<sup>8</sup> *DF*, p. 164.

de los códigos discursivos. Frente a lo que ocurrió en esos casos, la diferencia introducida en el discurso por Masaccio y por Cézanne fue tan poderosa que no pudo ser disimulada dentro de los cánones epocales, por lo que estos tuvieron que territorializar ese desplazamiento para convertirlo en el nuevo epicentro del discurso<sup>9</sup>.

Por supuesto, que Masaccio y Cézanne fueran tan transgresores no depende únicamente de su propia obra, sino del contexto en el que esta se estaba produciendo. En los siglos XV y XIX no solo se figuralizó la pintura, sino también la poesía, la música, la lingüística, la novela, la filosofía y la astronomía. Y, como sabemos, toda revolución aparece una contrarrevolución. «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi», decía el Tancredi de Lampedusa<sup>10</sup>. Hegemonización de las formas rebeldes, dirían los neo-gramscianos. Ese es el interés compartido del primer Renacimiento y del período 1870-1930. ¿Demasiado estructuralista? Es posible, pero no debemos olvidar que Lyotard se fija en esta analogía por influencia de Francastel; él y Panofsky son sus historiadores del arte de referencia. Cuando les sigue muy de cerca, su discurso se aplana y se simplifica, repitiendo lugares comunes de la historiografía de su tiempo. Es solo cuando se detiene en las imágenes y piensa las transgresiones por encima de las continuidades cuando configura su propia Historia. Para entender esta complejidad, hemos de reparar en esas dos vertientes diferenciadas —aunque relacionadas— de su propuesta.

Por una parte, tenemos la perspectiva más clásica, la de la «modernidad». En el plano discursivo ocurre a través de la formalización de las leyes de la física y del espacio, efectuándose una transición del relato medieval al ejercicio de la razón cartesiana. En el plano plástico, lo visible deja de ser una mera ilustración del texto bíblico, alcanzando nuevas calidades propias del trabajo sobre la pintura como género autónomo. Esto no significa que se decline el discurso en favor de la diferencia, pues, como demostró Merleau-Ponty, la esencia del *Dioptrique* de Descartes se encontraba en la represión del ojo salvaje<sup>11</sup>. Pese a todo, sí hay en Lyotard una jerarquización del trabajo de Masaccio por encima de las relaciones texto-imagen que se establecen en los ejemplos medievales que maneja, como las letras iniciales del Libro de los Números de la biblia de San Marcial de Limoges (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 8, fol. 52r) o del Libro de la Generación del Evangelio según San Mateo que se atribuye al monasterio de Moissac (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 254, fol. 10r), pues, aunque estas inscripciones comiencen la indistinción del texto y de la imagen, es en Masaccio donde la figuralidad se expresa de forma más evidente<sup>12</sup>. Digamos que esta narrativa suscribe la progresión histórica de lo clásico que, debido a un giro posmoderno (Masaccio), deviene relato moderno (Alberti). De alguna manera, y como

---

<sup>9</sup> DF, p. 167.

<sup>10</sup> La célebre frase pertenece a *Il Gattopardo*, obra publicada por G. Tomasi di Lampedusa en 1958, pero popularizada a través de la adaptación cinematográfica de L. Visconti en 1963. La paradoja que el personaje de Tancredi expone en la novela ha dado pie al concepto político de «gatopardismo» o «lampedusismo», una idea que explica a la perfección cómo los sistemas políticos deben incorporar las diferencias que los asolan para poder mantener su hegemonía.

<sup>11</sup> F. López Silvestre (2013). *Los pájaros y el fant...*

<sup>12</sup> DF, pp. 168-172, 402, 407-408.

ya hemos explicado anteriormente, se trata de una adaptación de los modelos planteados por Kuhn, Lakatos y compañía en el campo de la ciencia.

Por la otra, tenemos al Lyotard más anacronista, aquel capaz de recordar que «[d]éjà au VIIIe siècle, Alcuin ajoute à la fonction de mémorisation des choses accomplies qu'il ajoute à la fonction de mémorisation des choses accomplies qu'il assigne à la peinture celle d' " embellir les murs " »<sup>13</sup>. Esta perspectiva es más compleja, pues escapa a las simplificaciones generalistas del tránsito epistemológico del momento medieval al momento moderno. En estos términos, Masaccio no le interesa solo como «moderno», sino como artista heterodoxo que está produciendo transgresiones del código sobre el lienzo. Es decir, hace énfasis en lo posmoderno que permite que su Filosofía de la Historia no sea una reproducción de los cánones estructuralistas. Esto se evidencia en la diferencia que establece entre la tríada Duccio-Lorenzetti-Giotto y Masaccio, pues, aunque iconográficamente todos pueden considerarse modernos, el último de ellos se diferencia de los anteriores en su capacidad para construir la forma a través del color. En estos términos, no debemos confundir el interés de Lyotard por Masaccio con su preocupación por la perspectiva como código de inscripción del espacio, pues su fijación en la *Trinità de Santa María Novella* (ca 1425) o en las pinturas de la capilla Brancacci (1424-1427) reside en sus elementos plásticos y no en los ilusorios. Un ejemplo se encuentra en los rostros que Masaccio pinta para el fresco sobre la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, en la capilla Brancacci. Hasta ese momento, las líneas de los contornos tenían un valor gráfico, como se puede evidenciar en la *Maestà* (1308-1311) de Duccio (Fig. 7). A partir de Masaccio, los contornos comienzan a adquirir propiedades plásticas, desdibujándose hasta el punto de desaparecer y mostrar el contacto directo de los diferentes tonos y valores de cada pigmento (Fig. 8)<sup>14</sup>.

Por supuesto, las innovaciones de Masaccio no se limitan a los contornos. Lyotard dedica hasta veinte páginas a explicitarlas, con análisis pormenorizados. Sin embargo, a nuestro juicio, lo interesante de su propuesta es cómo estas no siguen la habitual continuidad teleológica. En el relato canónico del desarrollo moderno de la perspectiva, el siguiente paso está representado por las teorías de Leon Battista Alberti, quien escribió el tratado *De pictura* (1435)<sup>15</sup> apenas siete años después de la prematura muerte de Masaccio. Pese a todo, a Lyotard le interesa menos Alberti que Masaccio. La intuición que guía sus inquietudes es que «[la] sagesse de Masaccio est vite étouffée sous la science»<sup>16</sup>. Así, Alberti trae la perfecta matemática, pero renuncia a la originalidad de Masaccio para combinar la tridimensionalidad del cubo con las anamorfosis del espacio abierto. Cuando Alberti define su sistema, el cuadro pasa a ser una mera ventana a través de la que mirar, como si fuese transparente, dejando al espectador encerrado dentro de un cubo desde el cuál solo podemos contemplar el afuera: ese es el principio de la denominada «ventana de Alberti», que el cuadro sea

<sup>13</sup> DF, p. 174.

<sup>14</sup> DF, pp. 192 y ss., donde cita a P. Francastel (1967). *La Figure et...*, pp. 234-235.

<sup>15</sup> L. B. Alberti (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*, trad. de Rocío de la Villa, Madrid: Tecnos.

<sup>16</sup> DF, p. 202.

como una ventana a través de la que mirar. No un acontecimiento en el campo visual, sino la representación de un afuera al que no podemos acceder. Lo transgresor de Masaccio fue que, durante apenas unos años, entre la hegemonía del texto bíblico y la del espacio matematizado, pudo desarrollar la utopía del espacio abierto, la del cuadro sin ventana, la del pigmento sobre la superficie plana. No será hasta Cézanne que la emergencia de la figura volverá a sacudir la hegemonía del discurso de la misma forma<sup>17</sup>.



Figs. 7 y 8. Como podemos observar en la comparativa de ambas imágenes, las transformaciones plásticas que se dan entre Duccio (izquierda) y Masaccio (derecha) son acompañadas de la aparición de un expresionismo que también es narrativo. Una vez más, la figura no es contraria al discurso, sino que lo habita y lo pluraliza.

## Derivas post-existencialistas

En su diálogo con las artes, Lyotard no solo tuvo en cuenta a historiadores como Panofsky o Francastel, sino también a los críticos y a los teóricos más importantes de su tiempo, como Harold Rosenberg y Clement Greenberg<sup>18</sup>. No es este el lugar de reproducir la disputa entre estos dos teóricos del expresionismo abstracto, pero sí cabe recapitular someramente sus posiciones. Ambos eran herederos de la fenomenología, aunque cada uno a su manera. Greenberg era un materialista dialéctico y Rosenberg un existencialista sartreano<sup>19</sup>. Su diferencia radicaba en la mayoría de los aspectos

<sup>17</sup> Las deformaciones del espacio que produce Masaccio son producto de su capacidad para construir espacialidad mediante el color. Sin embargo, hay muchas otras transgresiones figurales del espacio discursivo que interesan a Lyotard y que son mentadas en *Discours, figure*, como las famosas anamorfosis que tanto ocuparon a J. Baltrušaitis (1969). *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, París: O. Perrin. Lyotard habla de ellas en *DF*, pp. 376-379. La diferencia entre estos casos de estudio y lo que ocurre con Masaccio y con Cézanne es la ya indicada: sus transgresiones fueron acompañadas de un contexto que permitió unas mayores consecuencias o continuidades, mientras que los casos de Baltrušaitis son especialmente excepcionales.

<sup>18</sup> Bamford recuerda que la recepción de las ideas de Greenberg y Fried en el contexto francés no fueron inmediatas, lo que explica que los diálogos que establece Lyotard no sean directos. K. Bamford (2012). *Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing*, Londres, Nueva York: Bloomsbury, p. 24.

<sup>19</sup> Se ha escrito mucho sobre las tensiones y diferencias entre las aproximaciones críticas de Greenberg y Rosenberg. Para una panorámica general del contexto crítico de los Estados Unidos durante aquellos años: A. M. Guasch (2003). «La situación de la crítica de arte en Norteamérica. De Clement Greenberg a Hal Foster» en A. M. Guasch (coord.): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona: Serbal,

relativos a la pintura y al pintar: para Rosenberg, el pintor construía un teatro performativo, un proceso del que la obra solo era el resultado; para Greenberg, la pintura solo era materia, forma y color, por lo que su contenido procesual o narrativo no era relevante para el desarrollo de la misma, pues solo importaba el resultado. Ambas perspectivas eran radicales y polémicas, pero el primero en tambalearse fue Rosenberg, cuya caída acompañó a la del existencialismo. Aunque sus intuiciones sobre la procesualidad anticipaban algunas de las ideas que Allan Kaprow, Eva Hesse o Harald Szeeman desarrollarían en años posteriores<sup>20</sup>, el punto de partida creativo quedaba exclusivamente reducido a una reformulación de la tradicional narrativa del artista-genio. Greenberg también acabó cayendo en desgracia, pero sus ideas fueron suficientemente bien asimiladas por el estructuralismo como para darle unos años más de reconocimiento teórico; hoy en día, sus aportaciones siguen siendo más reconocidas que las de Rosenberg, aunque la expresión que utilizamos habitualmente para categorizar la obra de Pollock sea *action painting*<sup>21</sup>.

El diálogo de Lyotard con estas dos perspectivas no es explícito, pero sí está muy presente a lo largo de *Discours, figure*. Por una parte, el romanticismo de Rosenberg es asimilable a ciertos aspectos de la psicocrítica de Mauron, pues ambos coincidían en la importancia otorgada al sujeto, unidad mínima del existencialismo. Por la otra, aunque no mencione a Rosenberg, Lyotard sí critica la interpretación de Pollock de uno de sus seguidores, Italo Tomassoni. En una inmensa nota a pie de página, Lyotard desarrolla su argumento: lejos de toda interpretación fenomenológico-existencial, la obra de Pollock, como la de Gorky y la de Matta, no suponen una continuación del surrealismo, sino una absoluta ruptura con él. Mientras Dalí construye el espacio escénico, estos artistas trabajan sobre un *autre espace*, escapando del principio de placer y rompiendo con el objeto alucinatorio. El paso al que asistimos es el de la figura-imagen a la figura-forma, y lo que aquí cambia no es el resultado de una dramaturgia o de una performatividad específicas, sino la ruptura con toda escenografía posible, dentro o fuera del lienzo<sup>22</sup>.

Si el principal tótem que Lyotard quería confrontar era el hegelianismo, no es absurdo decir que el existencialismo era el siguiente en la cola. De alguna manera, Lyotard comparte la sensibilidad que llevó a Krauss a afirmar, algunos años después,

---

pp. 109-147. Para completar la parte de Rosenberg, que Guasch no aborda: D. B. Balken (2021). *Harold Rosenberg. A Critic's Life*, Chicago: University of Chicago Press.

<sup>20</sup> Mencionamos a estas tres personas por representar tres aspectos diferentes de la ruptura con los principios del minimalismo: Kaprow desde las artes performativas, Hesse desde las artes plásticas y Szeemann desde la curaduría. Sobre cómo el existencialismo sartreano que defendía Rosenberg permea en el post-minimalismo: L. Dryansky (2013). «Sartrean Phenomenology and Post-Minimalism: On Some Works by Mel Bochner and Dan Graham» en A. Lejeune, O. Mignon y R. Pirenne: *French Theory and American Art*, Berlín: Sternberg Press, pp. 138-163.

<sup>21</sup> El término *action painting* fue popularizado debido a H. Rosenberg (1952). «The American Action Painters», *ARTnews* 51, 8, pp. 22-23, 48-50.

<sup>22</sup> I. Tomassoni (1968). *Pollock*, Florencia: Sadea, en *DF*, p. 278, n. 19. Lyotard toma esta reflexión de Breton, quien ya había identificado que la obra de Gorky no podía leerse desde los marcos ritualísticos desde los que a veces se pensaba el surrealismo. A. Breton (1946): *Le surréalisme et la peinture*, París: Gallimard, pp. 192-197.

que: «[el formalismo] nos permitió liberarnos de la tiranía del criticismo existencialista y subjetivista practicado por los críticos cercanos al expresionismo abstracto de los años cincuenta»<sup>23</sup>. Y, sin embargo, aunque Lyotard repudiara toda crítica ensimismada con el fantasma biográfico, su propuesta tampoco siguió aquellas derivas «greenburgers»<sup>24</sup> que llevaron a su paroxismo el análisis estructural de las obras (Fried, Pleynt). Una vez más, lo interesante es cómo su reflexión crítica siguió una vía diferente a la que era habitual en aquellos años, proponiendo una Filosofía de las Artes que ponía fin a la dialéctica entre la forma-materia (Greenberg), por una parte, y el contenido-proceso (Rosenberg), por la otra.

La propuesta de Lyotard comparte muchas intuiciones con la *Poesía e ontología* de Gianni Vattimo<sup>25</sup>. Sus preguntas son las mismas: ¿acaso interpretar no implica siempre arrojar un discurso? ¿No es toda poética una forma de anular la obra en favor de su interpretación? Tanto Greenberg como Rosenberg están atrapados en sus poéticas, y es a partir de ellas que producen sus interpretaciones y legislan sobre cuáles son mejores y cuáles peores. La particularidad de Lyotard y de Vattimo es que a ellos no les importa la poética interpretativa, sino la sedición que comporta la obra con respecto al discurso. Lo interesante deja de ser aquello que la obra pueda decirnos —es decir, lo que nosotros arrojemos sobre ella—, sino lo que calle ante nosotros. Ese silencio, la indeductibilidad de una obra, es lo que la proyecta hacia el futuro, lo que funda un tiempo nuevo.

Así, el interés de Masaccio, de Cézanne y de Pollock no está en las características según las cuáles pueden ser subsumidos a un discurso determinado, sino en la transgresión que han efectuado en unos códigos determinados. Es su condición derrepresentativa, defundadora y desontologizadora —o reontologizadora— la que nos hace seguir pensándolos como algo más que un producto epocal determinado. En este sentido, que Duchamp siga causando enfado y frustración en una sociedad abducida por el «bello infierno» es una noticia estupenda<sup>26</sup>. Al fin y al cabo, lo que nos ha quedado de él no es su (in)adecuación a unos estándares histórico-críticos (cubismo, dadaísmo, conceptualismo) y tampoco la intencionalidad biográfica de su producción artística. Lo que nos sigue fascinando de Duchamp es su silencio, la incompreensión que sigue generando, la absoluta complejidad de su simpleza. Y no referimos aquí a su silencio existencial, al silencio del personaje Duchamp, sino a la inquietud que despierta cada una de sus obras. Asumir ese misterio pasa por dejar ser

---

<sup>23</sup> A. M. Guasch (2007). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Murcia: CENDEAC, p. 68.

<sup>24</sup> Krauss dice que «greenburgers» es como Donald Judd llamaba irónicamente a los discípulos de Greenberg, haciendo el juego de palabras con «hamburgers». A. M. Guasch (2007). *La crítica dialoga...*, p. 69.

<sup>25</sup> G. Vattimo (1993). *Poesía y onto...*, pp. 107-124.

<sup>26</sup> Tiqqun (2005). «Le bel enfer». En *La Fête est finie*. Disponible en: <http://lafeteestfinie.free.fr/enfer.htm>.

a la obra, por no intentar cerrarla sobre un esquema rígido que acabe con sus particularidades. En definitiva, por dejar de perseguir y hostigar la diferencia<sup>27</sup>.

### La plástica de lo informe (y Lyotard en España)

Una vez analizadas las herramientas que *Discours, figure* nos da para pensar la Historia del Arte y la Crítica o la Teoría del Arte, cabe aproximarse al contexto de producción de la propia obra. ¿Qué hay de Lyotard como *agente* de la Historia del Arte? ¿Cuánto le influyeron los artistas que conocía en la escritura de esta obra? ¿Cuánto les influyó a ellos el propio Lyotard? Aunque muchas de estas preguntas serán exploradas en los capítulos posteriores, hemos encontrado un malentendido que afecta a los lectores españoles y que debe ser contextualizado y repensado de la forma más clara posible. Nos referimos a la relación que se traza entre la filosofía de Lyotard y la práctica artística del grupo Supports/Surfaces. Como Lyotard nunca ha sido una figura muy estudiada en España, es difícil vislumbrar dónde aparece esta comparación, quienes la han difundido o a través de qué medio se ha diseminado. Si ya es poca gente la que da crédito a Supports/Surfaces, son menos aun los que se han aproximado a la primera Estética de Lyotard. Digamos que hay algo de saber popular y de comentario rápido en esta aproximación, pero no por ello debe ser tomada como algo menor.

Para empezar, es innegable que Lyotard comparte algunas de las ideas de Supports/Surfaces, como la crítica del existencialismo. Además, en los últimos años de su vida trabajó gran amistad con François Rouan, un pintor que había estado ligado en los años sesenta a este colectivo. Sin embargo, el punto que consideramos central en este malentendido tiene que ver con la edición de *Discours, figure* que realizó Federico Jiménez Losantos en España. Como ya hemos señalado en varias ocasiones<sup>28</sup>, Losantos fue el encargado de revisar y prologar la primera edición española de *Discours, figure* en 1979, y si esto es interesante para lo que nos ocupa no es por su actual condición de tertuliano radiofónico, sino por su pertenencia al llamado Grupo de Trama o, simplemente, Trama. Este colectivo estaba conformado por los pintores Xavier Grau,

---

<sup>27</sup> ¿Es posible que exista una contradicción entre las aportaciones de Lyotard a la Historia del Arte y sus aportaciones a la Teoría del Arte o a la Crítica de Arte? En primer lugar, cabe indicar que Lyotard nunca intentó aportar nada a la Historia del Arte; era una disciplina que despreciaba por su obsesión catalográfica. Su vocación era de teórico, de ensayista, puede que de crítico. En este sentido, siempre defendió la ininterpretabilidad de la obra, problema que se convertirá en el centro discursivo de J.-F. Lyotard (2008). *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, ed. H. Parret, Lovaina: Leuven University Press. Sin embargo, en segundo lugar, sí cabe indicar que la ininterpretabilidad de Masaccio o de Cézanne no impide su historización. De hecho, al igual que Deleuze, Lyotard tiene en gran consideración la torsión del *cliché* y la emergencia de la diferencia, principio que también debería guiar a los historiadores del arte. Como se evidencia en la diferenciación Duccio-Masaccio, Lyotard singulariza ambas subjetivaciones sin reducirlas nunca a categorías estancas, y ese principio es inspirador para los historiadores que, como Ginzburg, estén dispuestos a dejar de esconder la diferencia. C. Ginzburg (1976). *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turín: Einaudi.

<sup>28</sup> S. Meijide Casas (2022). «The Reception of Lyotard's *Discours, figure* during the Spanish Transition to Democracy», *Cultural Politics* 18, 3, 2022, pp. 312-329; S. Meijide Casas (2021). «El viraje ideológico de Federico Jiménez Losantos como ejemplo de una Transición libidinal», *Ammis: Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, 3, pp. 1-30.

Gonzalo Tena, José Manuel Broto y Javier Rubio, con Jiménez Losantos ejerciendo de poeta y teórico. Aunque habitualmente se ha considerado que su mayor influencia eran los artistas de Supports/Surface, la realidad no es exactamente esa, sino que sus referentes teóricos eran los mismos: los teóricos de *Tel Quel* y *Peinture*, como Marcelin Pleynet o Philippe Sollers.

En 1978, Javier Rubio tradujo la obra más importante de Pleynet, *L'enseignement de la peinture* (1971), para la editorial Gustavo Gili<sup>29</sup>. Un año después, Jiménez Losantos se encargó de la edición de Lyotard en esa misma editorial. Para entonces, los pintores de Trama ya estaban separados, pero la imagen de esas dos ediciones consecutivas parecía demasiado fuerte como para no dejar huella en aquellos que conocieron ambas traducciones en los años inmediatamente posteriores a su publicación<sup>30</sup>. Bajo tal perspectiva, Lyotard pasaba por escritor de *Tel Quel*, por teórico de Supports/Surfaces e, incluso, por «greenberger» estructuralista. Con el paso de los años, la asociación entre ambas propuestas teóricas se ha ido aflojando, pero en la memoria de aquel entonces todavía se perciben esos lazos comunes. Esto ha quedado confirmado en una entrevista realizada al propio Jiménez Losantos, quien, en 2021, confirmó que: «su análisis de la *veduta* [le] recordaba a Pleynet y su lectura de algunos cuadros clásicos italianos»<sup>31</sup>.

Es probable que esto no ocurra en Francia, pues nada de lo que hemos leído o investigado allí nos ha llevado a pensar en esta relación; de hecho, allí se le tiende a asociar de forma más directa a la *figuration narrative*, un movimiento con el que Supports/Surfaces solo concordaba en lo político. Con todo, teniendo en cuenta las diferencias compartidas por Lyotard y Pleynet con respecto al existencialismo, y considerando el interés de ambos por la pintura informalista, la comparación no deja de ser pertinente. La pregunta que cabe hacerse entonces es: ¿qué dijo Lyotard de los telquelistas? O, en su defecto, ¿qué le distanció de ellos? ¿Cómo podrían relacionarse las obras de Supports/Surfaces con las inquietudes figurales abiertas por Lyotard? Una de las pocas menciones que hace a los integrantes de *Tel Quel*, de *Peinture* y de Supports/Surfaces fue en el texto «La peinture comme dispositif libidinal», contenido en *Des dispositifs pulsionnels* (1973). Este texto es posterior a *Discours, figure*, pero conviene traerlo a colación por razones obvias. A pesar de sus diferencias políticas con Sollers, lo que dice sobre él y sobre Kirili es positivo: concuerda con las ideas que estos sostienen sobre las relaciones texto-imagen, semejantes a las que él mismo desarrolló en *Discours, figure*. Sin embargo, no sucede lo mismo con los dos artistas de Supports/Surfaces que menciona, Daniel Dezeuze y Louis Cane. Lo que a ellos les reprocha es que perpetúen el mismo discurso lingüístico sobre la pintura que había

---

<sup>29</sup> M. Pleynet (1971). *L'enseignement de la peinture*, París: Seuil; edición española: *La enseñanza de la pintura*, trad. Javier Rubio, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

<sup>30</sup> La primera vez que escuchamos la asociación entre Lyotard y Supports/Surfaces fue de la boca de Fernando Castro Flórez, en una de las muchas retransmisiones en directo que hizo para su canal de YouTube durante el primer confinamiento debido a la pandemia del covid-19 (marzo-mayo de 2020).

<sup>31</sup> Entrevista realizada a Federico Jiménez Losantos en mayo de 2021 por correo electrónico. Para un desarrollo pormenorizado de la interpretación de Jiménez Losantos, cfr. S. Mejjide Casas (2022). «The Reception of Lyot...».

popularizado Diderot doscientos años antes y que las vanguardias de comienzos del siglo XX habían llevado a su extenuación<sup>32</sup>. ¿Acaso tiene sentido elaborar un metalenguaje sobre la especificidad semiótica de la pintura? ¿No deberían los pintores dedicarse a pensar con los colores y los pigmentos, y no con las palabras?

En lo que refiere al programa político sobre la pintura, Lyotard ya no disiente únicamente con los artistas de Supports/Surfaces, sino también con Kirili; presumiblemente, también con Sollers. Los telquelistas indican que pintar y escribir es lo mismo, trabajo de inscripción sobre una superficie, pero Lyotard no está de acuerdo. ¡Todo es inscripción en una superficie, incluso el trabajo de nadar es inscribir un cuerpo sobre el agua!<sup>33</sup> Caracterizar la pintura o la escritura por el mero acto de inscribir es no decir nada. En este sentido, la diferencia entre ambas posiciones es estética, pero también política. Los maoístas están con la totalización, buscan caminos para pensar cómo las transgresiones sobre el lienzo o sobre la hoja pueden transformar las codificaciones del sistema productivo. A Lyotard le interesan otras cosas: no el trabajo al servicio de la transformación del discurso, sino la destrucción de sus formas codificadas. Un ejemplo es Sam Francis, artista que nunca necesitó elaborar un discurso complejo con sus palabras, pues siempre se preocupó de hacerlo con su pintura. Si aislamos de la dogmática de partido a los artistas más interesantes de Supports/Surfaces, puede que lo figural también funcione con ellos; siempre es posible que su forma de pensar con las manos sea más interesante que la acometida con sus palabras, o así lo creemos nosotros<sup>34</sup>.

### **El ruido, el silencio**

Todo lo que hasta el momento hemos abordado desde las artes plásticas, especialmente desde la pintura, tiene su correlato en diferentes horizontes disciplinares en los que Lyotard no tuvo miedo de incursionar, como la música, el cine y la literatura. Con respecto a ellos podemos decir que, si bien la literatura fue algo presente a lo largo de todos sus escritos, el cine y la música resultaron un objeto de incursión puntual. No en vano, la escritura y la lectura son la condición previa a toda expresión literaria, mientras que el cine y la música ocupan un lugar periférico en su pensamiento; eso no quita que sus reflexiones al respecto no sean interesantes. Lo que nosotros defendemos es que, de hecho, en estos primeros textos sobre literatura, música y cine ya están algunas de las características de la forma que tendrá Lyotard de dialogar con las artes y las imágenes después de 1972. En este sentido, resulta especialmente llamativo que la música sea el punto de partida del primer texto monográfico que escribió sobre una obra de arte, el dedicado a la *Sequenza III* de Luciano Berio, al que le siguieron otros

---

<sup>32</sup> DDP, «La peinture comme...», pp. 241-246.

<sup>33</sup> DDP, «La peinture comme...», p. 246.

<sup>34</sup> Como comentaremos más adelante, la reducción de Supports/Surfaces al telquelismo parisino ignora que este movimiento surgió en Niza y tuvo muchos intercambios con Fluxus y el *nouveau réalisme*. En este sentido, estamos plenamente convencidos del interés del movimiento como algo independiente de Lyotard, sea Trama, *Tel Quel* o cualquier otro nombre que impida entenderlo en su complejidad.

textos como «Plusieurs silences» (1972) o, más adelante, «Musique, mutique» (1993) y «Musique et postmodernité» (1996)<sup>35</sup>.

Es probable que el interés de Lyotard por escribir ese primer texto sobre Berio viniera mediado por las investigaciones de Dominique Avron, quien había presentado individualmente unas primeras conclusiones de su investigación sobre música en un seminario de Nanterre titulado «Travail et langage chez Freud» (1968-1969)<sup>36</sup>. No sabemos en qué consistió la intervención de Avron, pero sí nos consta que su exposición tuvo una relación directa con lo que después se expuso en el texto de Lyotard «“A few words to sing” Sequenza III» (1971), firmado en colaboración con el que fuera su alumno<sup>37</sup>. Si consideramos que lo que ellos indicaron sobre Berio es análogo a lo que Lyotard ya había trabajado sobre Cézanne y Klee, podemos entender que Lyotard aportó al texto la parte más teórica —donde aprovechó para explorar las ideas de Artaud sobre cómo el lenguaje articulado (discursivo) impide la fonocidad expresiva del refunfuño, el jadeo, la risa y el grito<sup>38</sup>—, mientras que Avron se centró en el estudio de caso, la *Sequenza*<sup>39</sup>. No ocurrió así en el segundo texto, «Plusieurs silences», donde Lyotard —ya en solitario— abandonó el registro deductivo de su primera aproximación al ámbito musical para explorar de forma genuina las especificidades de lo ruidoso, lo sonoro y lo silente, apuntando ya a algunas de sus obsesiones de los años venideros. Además de ser interesante por su contenido, este texto también sirve de anticipo a la forma de trabajo que seguirá en sus posteriores incursiones en el mundo del arte contemporáneo: pensar a partir de la obra concreta y no arrojar sobre ella unas teorías o esquemas preexistentes.

Lo que en este segundo texto se propone es que la música es un dispositivo libidinal que solo hace audible y disfrutable aquello que cumple un código preexistente, resultando un significativo dialéctico de exclusión que separa lo musical de lo que no lo es. Hasta el siglo XVI, este ejercicio legislativo era llevado a cabo por el sistema modal, del XVII al XX gobernó el sistema tonal, y no fue hasta el siglo XX que lo atonal comenzó a contemplarse como parte de lo musical. Sin embargo, lo más interesante del texto no es esta idea, sino el hecho biográfico que la inspira y que la proyecta hacia un horizonte diferente. Nos referimos a un concierto de John Cage y David Tudor en Bâle, al que Lyotard asistió junto a Andrée en algún momento próximo a la publicación

---

<sup>35</sup> El primero de estos textos se publicó en 1972 como parte del volumen *Musique en Jeu*, 9, pp. 64-76 y fue posteriormente recogido en *DDP*, «Plusieurs sil...», pp. 281-303. El segundo apareció originalmente en Ch. Buci-Glucksmann y M. Levinas (eds.) (1993). *L'Idée musicale*, París: PUF, pp. 111-154 y fue posteriormente integrado en *MP*, «Musique, mutique», pp. 185-198. El tercero se publicó originalmente como «Musique et postmodernité», *Surfaces*, VI, 203, 1996, pp. 4-16, pero su edición más conocida es la que aparece como «L'in audible» en *TDE*, pp. 200-223; el origen de este texto es una conferencia impartida por Lyotard en Tokyo Bunka Kaikan el 4 de abril de 1991. Sobre Lyotard y la música hay algunos textos interesantes en *À partir de Jean-François Lyotard* (2000).

<sup>36</sup> *DF*, p. 89. Algunos años después, Avron escribiría un libro en el que volvería sobre la obra de Berio: D. Avron (1978). *L'appareil musical*, París: UGE, 10/18.

<sup>37</sup> J.-F. Lyotard, D. Avron (1971). «“A few words to sing” Sequenza III», *Musique en jeu*, 2, pp. 30-44. Reedición en *DMF*, pp. 248-271 y en *TDA*, pp. 56-93, con título homónimo en ambas.

<sup>38</sup> *DF*, p. 89.

<sup>39</sup> «[son] objet est de jalonner le chemin qui mène du bruit vital au terme communicable». *DF*, p. 89.

de este texto (¿1971?). En esta presentación, Cage interpretó *Mureau*, en la que declamaba y mezclaba fragmentos de los diarios de Thoreau, mientras Tudor llevaba a cabo una pieza musical de su serie *Rainforest* de forma simultánea. Lo fascinante de esta interpretación fue que un grupo de descontentos comenzaron a gritar y a hacer ruido como forma de expresar su enfado, pero no consiguieron que esto supusiera ni la más mínima incidencia; todo formaba parte del juego. Digamos que la revelación que tuvo Lyotard al presenciar semejante espectáculo fue la capacidad de Cage para abrir un nuevo anudamiento libidinal entre la música y el ruido, pero también entre el sonido y el silencio<sup>40</sup>.

El compositor californiano ya había trabajado en *4'33"* (1962) sobre la idea de que el silencio es aquello que no podemos oír, pero eso no implica una ausencia de sonido, pues el silencio da vida a otros sonidos posibles. Ahora, esos sonidos eran dispuestos en forma de ruido por parte de una audiencia colérica que se negaba a aceptar la transgresión de los códigos dados. Lejos de los ejercicios dialécticos propuestos por Schönberg y por Adorno, amparados en la negatividad, Lyotard proclama que en Cage se da una ruptura de la continuidad histórica a través de la irrupción de unas intensidades nuevas que habían permanecido excluidas hasta el momento. Digamos que, de alguna manera, la radicalidad de Schönberg está permitida por el propio dispositivo libidinal que separa los ámbitos de lo musical y de lo no-musical. Es música y la interpreta un músico. Con Cage no está tan claro, pues él cede parte del trabajo a la colectividad, haciendo que la interrupción sea parte de la obra misma. Mientras Schönberg amplía el campo de lo musical para incluir ciertas formas anteriormente asociadas con el ruido, Cage rompe la separación entre lo ruidoso y lo musical, pero también la de lo silencioso y lo sonoro. Al fin y al cabo, sus experimentos en la cámara anecoica revelaron que incluso los silenciosos órganos hacían ruido, pues *todo* hace ruido. «Le silence comme idéal de santé, c'est la névrose de l'Europe qui commande cette représentation : faire taire les pulsions, les maintenir au-dehors (le limes, première surface), répandre l'image rassurante du corps unifié offrant à l'extérieur la cuirasse unie de son bronzage para-excitations, avec "à l'intérieur" plus rien à entendre, le vide», dice Lyotard<sup>41</sup>. Frente a esto, solo cabe aceptar que no hay un ideal de lo silencioso y lo musical frente a lo sonoro y lo ruidoso, pues ambas dualidades están coimplicadas. ¿Acaso es esta la misma cuestión que estaba en juego cuando Lyotard contraponía el discurso y la figura? Por una parte sí, por supuesto, pero el énfasis en la importancia de abandonar a Schönberg para empezar a hablar de Cage sirve de punto de partida a unas nuevas inquietudes sobre las que hablaremos en los capítulos que siguen, y que pueden anticiparse en esta cita que sigue:

Schoenberg est le Luther de la musique nouvelle, le sérialisme a été son Église réformée ; comme Freud a été le Luther de l'inconscient, disent Deleuze et Guattari ; comme Adam Smith a été le Luther de l'économie politique moderne, dit Engels. On critique la religion dans le cadre des religions, la musique dans le cadre de la musique, la conscience dans le cadre de la science et la psychiatrie dans

<sup>40</sup> DDP, «Plusieurs sil...», p. 286

<sup>41</sup> DDP, «Plusieurs sil...», p. 290.

le cadre de la thérapeutique, l'économie politique dans le cadre de la propriété privée. Ces cadres sont les limites du temple, ou du musée (salle de concert), ou de l'étude de notaire ou du cabinet : limites (1), celles du bâtiment. La Réforme est seulement la destruction des limites (2), celles qui à l'intérieur du bâtiment séparent, dans le dispositif théâtral (religieux-politique-musical-pictural) dit « à l'italienne », la salle et la scène : cadre de scène, estrade du chef, tribune du tribun, cadre du tableau : séparations supposées non franchissables sans travestissement. Cachées dans les limites (2), les vraies limites (3), les opérateurs effacés d'effacement, de la mise en scène, de l'harmonie et de la composition, de la rhétorique et du pouvoir, de la construction dite légitime<sup>42</sup>.

### Las imágenes del deseo (*Mao Gillette*)

De la misma forma que Dominique Avron pudo inspirar su aproximación teórica al ámbito musical, Guy Fihman y Claudine Eizykman son los responsables directos —junto al propio Avron— de su interés por las artes cinematográficas. Aunque no sabemos si existía un interés previo en el cine por parte de Lyotard, 1967 se presenta como el año clave para entender su primera aproximación directa a la creación cinematográfica, cuando inició un seminario de cine experimental junto a los ya mencionados. La relevancia de este acontecimiento no debe ser tratada como algo menor, pues Fihman y Eizykman se acabarían convirtiendo en dos de las figuras de mayor relevancia en el contexto del cine experimental de aquel tiempo, en el que participaron con libros teóricos como *La jouissance-cinéma* (1975)<sup>43</sup> y películas como *Maine Montparnasse* (Eizykman y Fihman 1972), *France Soir* (Fihman 1973) y *V.W. Vitesse Women* (Eizykman 1974)<sup>44</sup>. Curiosamente, el principal interés que despierta la participación de Lyotard en este seminario —que duraría hasta 1974— no tiene que ver exclusivamente con el ámbito de lo teórico, sino más bien con su actividad práctica como cineasta. Si ya resulta curioso que un filósofo escribiera sobre cine a comienzos de los años setenta, diez años antes de que Deleuze publicara sus famosos *L'image-mouvement* (1983) y *L'image-temps* (1985)<sup>45</sup>, todavía se hace más raro que él mismo se dedicara a la realización de obras como *Mao Gillette* (1974), especialmente cuando esta se presentó como resultado de las investigaciones teóricas llevadas a cabo en ese seminario<sup>46</sup>. ¿Cuáles fueron sus motivaciones para pausar su trabajo como filósofo y dedicarse a la manipulación directa del celuloide?

La relación de sus textos sobre cine con su filosofía ha sido estudiada por algunos investigadores, siendo dos los principales libros a este respecto: *Jean-François*

---

<sup>42</sup> DDP, «Plusieurs sil...», pp. 296-297.

<sup>43</sup> C. Eizykman (1975). *La jouissance-cinéma*, París: UGE, 10/18.

<sup>44</sup> Sobre el papel de Lyotard, Fihman y Eizykman en el cine experimental de finales de los sesenta y principios de los setenta: E. Camporesi (2023). «The Underground and the Institution: Spaces and Practices of French Experimental Film (1950-1980)» en F. Windhausen: *A Companion to Experimental Cinema*, Hoboken, Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 111-135, especialmente pp. 122-124. Agradecemos a Enrico Camporesi y a Erika Balsom las conversaciones mantenidas en París, durante el seminario *Revisiting Les Immatériaux* (9-10 de junio de 2023), donde muchas de nuestras dudas fueron despejadas.

<sup>45</sup> G. Deleuze (1983). *L'image-mouvement. Cinéma 1*, París: Les Éditions de Minuit; G. Deleuze (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*, París: Les Éditions de Minuit.

<sup>46</sup> El único precedente claro en la Francia de la posguerra es Guy Debord, filósofo y cineasta.

*Liotard : questions au cinéma* (2009)<sup>47</sup>, el monográfico de Durafour, y *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film* (2017)<sup>48</sup>, la edición que hicieron Jones y Woodward con los cuatro textos que Lyotard escribió sobre cine a lo largo de su vida y algunos capítulos escritos por especialistas. Sin embargo, la importancia de que un filósofo jugara algún papel en el desarrollo del cine experimental en Francia a finales de los años sesenta todavía sigue siendo un fenómeno por explorar. A este respecto, el principal elemento a tener en cuenta es el texto-testimonio que escribieron los propios Eizykman y Fihman para *À partir de Jean-François Lyotard* (2000), donde dan cuenta de algunos hechos concretos como la participación de Lyotard en la quinta edición de EXPRMNTL (1974-1975), principal festival de cine experimental de aquellos años<sup>49</sup>, o la asistencia de Peter Kubelka y Michael Snow al coloquio de Cérisy-la-Salle dedicado a la obra de Lyotard («Comment juger? À partir de Jean-françois Lyotard», 1982), donde Fihman organizó un *workshop* sobre «L'acinéma» con unas características muy particulares: «We imposed on the participants some conditions, close to those of Plato's cave: not to leave during the screening! This revealed that certain philosophers had a strong resistance to filmic experimentation»<sup>50</sup>.

Sin pretender hacer aquí un análisis pormenorizado de las razones por las cuales Lyotard se embarcó en esta aventura experimental durante siete años, pues ese no es el objetivo de esta investigación, sí cabe apuntar que esta inquietud práctica por los procesos creativos anticipa aquello que a partir de 1972 se constará con mucha más claridad: que Lyotard, a diferencia de otros muchos filósofos, no creía solo en lo que la filosofía podía decir sobre las artes, sino en lo que estas podían explorar de una forma diferente a la del lenguaje codificado, una perspectiva que en *Discours, figure* no había podido abandonar de forma plena. Aunque en alguna de sus entrevistas sobre *Les Immatériaux* (1985) indicara que su interés por hacer una exposición tenía que ver con llevar la filosofía a un nuevo formato, en otras también señaló que él mismo consideraba la exposición como una obra de arte, como un espacio de experimentación, como un soporte de inscripción diferente al del libro y al del texto filosófico<sup>51</sup>. Un

<sup>47</sup> J.-M. Durafour (2009). *Jean-François Lyo...* Nuestra pequeña aportación al estudio de las posibilidades que Lyotard nos ofrece para pensar el audiovisual puede encontrarse en dos textos: L. Calvo Gens y S. Meijide Casas (2022). «Pinceladas post-televisivas. *Twin Peaks: The Return* y *Demasiado viejo para morir joven* desde el tiempo de la pintura», *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 33, pp. 173-188 y A. Cea Núñez y S. Meijide Casas (2024). «El ojo escucha. Un acercamiento figural al primer cine letrista: el caso de *Traité de bave et d'éternité* (1951) de Isidore Isou», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 33, pp. 411-430. Si el segundo supone una aplicación de la metodología figural configurada por Durafour a partir de las ideas de Lyotard, el primero aspira a ofrecer una interpretación genuina de algunos textos e ideas de Lyotard que nunca se han utilizado para vehicular reflexiones relativas al audiovisual contemporáneo.

<sup>48</sup> G. Jones y A. Woodward (eds.) (2017). *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edimburgo: Edimburgh University Press.

<sup>49</sup> C. Eizykman y G. Fihman (2000). «L'œil de Lyotard, de l'acinéma au postmoderne» en C. Amey y J.-P. Olive: *À partir de Jean-François Lyotard*, París: L'Harmattan, pp. 119-147.

<sup>50</sup> C. Eizykman y G. Fihman (2017). «Lyotard's Film Work» en G. Jones y A. Woodward: *Acinemas*, p. 203.

<sup>51</sup> En una de las primeras entrevistas concedidas con motivo de *Les Immatériaux*, Lyotard afirmó lo siguiente: «Ce qui m'intéresse dans cette aventure, c'est d'abandonner le support traditionnel du

soporte que, no lo olvidemos, tenía la capacidad de superar aquella limitación que planteaba al inicio de *Discours, figure* y que sirve de paratexto a toda su obra; también, de alguna manera, a nuestra tesis doctoral: «ce livre-ci n'est pas vrai, pour autant que ce livre s'efforce évidemment de produire des significations articulées»<sup>52</sup>.

A pesar de que Lyotard escribió *Discours, figure* en paralelo a su investigación cinematográfica, las conclusiones de esta experiencia no se reflejan en esta obra, donde el único cineasta mencionado es Georges Méliès. Sí lo hacen, en cambio, en su famoso texto «L'acinéma» (1973)<sup>53</sup>. La idea central de este pequeño escrito, publicado inicialmente en la *Revue d'esthétique* y posteriormente editado en *Des dispositifs pulsionnels* (1973)<sup>54</sup>, es que la disciplina entera del cinematógrafo se ampara en la exclusión de aquellos elementos discordantes, como lo sucio, lo desencuadrado o lo mal revelado. El cine es un dispositivo que busca la ordenación de los movimientos, nihilizando las potencialidades críticas del error, de la mancha y del despiste. *A priori*, el marco de reflexión semeja ser el mismo que el de *Discours, figure*: defensa de las interrupciones y dilataciones, introducción de incomunicación en el discurso, opacación de los significantes y destrucción de los significados. No obstante, aquí ya se apunta algo más. La sospecha inicial sobre las diferencias entre este texto y *Discours, figure* pueden encontrarse en la dedicatoria del primero a Pierre Klossowski, al que creemos que conoció en persona después de la publicación del segundo. Así, las ideas de «L'acinéma» no solo deben leerse como extensión de *Discours, figure*, sino también en relación con *La monnaie vivante* (1970) de Klossowski<sup>55</sup>.

El problema ya no es solo la interrupción de los flujos comunicativos, sino la desarticulación y rearticulación de la economía del deseo que rige la comunicación. Si el gran tema de *Discours, figure* era la interrupción por la interrupción, la resistencia frente a los procesos dados de creación mimética y comunicación inmediata, la capacidad del sueño para desorganizar lo organizado (búsqueda positiva pero aproximación negativa, reacción frente al código), en «L'acinéma» se esboza un giro todavía más afirmativo, pues los procesos fílmicos que Lyotard presenta ya no son solo cuestionamientos de las formas habituales de la narración, sino nuevas gramáticas de la imagen (aproximación positiva, creación de nuevos códigos). Lo que Lyotard expone en «L'acinéma» es lo mismo que está trabajando simultáneamente en *Mao Gillette*, presentada un año después: una investigación visual sobre cómo el cine y la publicidad teatralizan, conducen y redirigen nuestro deseo. Frente a ello, su salida ya no es la re-

---

livre...». J. Derrida y Th. Ferenczi (28-29 octubre 1984). «Passage du témoin : Plaidoyer pour le métaphysique», *Le Monde aujourd'hui*, p. 9.

<sup>52</sup> *DF*, p. 18.

<sup>53</sup> *DDP*, «L'acinéma», pp. 53-69.

<sup>54</sup> La primera edición de este texto fue como parte del número 2-3-4 (1973) de la *Revue d'esthétique*, que editó Dominique Noguez, uno de los primeros teóricos del cine experimental. En este número también se recogieron textos de Rudolf Arnheim, Roland Barthes, Mikel Dufrenne, Christian Metz, Jean Mitry y Claude Ollier, además de una introducción a la obra *From Caligari to Hitler*, que Kracauer había publicado en Estados Unidos en 1947 y todavía no había circulado en Francia.

<sup>55</sup> P. Klossowski (1970). *La monnaie vivante*, París: Éric Losfeld.

acción, sino la acción misma, afirmativa; no solo una disección de la agencia de las imágenes, sino también una nueva forma de trabajar junto a ellas.

¿En qué consiste *Mao Gillette*? Esta pieza silente, de apenas tres minutos de duración, yuxtapone dos elementos que entran en diálogo de forma constitutiva: una navaja flotante, que corta las imágenes y se mueve entre ellas, y diferentes imágenes propagandísticas de Mao y el maoísmo, de entre las que destaca el siguiente texto:

Pour déterminer si / un intellectuel / est révolutionnaire, / non révolutionnaire, / ou contre révolutionnaire, / il existe un critère décisif / il faut savoir s'il veut / se lier aux masses / ouvrières et paysannes / et s'il se lie / effectivement à elles

MAO TSE-TOUNG

De alguna manera, este cortometraje pone en escena una de las máximas de Mao sobre el papel del intelectual, ridiculizando la posición maoísta. Sería ingenuo hacer una interpretación o extraer una significación de lo que aquí aparece, pues uno de los principales objetivos del seminario que termina dando forma a esta pieza es, precisamente, cuestionar la relación intrínseca que establece el cine comercial entre los signos y los significados. Como en carteles propagandísticos de Mao, es el discurso y no la duda el que tiene que convencer a los consumidores; en este sentido, la China maoísta, como la URSS, no es otra cosa que un gran órgano que perpetúa las codificaciones propias del capitalismo y anuda los flujos libidinales bajo la rígida ordenación dialéctica de lo correcto-incorreto, la misma que se presenta en el *dictum* de Mao sobre los intelectuales.

Una explicación pormenorizada de la importancia que Lyotard otorgaba al cine experimental, así como de la diferencia teórica que se establece entre lo afirmado en *Discours, figure* y lo explorado en sus cortometrajes y en su texto sobre el *acinéma*, puede encontrarse en la entrevista que le hizo Alain Pomarède a finales de 1978 para la revista *Art Présent*. Ante la pregunta por la posibilidad de que el cine experimental sea interesante porque permite que el espectador tenga más margen de interpretación, la respuesta de Lyotard es la siguiente:

That's what was valued for a while. That was Butor's thesis on music, for instance, when he worked with Pousseur. I'm not really convinced –and I believe that Butor isn't convinced at all anymore– by the fact that the interesting thing is that one can draw one's way through a work... function somewhat like a computer that will open and close paths. It is not so much that which is interesting. What is interesting, is that one is going to be bored stiff all through the Reading. And in the best cases, but that doesn't happen so often, this predicament of the reader will be compensated, so to speak. There will be extraordinary secondary benefits. All of a sudden, functions of words, chunks of sentences, bits of spaces, of the book or of the play one is dealing with, will effectively become very intense. So, it's more the aspect of adventure; rather what this gives you, what you can do with it. One is in a situation not of passivity but precisely of wavering, of limping [*claudication*]<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> K. Bamford and M. Grebowicz (2023). *Lyotard and Critical Practice*, Londres: Bloomsbury, p. 156. La entrevista fue publicada originalmente como «Entretien entre Jean-François Lyotard et Alain Pomarède», *Art Présent*, n. 8 (Primavera 1979), 3-11.

Ya no estamos ante una posición reactiva de la figura con respecto al discurso. No es un ejercicio que, todavía siendo afirmativo, implique la deconstrucción de un espacio codificado. A lo que Lyotard apela con esta respuesta es a la experiencia física del aburrimiento, algo que no depende de la medida en que la película desafía una serie de codificaciones dadas por los estándares del cine comercial (lo negativo), sino de las propias características de la película en relación con el espectador que está frente a ella (lo afirmativo). De alguna manera, valorar el cine experimental por la multiplicidad de interpretaciones que suscita supone volver sobre los estándares brechtianos de la modernidad teatral: el espectador está alienado y *aburrirle* implica también *despertarle* de la homogeneidad del cine comercial. Esquivando la negatividad de tal aserto, Lyotard defiende que el cine experimental no despierta a los que están dormidos, metafóricamente hablando, pues no es mejor ni peor que el cine comercial. La única diferencia es que uno aburre y el otro entretiene, características ambas que se presentan como afirmativas. Que el cine experimental aburra no implica que sea más emancipador, sino que sus virtudes son diferentes de otro tipo de cine, a saber, una mayor atención a cada detalle, a cada palabra, etc. Ya no se trata de una crítica de la representación, sino de la puesta en escena de una nueva economía libidinal, la del aburrimiento y el detalle, sostenida a través del cine experimental de aquel tiempo.

Concordamos con Durafour en que el intento de Lyotard se antoja demasiado dogmático, pues esta nueva semiótica pulsional es concebida únicamente a través de dos formas de trabajar con la imagen: aceleración (¿cine estructural?) y detención (*tableau vivant*)<sup>57</sup>. No en vano, esta obra no deja de ser un esbozo muy preliminar de lo que planteará más adelante y de forma más compleja en *Économie libidinale* (1974) y otros textos. De la misma forma, sus meditaciones sobre el cine también tendrán un recorrido mucho más amplio: aunque nunca escribirá un libro sobre esta cuestión, sí dedicará a ella varios textos y conferencias a lo largo de su vida, llegando incluso a revisar y reformular su teoría del *acinéma* poco antes de su muerte en la conferencia titulada «Idée d'un film souverain» (1995)<sup>58</sup>, donde amplió su propuesta inicial más allá del cine experimental. En este último texto, el concepto de lo acinemático viene a ser sustituido por la idea de lo soberano, que toma de Bataille, bajo la cual ya no pretende caracterizar la superación del realismo, sino la torsión que se produce en determinados instantes de una película con respecto a su totalidad. Durafour concreta la soberanía del instante en lo que acontece al final de *Le Rayon vert* (Rohmer 1986) (Fig. 9), cuando el rayo verde aparece finalmente en la película. Curiosamente, aunque el rayo verde se da solo en la puesta de sol, la escena se construye sobre un extraño

---

<sup>57</sup> Aunque Lyotard no menciona a ninguno de los dos en su texto, Durafour apunta que dos referencias posibles podrían ser las películas de Stan Brakhage (exo-) y Andy Warhol (endo-). Es probable que la falta de un canon consolidado en lo relativo al cine experimental hiciera que Lyotard se contuviera a la hora de poner ejemplos claros. J.-M. Durafour (2009). *Jean-François Lyo...*, pp. 35-43.

<sup>58</sup> El título original de la conferencia fue «Idee eines souveränen Films», y tuvo lugar en el Institut français de Munich, noviembre de 1995. Posteriormente fue recogida en Thomas Elsaesser (ed.) (1996). *Der Zweite Atem des Kinos*, Frankfurt: Verlag der Autoren; en *MPh*, pp. 209-221 y en G. Jones y A. Woodward (eds.) (2017). *Acinemas*, pp. 62-70. En español circula una traducción realizada por Román Domínguez para la página web *LaFuga*: <https://www.lafuga.cl/idea-de-un-filme-soberano/751>.

plano-contraplano: el cielo que se ve en el plano no corresponde con el atardecer que se ve en el contraplano, rompiendo cualquier tipo de ilusión cinematográfica. Además de distanciar al espectador (lo negativo, una vez más), la imagen implica un desajuste en la economía narrativa de la película (lo afirmativo), una tensión que ya no se da en la totalidad de la obra cinematográfica, sino en el instante sedicioso que no encaja con la misma, que la cuestiona desde su interior<sup>59</sup>.

Como hemos visto, Lyotard nunca dejará de escribir y pensar sobre el cine, apareciendo menciones a películas y pequeños escritos a lo largo de toda su obra<sup>60</sup>. Ahora bien, salvando algunas excepciones muy puntuales, como *Tribune sans tribun* (1978) o *À blanc* (1982), su aventura como cineasta experimental puede darse por concluida en 1974. Existe el guión de un documental experimental que Lyotard preparó en 1986-1987 y que se iba a titular *Mémorial Immémorial*<sup>61</sup>, pero este nunca pudo llevar a buen término, por lo que siempre nos quedará la pregunta por cómo podría haber continuado su breve trayectoria cinematográfica. Un estudio pormenorizado de este guión podría ayudarnos a pensar cómo habría sido esa película y en qué medida habría dialogado con sus creaciones previas y su filosofía de aquel momento, pero, desde luego, ese no es el objeto de esta investigación. Dejamos el camino abierto para que futuras investigaciones continúen este sendero.



Fig. 9. En la película de Rohmer, el instante en el que aparece el rayo verde no es solo un acontecimiento narrativo, sino también formal, pues el *raccord* que ata el plano y el contraplano se ve suspendido por la evidencia de que en uno es por la tarde (izquierda) y en el otro ya está anocheciendo (derecha). Se dice que esto sucedió porque el famoso rayo verde solo pudo ser filmado meses después del final del rodaje, en Canarias, cuando el primer plano ya había sido tomado.

<sup>59</sup> J.-M. Durafour (2009). *Jean-François Lyo...*, pp. 87-90

<sup>60</sup> Además de «L'acinéma» y «Idée d'un film souverain», otros dos textos monográficos de Lyotard sobre cine fueron recuperados por Graham Jones y Ashley Woodward. Estos son «The Unconscious as Mise-en-scène» (1976), del que hablaremos más adelante, y «Deux métamorphoses du séduisant au cinéma» (1979), donde escribe sobre *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Cfr. G. Jones y A. Woodward (eds.) (2017). *Acinemas*, pp. 43-61.

<sup>61</sup> Los documentos relativos a este documental se encuentran en BLDJ JFL 447. Una primera aproximación al proyecto fue dada por Jean-Louis Déotte, quien estuvo involucrado en el mismo. J.-L. Déotte (2010). «L'acinéma de J.-F. Lyotard», *Appareil* 6. Disponible en: <https://appareil.revues.org/973> [Consultado el 13 de noviembre de 2023]. Algunas de las notas de Lyotard fueron publicadas posteriormente en G. Jones y A. Woodward (eds.) (2017). *Acinemas*, pp. 207-213.

## La superficie acuática del poema: Michel Butor

Finalmente, aunque ocupe en esta tesis un espacio menor del merecido, no podemos dejar pasar la oportunidad de dedicar un breve apartado a la presencia de la literatura en la vida, obra y pensamiento de Lyotard. A diferencia de lo que ocurre con el cine y con la música, donde sus aportaciones son periféricas, la literatura siempre ocupó un lugar central en su pensamiento. No es baladí pensar que, de no haber tenido hijas siendo tan joven, Lyotard no sería hoy en día conocido como filósofo, sino como escritor. ¿Queda algo de esto en su filosofía? Desde luego que sí. En primer lugar, cuando escribe sobre filosofía y, especialmente, sobre arte y Estética, no tiene miedo en comprometer la claridad en favor del estilo; no hay filosofía sin escritura, y no hay escritura sin estilo. Además, en segundo lugar, su obra está completamente atravesada por los ejemplos y los casos de estudio que él extrae de las novelas y de los poemas que va leyendo y trabajando. A diferencia de lo que suele pensarse, *Discours, figure* no es un libro exclusivamente dedicado a la pintura, pues, de hecho, la mitad de los ejemplos y casos de estudio están extraídos del mundo de la poesía: Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Porta, Cummings, etc. Al fin y al cabo, si la figura no se opone al discurso, la palabra también puede ser figural.

Sin embargo, lo más interesante de las intuiciones literarias de Lyotard no son sus ejemplos, pues estos no dejan de ser empleados de la misma forma que las pinturas a las que alude —Klee y Mallarmé ocupan, de alguna manera, un rol análogo en el libro—, sino la especificidad que presentan las alusiones a la obra de su querido amigo Michel Butor. En el momento de la escritura de *Discours, figure*, la relación de Lyotard y Butor llevaba muchos años fraguándose; no en vano, el segundo fue varias veces a visitar al primero cuando este se encontraba trabajando en La Flèche, donde llegó a escribir algunos fragmentos de su famosa novela *L'Emploi du temps* (1956)<sup>62</sup>. No incidiríamos tanto en la amistad entre Lyotard y Butor si no creyéramos que esta jugó un papel fundamental en su pensamiento. Anticipando lo que veremos con Monory o con Buren, el trabajo de Lyotard sobre Butor se presenta como un diálogo en el que Lyotard no utiliza a Butor como herramienta, sino que piensa junto a su escritura. Así, en las páginas de *Discours, figure* que toman *Illustrations I* (1964) como punto de partida, el rígido marco de la figura-imagen y la figura-forma deja paso a un conjunto de conceptos que van más allá en la caracterización y reflexión sobre la deconstrucción visual que Butor acomete sobre el espacio textual: lo *rigide* [rígido], que es aquello invariable que ordena lo discursivo, y que Lyotard relaciona con el proceso secundario; lo *flottant* [flotante], que representa la libre disposición de elementos sobre la página, sin mediación del código, como ocurre en la elaboración primaria del sueño; y lo *lié* [ligado], el tipo de relación que se establece entre los elementos rígidos que flotan en el espacio textual<sup>63</sup>.



<sup>62</sup> Ver las pp. 29-30, n. 21 de la introducción de esta misma tesis.

<sup>63</sup> *DF*, pp. 360 y ss.

En algunos de sus textos de *Illustrations*, las unidades sintácticas son rígidas, pues la comunicabilidad de la frase se mantiene independientemente del espaciado que se deje entre una palabra y la siguiente; ahí tenemos el proceso secundario, la imposibilidad de no leer algo que está codificado para la lectura (Fig. 10). No podemos admirar las formas de las letras que componen un cartel que pone «STOP» sin leer la palabra y procesar la información que nos invita a detenernos. Algo diferente ocurre en los ejercicios de movilidad sobre la superficie, como en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé o en cualquier caligrama de Apollinaire, donde asistimos al libre ejercicio de la elaboración primaria, una deformación del texto que se produce sobre un espacio flotante. En este sentido, las palabras flotan como troncos, relacionándose libremente sobre la superficie, pero siempre ligadas por la invariabilidad del código que arrojamos sobre ellas. En definitiva, el contenido informacional es inevitablemente codificado por nosotros, *rígido*, pero el medio es *flotante* y las palabras *ligadas*<sup>64</sup>.

El espacio textual se configura como una superficie acuática, como un mar libidinal en el que las palabras-tronco se ligan entre sí como las imágenes de los sueños. En las últimas páginas de *Discours, figure* hay una apertura a otro vocabulario, a otras problemáticas, a una semiótica libidinal en la que la coimplicación entre el discurso y la figura deja paso a la radicalidad afirmativa del plano bidimensional. Ya no es solo el dualismo el que cede ante las exigencias del monismo matricial, sino las propias palabras las que se empiezan a disolver en el horizonte de lo complejo. El teatro que había que destruir se evidencia como otra cosa, como una piel tridimensionalizada que hay que aplanar. Renuncia al *afuera*, apertura de la banda libidinal, supervivencia dentro del laberinto. Las últimas páginas de *Discours, figure* ya nos anuncian lo que viene. Como la *polis*, el texto es un espacio comercial; no debemos negar la lectura, no debemos rechazar el comercio: hagámoslo nuestro, reapropiémonos del mercado, hackeemos la economía libidinal<sup>65</sup>. El principio motor de las reflexiones que Lyotard articulará en los años venideros será evitar cualquier retazo de oposición que pudiera haber permanecido implícita en *Discours, figure*. Para ello, la representación, los signos y la economía dejarán de ser los enemigos a batir; ya no habrá monedas que abolir, sino signos que *tensar*.

---

<sup>64</sup> Los conceptos presentados —pero apenas desarrollados— por Lyotard pueden servirnos para aproximarnos de forma novedosa a las relaciones entre texto e imagen. No obstante, el poder englobar a Mallarmé, a Apollinaire y a Butor bajo el mismo esquema interpretativo no implica que sus transgresiones sean equivalentes. En el anexo final de comentario de imágenes, Lyotard diferencia el trabajo impresionista de Mallarmé de la abstracción de Butor; no lo menciona, pero la pieza intermedia es Apollinaire. De la misma forma que los códigos epocales son diferentes, las transgresiones que ejecutan sobre la página también lo son. *DF*, p. 406.

<sup>65</sup> «La solution donée par Butor au problème de l'interpénétration de la figure-forme et du texte, a pour résultat un ensemble qu'il faut nommer *flottant*, qui est à la fois rigide et souple, et qui astreint l'œil à entrer avec la page dans un commerce nouveau». *DF*, pp. 373-374. El uso de la palabra «commerce» para referir al trabajo de Butor sobre el texto ya prefigura los conceptos que Lyotard utilizará en el período comprendido entre 1972 y 1978.

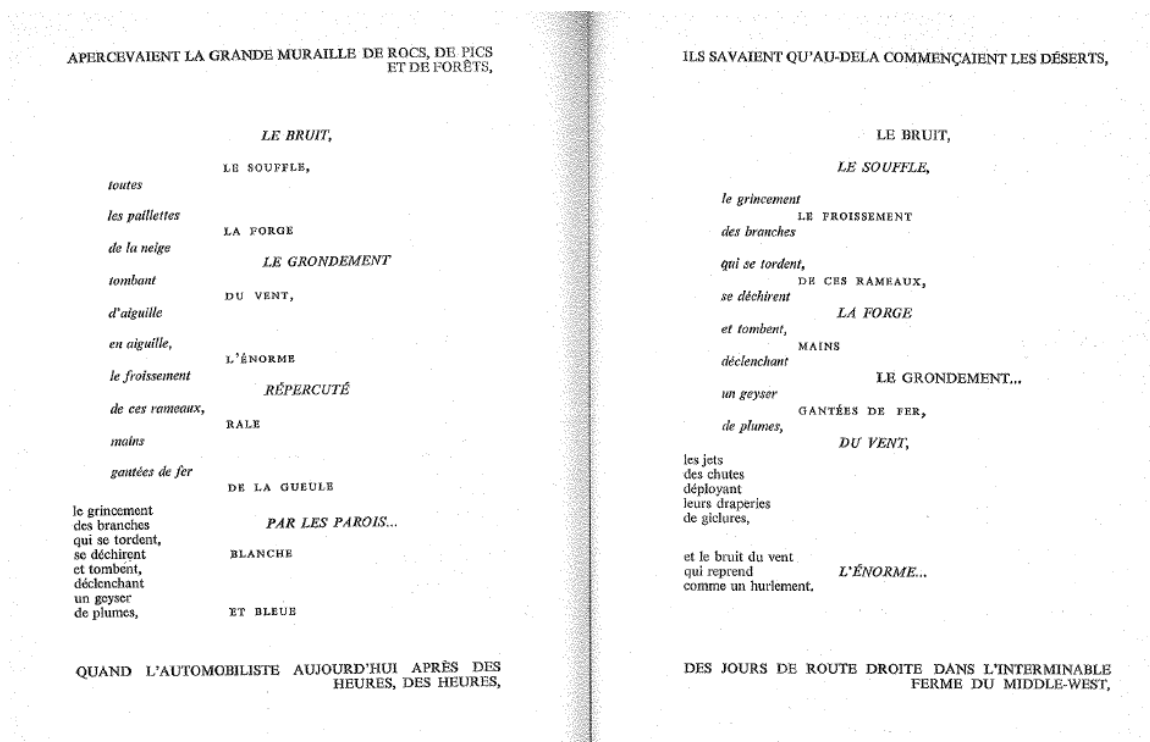


Fig. 10. Michel Butor escribe estos versos a partir de algunas fotografías realizadas por Ansel Adams y Edward Weston en la cordillera Teton, el parque de Yosemite, el valle de la Muerte y el monte Whitney. Una de las cuestiones más interesantes de esta aproximación a las imágenes es la variación y la movilidad que otorga a las palabras, que se desplazan sobre el papel gracias a su repetición. Este efecto se observa mejor si nos detenemos en el texto completo, compuesto por doce páginas. Aquí solo hemos recogido dos de las tres que Lyotard reproduce en *Discours, figure*: la tercera y la cuarta.

Puede que esta lección, que es filosófica y también poética, no fuera posible más que a través de la amistad que le unía a Butor, pues, ¿acaso es posible utilizar el texto de un amigo, su trabajo y su esfuerzo, como una mera herramienta? ¿Acaso coger una pintura o un poema y moldearlos a las necesidades del concepto no es una forma de afeer, de una cierta manera, aquello que ese amigo nos ofrece? Si las obras de arte presentan un cierto grado de resistencia es en su opacidad e irreductibilidad a lo que los museos, los mercados, los críticos y también los filósofos hagan de ellas. He ahí su potencial sedicioso. No basta con taxonomizar las formas y los preceptos, sino que cabe elaborar y construir a partir de la luz que arrojen, de sus diferencias irreductibles. En este caso, el trabajo de Butor sobre el texto es reelaborado por Lyotard como elemento germinal de algunas de las preguntas y de los conceptos que vendrán después; esa es su innovación con respecto a los ejemplos y reflexiones anteriores, por lúcidos que fueran aquellos. De alguna manera, este es el primer momento en el que la obra sobre la que está trabajando adelanta o escapa a lo que Lyotard puede decir de ella, y es por eso que debe ensayar nuevos conceptos posibles. Solo al final de *Discours, figure*, amistad mediante, el trabajo *junto a las imágenes* de Lyotard se presenta como algo más que un *dictum* filosófico. Con Butor, junto a Butor, la filosofía de Lyotard deja de

## 5. Reimaginaciones figurales de la Historia del Arte

ser *sobre* las obras de arte, *sobre* las imágenes y *sobre* los textos para comenzar a devenir *junto a ellas*<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Lyotard escribirá un texto íntegramente dedicado a Butor («La confesion coupée») para el coloquio de Cérisy-la-Salle que se dedicó a su obra, en 1977. Este texto será recogido en *RP*, «Faux-fuyant dans la littérature», pp. 65-84.





## **SEGUNDA PARTE**

# **SOBRE LO QUE LAS ARTES PUEDEN HACER PENSAR A LA FILOSOFÍA**



## 6. Hacia una semiótica de las intensidades

Advertir las transformaciones que se dan entre la Estética figural de 1971 y las derivas posteriores a 1972 no es trabajo sencillo; tampoco nos lo han puesto fácil. Un ejemplo de esta complejidad se encuentra en la recepción que tuvo la obra de Lyotard en los Estados Unidos: sus publicaciones anteriores a 1979 llegaron allí como si de un bloque único se tratase, especialmente a través del volumen *Driftworks* (1984), donde se mezclaba la semiótica pulsional que ya comenzaba a desplegarse en *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973) y en *Des dispositifs pulsionnels* (1973) con unas reflexiones sobre la interrupción, la incomunicación y el silencio que, aunque tuvieron continuidad en estos textos, eran características del período anterior<sup>1</sup>. De alguna manera, todo conspiraba para que *Discours, figure* perdiera su autonomía y fuera incluido en sus «años libidinales». O, mejor dicho, para que fuera este período libidinal el que quedara reducido a mera nota a pie de página de la gran obra que fue *Discours, figure*<sup>2</sup>. El motivo que da sentido a este curioso fenómeno es una obra tan fascinante y monstruosa como lo es *Économie libidinale* (1974), un texto que tiene la meritoria capacidad de molestar a todo el mundo, incluso a su propio creador, quien años después renegó de la obra asegurando que: «l'exploration et l'exploitation de toutes les formes possibles d'intensité pouvaient aisément glisser dans une permissivité sans loi, et susciter violence et terreur»<sup>3</sup>.

Curiosamente, en los años noventa y a comienzos del nuevo milenio, *Économie libidinale* recuperó parte de su interés; muerto Lyotard, su radicalidad libidinal tuvo una nueva acogida. En la Europa continental, los neosituacionistas de Tiquun

---

<sup>1</sup> J.-F. Lyotard (1984). *Driftworks*, ed. R. McKeon, Nueva York: Semiotext(e). La edición de *Driftworks* se realizó en el marco de la revista *Semiotext(e)*, liderada por Sylvère Lotringer, y tuvo un impacto notable en el pensamiento post-situacionista y post-anarquista de los Estados Unidos, representado por figuras orbitales a *Semiotext(e)* como Hakim Bey. De alguna manera, como ocurrió con tantos otros pensadores franceses de su generación, la recepción que tuvo la obra de Lyotard en Europa está condicionada por la imagen que se creó en Estados Unidos de la misma, como bien se explica en F. Cusset (2008). *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, Minnesota: University of Minnesota Press.

<sup>2</sup> Esto se explicita de forma clara en la aproximación de D. Bennett (2016). *The Currency of Desire*, Londres: Lawrence & Wishart, p. 141, n. 55, donde, hablando de *EL*, cita el texto «On a Figure of Discourse», que corresponde a *DDP*, «Sur une figure de discours», pp. 135-156. La asimilación de ambas perspectivas del deseo como si fuesen una sola es reforzada por el libro en el que se recoge este capítulo del libro, R. Harvey y M. S. Roberts (eds.) (1993). *Toward the Postmodern*, Alantic Highlands, Nueva Jersey: Humanities Press, cuya primera parte se titula «The Libidinal» e incluye cuatro textos anteriores a *EL*, pero ningún fragmento del libro. El motivo es evidente: mientras que la edición inglesa de *EL* se había publicado o se iba a publicar ese mismo año, en 1993, tanto *DF* como *DMF* o *DDP* no habían sido traducidos todavía. Era urgente traducir esos textos. Desgraciadamente, en manos del lector medio, los diferentes textos podían ser fácilmente asimilables al contenido de *EL*, o viceversa.

<sup>3</sup> *PE*, p. 36.

encontraron en el Lyotard de los setenta un camino para pensar las intensidades y los signos. Al mismo, tiempo, en Inglaterra, algunos miembros de la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU), como Sadie Plant, Nick Land o Mark Fisher, pero también Iain Hamilton Grant, Ray Brassier o Reza Negarestani, detectaron en Lyotard un nuevo camino para pensar las aceleraciones y las deceleraciones, la muerte cósmica y el nihilismo radical<sup>4</sup>.

Las particularidades de *Économie libidinale* con respecto a *Discours, figure* son numerosas, y algunas de ellas las exploraremos en estas páginas, pero la principal diferencia que se advierte entre estas dos obras es la radicalidad política de la segunda. *Économie libidinale* ya no es el *détour* de la Política hacia la Estética, sino la cristalización misma de una Estética que es, en sí misma, política. Una vez cuestionados los absolutismos de la cárcel del lenguaje y la trampa de la ideología, una vez aceptado el reto post-estructuralista, post-fenomenológico y post-metafísico, lo único que queda es la ruptura total con cualquier forma de negatividad, incluso con aquella que permitía la afirmación de algunos puntos de fuga hacia el afuera.

Lo que queremos decir con esto es que si en *Discours, figure* todavía había una reflexión sobre el *símbolo* como aquello incodificable, *Économie libidinale* añadirá mayor complejidad al análisis: si todo es código, necesitamos herramientas disidentes que operen dentro de él, y no en su afuera; la imbricación de la figura como parte del discurso no es suficiente, pues aún presenta una negatividad con respecto a su hegemonía. De alguna manera, la voluntad por pensar afirmativamente llevará a Lyotard a recuperar aquello que tanto había criticado en *Discours, figure*: el *signo*, la representación. No en vano, si toda crítica esconde una dialéctica, la única forma de escapar de ella pasa por buscar un camino alternativo al de la crítica. ¿Y cómo podemos pensar desde una afirmatividad materialista que no permita afuera alguno? Cambiando las estrategias, sustituyendo la figura y el acontecimiento por otros códigos, por otros conceptos, por otros recursos: la gran película efímera, el disimulo y la disimilación, el tensor, el laberinto. La premisa ya no será el combate directo, sino la transformación que queda velada. No buscar lo que escapa a la representación, sino aquello que deja pasar energía dentro de ella. Al fin y al cabo, como recuerda Lyotard al inicio de *Économie libidinale*: «Qui ne sait celer ne sait aimer», frase extraída de un tratado del siglo XII (*De amore*) en el que ya se recordaba a los lectores que los afectos no escapan al código, sino que lo habitan, lo atraviesan y lo pluralizan<sup>5</sup>.

Por supuesto, la transformación que se da en el pensamiento de Lyotard a lo largo de los años setenta no será inmediata, sino que será progresiva y se pautará a través de una serie de mutaciones en su pensamiento. En 1970 —último año de preparación de *Discours, figure*— ya advertíamos, en el concepto de figura-matriz, algunas particularidades próximas al monismo; el trabajo del sueño es monista, no entiende de volúmenes tridimensionales. Un año después, a finales de 1971, en «Freud selon

<sup>4</sup> Cfr. R. Jiménez de Cisneros (5 noviembre 2014). «El vértigo aceleracionista (II): Entrevista a Robin Mackay», CCCBLAB. Disponible en: <https://lab.cccb.org/es/el-vertigo-aceleracionista-ii-entrevista-a-robin-mackay/> [Consultado el 13 de noviembre de 2023].

<sup>5</sup> *EL*, «La grande pellicule éphémère», p. 7.

Cézanne», Lyotard continuará esta idea a través de la necesidad de establecer una economía libidinal de la pintura, introduciendo para ello el concepto de *impouvoir*; ya no se trata de la resistencia de las imágenes, sino de la micropolítica que se esconde en ellas<sup>6</sup>. La cuestión irá ganando peso en su pensamiento hasta 1974, cuando en *Économie libidinale* se exponga la máxima radicalidad de sus ideas; a partir de ahí, vendrá el viraje pragmático, infrapolítico. La prisión del laberinto dejará de limitar las estrategias a una mera supervivencia y permitirá nuevas intensidades a partir de recursos como los del humor o la *rétorsion*. Estas tácticas serán exploradas hasta 1978, cuando sus variaciones sobre el monismo lleguen a un punto de no retorno y el pensamiento de Lyotard derive en una nueva dirección, la de la posmodernidad y el *différend*. Ese será el final de nuestro recorrido.

Si elegimos 1972 como momento de ruptura no es porque entre 1970 y 1971 o entre 1972 y 1973 no hubiera ninguna. Como es sabido, todas las fracturas y cesuras en una línea de pensamiento son convenciones que nos ayudan a sistematizar y a ordenar aquello inabordable, el flujo intempestivo del pensamiento. Si 1972 requiere una atención especial es por su interés como indicador relativo de la nueva relación que Lyotard establece con el pensamiento nietzscheano y con el arte contemporáneo.

En primer lugar, será en el verano de 1972 cuando Maurice de Gandillac y Bernard Pautrat organicen el famoso coloquio *Nietzsche aujourd'hui ?* (10-20 de julio) en Cérisy-la-Salle. Hasta el momento, la influencia de Nietzsche en Lyotard había aparecido como algo periférico en su pensamiento, pero es innegable afirmar que hay algo que cambia en Cérisy, donde coincide con Pierre Klossowski y a partir del cual comenzará a citar recurrentemente a Nietzsche. Por supuesto, pensar que la transformación tuvo lugar ahí sería ingenuo, pero sí cabe intuir que su aproximación a Nietzsche fue afianzándose de forma progresiva desde 1971, cuando accedió a dirigir junto a Deleuze la tesis de Cyrille Martin (Kyril Ryjik) sobre Nietzsche<sup>7</sup> y, presumiblemente, fue invitado a preparar su conferencia para el seminario de Gandillac y Pautrat. Esto puede explicar la importancia de Nietzsche en algunos textos inmediatamente anteriores a Cérisy-la-Salle, como «Leçon d'impouvoir»<sup>8</sup> o «Le 23 mars»<sup>9</sup>. En cualquier caso, lo más interesante no es cómo su filosofía se transforma a partir de la lectura de Nietzsche y de Klossowski, a los que dedicará importantes seminarios monográficos en 1973 y 1975-1976<sup>10</sup>, sino cómo estos despiertan en su

---

<sup>6</sup> DMF, «Leçon d'impouvoir», pp. 272-275.

<sup>7</sup> La tesis se tituló «Nietzsche et le corps de César : étude sur le rapport de Nietzsche aux noms de l'histoire», y fue defendida en 1973.

<sup>8</sup> «Leçon d'impouvoir» fue presentado por primera vez en febrero de 1971 junto al «Étude sur le signifiant polonais "Nietzky" comme Nom du Père chez Friedrich Nietzsche» de Kyril Ryjik, algo especialmente curioso si tenemos en cuenta las fechas. DMF, «Leçon d'imp...», p. 272.

<sup>9</sup> DMF, «Le 23...», pp. 305-316. En la primera página del texto se explica que fue escrito en agosto de 1971 como prólogo a un libro titulado *Le mouvement du 22 mars* que nunca vio la luz. No sabemos si se trataba de un libro escrito por él o si Lyotard solo escribió el prólogo.

<sup>10</sup> Nos referimos a los seminarios que aparecen recogidos en [https://www.webdeleuze.com/cours/bibliographie\\_et\\_mondes\\_inedits](https://www.webdeleuze.com/cours/bibliographie_et_mondes_inedits). Sobre Klossowski se recoge una sesión del 4 de enero de 1973, mientras que a Nietzsche y los sofistas les dedicó el seminario «La

interior el sueño del filósofo-artista. Hasta *Discours, figure*, y desde su período en *Socialisme ou Barbarie*, los textos de Lyotard tienen un notable componente literario, pero, de alguna manera, su estilo se mantiene atado por las cadenas del discurso. Ese era el límite de *Discours, figure*, la razón por la que no podía ser poema. Frente a esta posición academicista, Klossowski y Nietzsche exploran la deriva híbrida de la filosofía que deviene poesía; incluso dibujo, en el caso de Klossowski. Consciente o inconscientemente, el camino de Lyotard se verá transformado a partir de este momento, 1972. Desde esta fecha, Lyotard volverá a escribir textos filosóficos que exploran la forma literaria, como ya había hecho en su juventud con algunos pequeños escritos que se pueden encontrar en su archivo<sup>11</sup>.

En segundo lugar, la radical influencia del *nietzchéisme* de la Francia posterior al mayo de 1968 debe acompañarse de otro factor: su implicación con los artistas que le son contemporáneos. Aunque sabemos que conoció a Daniel Buren durante la redacción de *Discours, figure* (cap. 7), no consideramos que su presencia se trasluzca de forma determinante en el libro. Algunas de sus ideas pueden rimar, por supuesto, pero no fue hasta su visita a la *documenta 5* en 1972 cuando se empapó de las últimas tendencias del arte, como comentaremos en detalle en el próximo capítulo. Teniendo esto en cuenta, parece probable que esta sea la muestra que le inspiró de forma más notable a escribir y a pensar las artes de su tiempo y desde su tiempo.

Por último, junto a estos dos encuentros, viajes y experiencias, el hecho que más afectará a Lyotard en 1972 será el inicio de su amistad con Jacques Monory, un pintor figurativo que pondrá en cuestión algunos de los principales aspectos teóricos que Lyotard había desarrollado en *Discours, figure*<sup>12</sup>. Como indica Bailly, hay una Historia de la Pintura que difiere de aquella que va de Cézanne a Buren; una que transita de Manet a Warhol, pasando por Hopper<sup>13</sup>, y en la que el Lyotard de *Discours, figure* no parecía tener mucho interés. Esto cambiará con la irrupción de Monory, un agente directo de esa narrativa paralela. Junto a René Guiffrey, Monory es el primer artista al que Lyotard dedica una reflexión compleja y monográfica, y relegarlo a ser el último de estos tres hitos no es una decisión casual, sino causal y consciente. Cérisy es muy importante, Kassel es muy importante, pero la influencia de Monory en el pensamiento de Lyotard es absolutamente incalculable: al fin y al cabo, sus obras le enseñaron a Lyotard que no debemos tener miedo a los signos, pues estos también pueden *tensarse*.

---

logique qu'il nous faut. Cours sur Nietzsche et les Sophistes» (1975-1976). Además de estos, en la BLJD se pueden encontrar muchos borradores y notas de seminarios de esas fechas en los que se dedicó profundamente a estos pensadores.

<sup>11</sup> Ver cap. 1, p. 57, n. 58.

<sup>12</sup> Resulta curioso que la editorial Klincksieck haya utilizado la obra de Monory *Noir*, n<sup>o</sup> 9 (1990) como portada de la reedición de 2002 (quinta edición) de *Discours, figure*, pues este pintor no aparece mencionado en la obra.

<sup>13</sup> J.-C. Bailly (2014). «Préface» en J. Monory. *Écrits, entretiens, récits*, ed. P. Le Thorel, París: Beaux-Arts de Paris éditions, p. 8.

## El fantasma de la dialéctica

El principal objetivo de *Discours, figure* era utilizar la Estética como rodeo para llegar a la Política. Para ello, el fundamento diseñado por Lyotard consistió en establecer una relación nueva entre dos de los polos que habitualmente habían sido asociados de forma dialéctica: el discurso y la figura, los vectores de comunicación y de incomunicación. El planteamiento metodológico inicial no daba pie a error, pues la coma del título auguraba una interrelación constitutiva para ambos: no hay figura sin discurso, pues esta siempre requiere un espacio lingüístico de inscripción. De la misma forma, la opacidad de la figura no es plenamente subsumible al fondo; esta nunca podrá ser plenamente reducida a códigos de valor, pues la inscripción de esos códigos siempre tendrá una opacidad figural. Frente a la relación dialéctica que habitualmente se había establecido entre los hjemslevianos Plano de Expresión y Plano de Contenido, pero también entre el significante y significado, Lyotard ya proponía en sus reflexiones sobre la relación discurso-figura algo semejante a lo que Deleuze y Guattari apuntarían años más tarde sobre la relación hjemsleviana contenido-expresión<sup>14</sup>. Esta reflexión se veía completada, además, por un principio *poietico* que asentaba su aproximación al monismo, la figura-matriz, el vector trascendental de producción libidinal, garantía última de la *déreprésentation* auspiciada por la figura en su proceso de inscripción.

No obstante, la propuesta de Lyotard no terminaba ahí. Aunque hayamos arrimado mucho sus intuiciones al monismo, su aproximación a las artes todavía estaba atravesada por patrones propios del dualismo. En los capítulos anteriores ya dimos algunas pinceladas sobre algunos de los problemas que entrañaba esta relación entre el discurso y la figura, pero el elemento en el que esto se ve más evidente es en su jerarquización de las artes según dos categorías: la figura-imagen y la figura-forma. Figura-imagen era toda aquella que distorsionaba la representación, pero la mantenía. Figura-forma era la transgresión radical de la representación, la irrupción de lo informe. A pesar de que Lyotard no lo diga de forma explícita, la figura-forma contiene unas características más complejas e interesantes, pues lleva a un grado mayor aquello que en la figura-imagen tan solo está esbozado<sup>15</sup>. Como tantas otras herencias de una tradición anterior, esta jerarquía irá poco a poco desapareciendo de su pensamiento después de 1972.

De la misma forma que ocurre con la figura-imagen y la figura-forma, la historización que presenta Lyotard del «dispositivo libidinal» que gobierna la relación entre el discurso y la figura todavía es heredera de ciertas codificaciones estructuralistas. Como ya indicamos al referirnos a la influencia que recibió de Francastel y de Panofsky (cap. 5, pp. 130-135), la secuenciación histórica que propone

---

<sup>14</sup> Como ya hemos comentado, Hjemslev no es un lingüista al uso para Deleuze y Guattari, sino un geólogo spinozista. En este sentido, el Plano de Expresión y el Plano de Contenido seguirían una relación más compleja que el simple binarismo que comúnmente se le ha atribuido. Cfr. G. Deleuze y F. Guattari (1980). *Mille Plateaux*, «10000 av. J.-C. – La géolo...», pp. 53-94.

<sup>15</sup> A este respecto, es muy interesante que Lyotard llegue a mencionar a Dalí, un pintor en el que no tenía demasiado interés, como ejemplo de figura-imagen. *DF*, p. 278, n. 19.

Liotard sobre los acuerdos y desacuerdos entre figura y discurso resulta ortopédica. Que las imágenes medievales fueran legibles no implica que no participaran de la «erótica de lo denotado», algo que también puede decirse de la pintura romántica. Lo que queremos decir es que Lyotard se ampara excesivamente en las supuestas flaquezas del gótico internacional y de la pintura académica del siglo XIX —cuyas imágenes, según él, estarían demasiado codificadas y significadas como para ser disfrutadas desde la fisicidad del pigmento asignificante, libres del entendimiento— para acentuar las rupturas del Quattrocento y del Impresionismo. Que en determinados momentos de la Historia del Arte se explore de forma más evidente el colorismo expresionista no significa que no haya pigmento y mancha en los demás períodos. En este sentido, la exclusividad del vector derrepresentativo como herramienta de análisis de la creación artística no deja de implicar una nueva teleología, la de la incomunicación. Sustituir lo bello por lo opaco es perpetuar el historicismo ingenuo de aquellos que ven el Manierismo como una degradación del Cinquecento, o el Rococó como una degradación del Barroco; en el caso de Lyotard, el albertismo como una degradación de la revolución de Masaccio. Dejar atrás los dualismos implicará abandonar los historicismos ingenuos para entender que también se pueden encontrar *bestialismos* batailleanos en las multiplicidades del gótico internacional o de la pintura romántica<sup>16</sup>.

Por último, las consideraciones de Lyotard sobre la elaboración primaria y la elaboración secundaria rayan el mismo dualismo jerárquico del proceso creativo: la elaboración primaria es la más política, pues es la que no piensa. Esto tiene mucho sentido, más todavía en un contexto de diferenciación de su pensamiento con respecto al maoísmo. Sin embargo, ¿no redundaba la defensa a ultranza de los procesos no mediados por el significante despótico en la misma dialéctica entre lo «válido» y lo «inválido» o lo «bueno» y lo «malo»? Por supuesto, el propio Lyotard será consciente de ello: su posición en *Discours, figure* todavía abrazaba el exceso, la transgresión y la crítica. Frente a ello, uno de los principios que guiará sus posteriores reflexiones sobre las artes será la absoluta certeza de que no hay verdad en lo que refiere a las mismas, pues estas, en su multiplicidad, no poseen una ley compartida que permita a los artistas, a los críticos o a los historiadores deducir unos criterios de calidad absolutos.

Desde luego, los ejemplos de la figura-imagen y la figura-forma demuestran la persistencia de un dualismo que todavía buscaba la resistencia de las artes a ser reducidas a criterios de valor o interpretación. Es comprensible que años después dijera sobre *Discours, figure* que era un libro ingenuo, pues «[a]ún no había leído a Adorno y Benjamin: no sabía que otros habían recorrido mi mismo camino, y mucho

<sup>16</sup> Si bien el dualismo entre figura-imagen y figura-forma no tendrá apenas continuidad después de *Discours, figure*, la jerarquización de algunos períodos artísticos por encima de otros mantendrá su presencia hasta 1973. Dos ejemplos de esta pervivencia son «Peinture et désir», conferencia pronunciada en la Sorbonne el 9 de diciembre de 1972 y recuperada recientemente en *TDE*, pp. 52-75, y «La peinture comme...», *DDP*, pp. 237-280. Lyotard pondrá fin a tales simplificaciones cuando amplíe las intensidades libidinales a la pintura figurativa de artistas como Monory, un desplazamiento que revelará que los signos del gótico internacional también pueden ser *tensores*.

mejor que yo»<sup>17</sup>, sugiriendo que algunas de las intuiciones de su libro ya habían sido exploradas, pues la resistencia de las obras de arte a las industrias culturales atravesaba profundamente el pensamiento de estos dos filósofos. Así, la hipótesis de *Discours, figure* se revela extraña, bicéfala: será monista y, al mismo tiempo, dualista. Partiendo de su descontento con ambas doctrinas, y evitando repetir sus errores, sus siguientes obras ya no resultarán bicéfalas, sino, más bien, acéfalas. Su objetivo no será el de reproducir los aspectos más favorecedores del dualismo —su aplicabilidad directa— y del monismo —su complejidad ontológica—, sino buscar un espacio intermedio en el que consiga evitar los problemas de ambas.

### Intención e intensidad

Como indica Dosse citando a Christian Deschamps: «[Deleuze and Lyotard] arrived together and left together and had a very similar reading of Nietzsche»<sup>18</sup>. Mientras que Deleuze había pasado de ser considerado un historiador de la filosofía a percibirse como un filósofo emergente gracias a publicaciones como *Différence et répétition* o *L'Anti-Œdipe*<sup>19</sup>, Lyotard era conocido por su militancia política, sus clases y sus conferencias, pues sus textos todavía no se habían traducido ni difundido. Aunque ambos fueron a Cérisy a hablar de Nietzsche, la principal diferencia que había entre ellos es que Deleuze ya era un especialista en este pensador y Lyotard había recibido su influjo de forma indirecta, a través de teóricos como Ehrenzweig, algo que no quita que probablemente —y a diferencia de Deleuze— lo hubiese leído en alemán. Sus pensadores de cabecera seguían siendo Freud y Marx. Consecuentemente, la conferencia que Lyotard presentó no podía reducirse a la exégesis de un pensador como Nietzsche, pues iba a estar rodeado de especialistas. Por ello, su texto se tituló «Notes sur le retour et le Kapital»<sup>20</sup>, y consistió una lectura nietzscheana de Marx, semilla teórica de lo que después será *Économie libidinale*.

Una de las principales cuestiones que se abordan en este texto es la capacidad del capitalismo para construir un mundo de representaciones y, al mismo tiempo, proyectar la posibilidad de una salida en su afuera. Según esta premisa, la

---

<sup>17</sup> Es muy interesante el hecho de que este Lyotard, a pesar de su edad y su erudición, no hubiera leído todavía a Benjamin ni a Adorno. T. Oñate y Zubía (2007). «Entrevista con...», p. 1. Será al terminar la tesis doctoral cuando profundizará progresivamente en su pensamiento. A este respecto, cabe destacar una apreciación de Corinne Enaudeau en nuestra conversación del 2 de diciembre de 2021: a diferencia de otros filósofos de su generación, como Deleuze y Derrida, Lyotard se dedicó en exclusiva durante gran parte de su vida a la militancia política (cita no textual). Lo que quiere decir esto es que, independientemente de la tardía traducción de Benjamin al francés —que no aplica, pues Lyotard dominaba el alemán—, la razón que explica esas ausencias puede estar en su falta de tiempo para «ponerse al día» con las lecturas pendientes; no olvidemos que también era profesor y tenía dos hijas a las que cuidar. De la misma forma, y por hacer la precisión, también sus conocimientos de biología y de física eran inferiores a los de sus contemporáneos. Para compensar estas carencias, siempre se destacó como uno de los más agudos lectores de Marx y Freud de su generación.

<sup>18</sup> F. Dosse (2010). *Gilles Deleuze & Félix Guattari. Intersect...*, p. 353.

<sup>19</sup> G. Deleuze (1968). *Différence et rep...*; G. Deleuze y F. Guattari (1972). *L'anti-Œdipe*.

<sup>20</sup> DDP, «Notes sur le Retour et le Capital», pp. 304-319.

particularidad del capitalismo no está en la construcción de un mundo en el que lo real se ve supeditado a lo imaginario, sino, más bien, en la separación que establece entre un adentro de la representación y un afuera. Al principio del texto se expone el problema: la representación aparece con la debilitación de la *intensidad*, como si hubiera un momento anterior al capitalismo del signo en el que las intensidades, los afectos y las energías fluyeran libres sin la atadura del valor y del significado. Pero si el fundamento del capitalismo es su capacidad para inscribir todas las energías libres en el sistema codificado, la posibilidad de recuperar estas intensidades de un afuera de la representación se evidencia como imposible, pues ese afuera no sería ni tan siquiera pensable.

Es una pescadilla que se muerde la cola: la representación nace con la pérdida de intensidades, pero estas son irre recuperables dentro de la representación. De alguna manera, la pregunta sería análoga a la que nos podemos hacer hoy en día en relación con los programas informáticos: ¿cómo podemos inscribir afectos en un dispositivo informático si, para acometer tal inscripción, debemos pasarlos a determinado lenguaje informático? La respuesta es trágica: no es posible, la informática solo entiende de signos, como el capitalismo. De esta manera, solo quedan dos caminos posibles: o hackeamos el signo para que consiga transmitir el afecto, o renunciamos a cualquier recuperación posible de las intensidades. Dado que la segunda opción nos condena a la distopía del signo, Lyotard buscará en Nietzsche y en Klossowski algunas herramientas que nos permitan pensar la intensidad *desde* los signos:

Klossowski situe le problème sous l'alternative : intensités ou intentions (Le Cercle vicieux, p. 205). Quand les intensités deviennent intentions, on entre dans la représentation. Et les intensités deviennent toujours intentions quand elles sont médiocres, normées, convenues. Aplatissement de l'Occident : sa « grégarité », le triomphe de l'intelligible, c'est-à-dire de l'échangeable (Le Cercle vicieux, p. 221).<sup>21</sup>

La diferencia entre intensidades e intenciones no es muy diferente de la que ya hemos explorado cuando abordamos el concepto de expresión [*Ausdruck*]. Para Husserl, primero pensamos y luego decimos lo pensado. Frente a esto, los post-estructuralistas defendieron que expresar no siempre es pensar-y-decir, sino también decir-sin-pensar. Puede que sea esa también la forma de hacer pasar las intensidades dentro del código, haciendo que estas esquiven el problema de la intencionalidad para aceptar que la intensidad puede venir primero. De alguna manera, el problema de *Discours, figure* era el mismo que el de la deconstrucción («elle-même, peut-être simplement amusement dégénéré»)<sup>22</sup>, pues en ambos casos se pretendía desandar el

<sup>21</sup> DDP, «Notes sur le ret...», p. 316 (§18). Las referencias de Lyotard a *Nietzsche et le cercle vicieux* (1969) se mantienen en la edición revisada de 1978, que es la que hemos empleado en esta investigación: P. Klossowski (1978). *Nietzsche et le cercle vicieux*, París: Mercure de France, pp. 204-205, 219-224.

<sup>22</sup> Aunque Lyotard se refiere únicamente a la propuesta teórica de Derrida, esta misma crítica es aplicable a los intentos iniciales del propio Lyotard por subvertir los códigos de valor a través del sendero que va desde el lenguaje hacia su afuera. El desacuerdo entre Lyotard y Derrida está en que el primero todavía creía en las opacidades no lingüísticas, mientras que para el segundo todo era lenguaje. Si incluimos *DF* bajo este aserto es porque todos los intentos de llegar al afuera desde el adentro perpetúan un binarismo compartido.

camino del tensor hacia el signo a través del retorcimiento del lenguaje, manteniendo la *intención* de un afuera. Siguiendo lo dicho, este ejercicio todavía se encuentra dentro de lo contemplado por el capitalismo, pues perpetúa el binarismo entre un adentro (signo) y un afuera (intensidad). No sirve de nada proclamar desde dentro de la cárcel que se quiere salir al exterior si «le cri appartient encore, et Nietzsche le sait [...], à la représentation et à la théologie : renvoi et/ou évocation d'une origine, la *nature*»<sup>23</sup>. La única forma de escapar es asumir que no estamos presos, dejar de querer-salir—intencionalidad análoga a la del querer-decir— para aceptar que ya estamos libres, que las intensidades están también en el signo. Eso es lo que implica una lectura nietzscheana de Marx: pensar el capitalismo esquivando las trampas de la dialéctica.

Si el sesentayochismo, el situacionismo y el frankfurtismo no han logrado desembarazarse de la esperanza teleológica y de la búsqueda de la una salida es porque todavía mantienen el binarismo propio del capitalismo, la creencia en un afuera y un adentro, la esperanza de un retorno posible, una ilusión primordial que fundamenta el propio capitalismo. «Le Retour réglé, c'est le Kapital»<sup>24</sup>. La única opción posible para recuperar las intensidades es entender que siempre estuvieron ahí. Es decir, dejar de construir recorridos políticos (Cohn-Bendit, Adorno) y estéticos (Schönberg, Brecht) para la emancipación y dedicarse a explorar el potencial subversivo de los signos que, inintencionalmente, cargan las formas y los lenguajes de intensidades (Cage, Kagel)<sup>25</sup>:

Plus important que le gauchisme politique, plus proche d'un rapprochement des intensités : vaste mouvement souterrain, hésitant, plutôt un remuement par lequel la loi de la valeur est *désaffectée*. Freinages à la production saisies sans contrepartie à la consommation, refus de « travailler », communautés (illusoires ?), *happenings*, mouvement de libération sexuelle, occupations, *squattings*, productions de sons, de mots, de couleurs sans « intention d'œuvre ». Voici les « hommes de surcroît », les « *maîtres* » d'aujourd'hui : marginaux, peintres expérimentaux, pop, hippies et yippies, parasites, fous, internés ? Il y a plus d'*intensité* et moins d'intention dans une heure de leur vie que dans mille mots d'un philosophe professionnel. Plus nietzschéens que les *lecteurs* de Nietzsche, peut-être.<sup>26</sup>

Si lo figural atendía a la fractura de las lógicas que codificaban el sistema, el giro que Lyotard ofrece en 1972 es todavía más radical, pues su atención se dirigirá a todos aquellos que suponen una amenaza para el sistema sin que el propio sistema lo sepa; incluso sin que ellos mismos lo sepan. Pensar una figura-imagen y una figura-forma no deja de perpetuar el ejercicio derrepresentativo que va del adentro al afuera, aquel llevado a cabo de forma *intencional* por Picasso o por Pollock. Los nuevos *maîtres d'aujourd'hui* ya no serán los que desborden la cárcel del signo, sino los que no la tengan en cuenta, los que eviten la dialéctica entre el adentro y el afuera desde la afirmación de las intensidades inintencionales: pintores que no piensan en el afuera de la representación, *performers* a los que la diferencia entre arte y vida les trae sin cuidado, etc. Solo aquellos que viven al margen de las dialécticas pueden ayudarnos a

<sup>23</sup> DDP, «Notes sur le ret...», p. 306 (§6).

<sup>24</sup> DDP, «Notes sur le ret...», p. 308 (§9), aunque la idea articula gran parte del texto.

<sup>25</sup> DDP, «Notes sur le ret...», pp. 315-316 (§17).

<sup>26</sup> DDP, «Notes sur le ret...», pp. 318-319 (§21).

pensar cómo podemos tensar los signos para *reinventar* —pues ya no se trata de *recuperar*— las intensidades.

### **Economía del hiperrealismo**

Aunque Lyotard aseguró en 1979 que los textos recogidos en *Des dispositifs pulsionnels* (1973) fueron escritos a comienzos de 1970, apenas hay rastro de que mencionara a Nietzsche y a Klossowski en sus cursos y textos de aquel entonces, como ocurre en muchos de los artículos y conferencias compilados en este volumen. Nuestra intuición es que, aunque algunos de ellos sí daten de esa época, la mayoría corresponden al período de preparación de su conferencia en Cérisy-la-Salle, momento en el que Lyotard se sumergiría en la lectura profunda de ambos pensadores<sup>27</sup>. En este sentido, el otro libro que publicó ese mismo año, *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973), cumpliría la función contraria: no ya la introducción de nuevos referentes, sino la despedida de los que habían sido sus antiguos maestros. Así, en lo que refiere a las artes y a la Estética, consideramos los textos de este último volumen —ya abordados en las páginas anteriores— como más próximos a las ideas de *Discours, figure*, mientras que los de *Des dispositifs pulsionnels* resultan los más cercanos a su trabajo sobre los tensores y las intensidades. Con todo, aunque «L'acinéma» (1973) esté dedicado a Klossowski<sup>28</sup> y «La peinture comme dispositif libidinal» (1973) conecte directamente con el tema que nos ocupa<sup>29</sup>, el texto que nos resulta más sorprendente es «Esquisse d'une économie de l'hyperréalisme» (1973)<sup>30</sup>.

Hasta el momento, los intereses de Lyotard siempre habían estado relacionados, de una manera u otra, con el desbordamiento de los dispositivos que pautan la transformación de la experiencia estética en valores codificados. Frente al Derrida del

<sup>27</sup> Esta afirmación se encuentra en el prólogo a la reedición de 1979, momento en el que reniega de su filosofía libidinal, por lo que este *dictum* puede tener que ver con su intención de reducir muchas de sus intuiciones a la euforia post-sesentayochista, quitándoles valor filosófico y reduciendo su contenido a una mera exposición discursiva de las ideas de aquel momento. No obstante, además de que la edición original de 1973 incluye en su índice las fechas originales de publicación de cada uno de los textos, algunos documentos preparatorios de la BLJD, algunos testimonios personales y nuestra propia experiencia en el campo de la investigación académica nos hacen considerar que la mayoría de textos fueron preparados poco antes de su publicación, pudiéndose seguir a través de ellos la evolución cronológica de sus ideas. Agradecemos a Kiff Bamford que nos ofreciera su propio ejemplar de la edición original de *Des dispositifs pulsionnels*, sustancialmente diferente a la reedición de 1979 e imprescindible para la elaboración de esta tesis.

<sup>28</sup> *DDP*, «L'acinéma...», pp. 53-69.

<sup>29</sup> *DDP*, «La peinture comme...», pp. 327-280.

<sup>30</sup> *DDP*, «Esquisse d'une économie de l'hyperréalisme», pp. 105-113. Este texto fue publicado inicialmente en el número 36 de *L'Art vivant* (febrero de 1973), titulado «Réalisme / Hiperréalisme». En ese mismo número aparecieron también textos de Dominique Noguez, quien le pedirá que incluya «L'acinéma» en el monográfico que en aquel momento estaba editando para la *Revue d'esthétique* (julio de 1973), y Jean Clair, con quien Lyotard colaborará más adelante en la recuperación de Duchamp (v. cap. 8). Esto es importante porque muestra indicios de unas relaciones humanas e intelectuales que se estaban construyendo en torno a la Galerie Maeght —que editaba *L'Art vivant*— en el París de comienzos de los años setenta. Será en esta revista en la que también aparezca el primer texto que Lyotard escribió sobre René Guiffrey (mayo de 1973), así como un pequeño texto dedicado a Richard Lindner (julio de 1973).

«Il n'y a pas de hors-texte»<sup>31</sup>, la búsqueda de Lyotard tenía que ver, precisamente, con esos afueras precarios, con esos desbordamientos puntuales y relativos. La representación no era para él un motivo de interés genuino, sino, de alguna manera, aquello que había que cuestionar y deconstruir. Es precisamente por eso que resulta sorprendente su texto sobre hiperrealismo. ¿Acaso hay alguna expresión artística más codificada y representativa que la pintura hiperrealista? ¿De verdad merece la pena dedicar tiempo a pensar esta manifestación creativa de la cultura simulacral de la segunda mitad del siglo XX? El propio Lyotard duda, preguntándose si es una manifestación estúpida o si tiene un verdadero interés en el conjunto de prácticas artísticas de su tiempo. Aunque la conclusión queda abierta y su posición siempre se presenta desde una cierta ambigüedad escéptica, la pregunta tendrá un recorrido mayor que el propuesto en este texto, volviendo sobre ella en numerosos escritos a lo largo de su vida<sup>32</sup>.

La pregunta no es únicamente por la aproximación que hace Lyotard al hiperrealismo, sino por las razones que le hicieron abandonar el experimentalismo de Pollock y de Berio en favor de otras manifestaciones propias de la cultura de la representación. Nuestra hipótesis es que su interés por este arte figurativo tan alejado de lo informe puede tener que ver con las inquietudes que despertó en él la obra de Monory. Como comentaremos en el siguiente capítulo, una opción bastante plausible es que la primera aproximación directa de Lyotard a la obra de Monory se diera en 1971, durante la exposición organizada por Pierre Gaudibert en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París. En 1972 será cuando Bernard Lamarche-Vadel, con quien ya estaba preparando las ediciones de *Dérive à partir de Marx et Freud* y *Des dispositifs pulsionnels*, le anime a participar en la edición de un volumen colaborativo sobre la pintura contemporánea en Francia, aquello que estaba tomando forma bajo el nombre de *figuration narrative*; el volumen se tituló *Figurations 1960/1973* (1973), y en él participaron Gérald Gassiot-Talabot —gurú de la *figuration narrative*—, Pierre Gaudibert, Gilbert Lascault, Marc Le Bot y el propio Lamarche-Vadel, con un texto final escrito por Corinne Lyotard y Catherine Masson, que en aquel momento eran todavía estudiantes<sup>33</sup>. Ese mismo año verá las obras fotorrealistas de Estes y de Hucleux en la *documenta* de Szeemann. Finalmente, en febrero de 1973 se publica su texto sobre el hiperrealismo, donde, a diferencia de lo que ocurre en otros muchos textos aparecidos en *Des dispositifs pulsionnels*, ya aparece mencionado Monory. Curiosamente, tanto el tema (el hiperrealismo) como la perspectiva del texto (una reflexión desde la representación) semejan inimaginables para el Lyotard de *Discours, figure*, aunque este libro hubiera sido publicado apenas dos años antes. ¿Qué ocurrió para que cambiara de opinión? Probablemente, la vuelta de la figuración a la creación contemporánea a través de la figuración narrativa de Monory y la figuración fotorrealista de Estes:

---

<sup>31</sup> J. Derrida (1967). *De la grammatologie*, París: Minuit, p. 227.

<sup>32</sup> Un ejemplo de ello son los textos que dedicaría a François Lapouge a finales de los años ochenta.

<sup>33</sup> B. Lamarche-Vadel (coord.) (1973). *Figurations 1960/1973*, París: UGE, 10/18.

Vous pouvez voir l'hyperréalisme en déprimés, et alors il ne fait guère de problème, ou le problème qu'il fait est bien connu, on pourra s'y vautrer à l'aise, il apporte, dira-t-on, la preuve qu'on ne sort pas de la représentation, que l'admettre est bien plus consistant, conscient et pertinent que toute l'abstraction lyrique ou pas, que le purisme, que l'orphisme, que le constructivisme et que le non-object art, parce qu'avec ces images dures et froides comme des maquette de décors de théâtre, comme des toiles de fond, c'est au problème de la représentation tout crue que l'on revient, au même problème que posait, avec la force de yeux *ouverts*, Francesco di Giorgio quand il pignait cette prétendue cité idéale, aujourd'hui pendue aux murs du Palais d'Urbino (...).<sup>34</sup>

La afirmación de Lyotard es radical y polémica. No en vano, está asegurando que tiene más pertenencia el hiperrealismo que muchas de las aproximaciones que habían seguido los artistas durante la primera mitad del siglo XX. Si lo dice de forma tan clara es porque no tiene duda alguna de la falta de interés de aquellas experimentaciones que habían sido tan importantes a comienzos del siglo XX, pero que ya hacía tiempo que habían perdido su radicalidad. En cualquier caso, lo más sorprendente es que no hable de tendencias en las que ya había incursionado puntualmente, como el *Land Art* —a través de la obra de Heizer, al que menciona en textos de 1970—, y se decante por el hiperrealismo. ¿Qué tiene de contemporáneo el hiperrealismo? Primeramente, la capacidad para hacernos dudar, para despertar nuestra desconfianza y nuestro escepticismo, algo que el orfismo y el constructivismo hacía tiempo que no eran capaces de lograr; eso ya es interesante de por sí. Pero, además, una adecuación histórica relativa al desarrollo masivo de los medios de comunicación y la publicidad, eso que posteriormente se llamará simulacro (Baudrillard), era del vacío (Lipovetsky), sociedad de la transparencia (Vattimo) o modernidad líquida (Bauman)<sup>35</sup>, y que llega a nuestro presente a través de la posverdad, de las *fake news* y del *Meta* de Mark Zuckerberg. A la altura de 1973, el debate sobre la representación ya estaba sobre la mesa, y no solo desde la perspectiva de su quiebra o su inoperatividad, sino, precisamente, desde la de su salvaje operatividad omnipotente. En un tiempo en el que los sueños de Francesco di Giorgio Martini parecían haberse cumplido —para desgracia de todos—, Lyotard no podía evitar pensar en Richard Estes y compañía como los verdaderos profetas del mundo por venir.

De entre todos los artistas hiperrealistas a los que Lyotard hace referencia en el texto, es probable que Jean-Olivier Hucleux sea el más curioso<sup>36</sup>. En primer lugar, porque su tema predilecto siempre fueron los cementerios, algo que dota a su obra de cierto sentido crítico; o, al menos, de cierta distancia irónica para con el trabajo de la representación (Fig. 11). Pero, sobre todo, porque él tenía especialmente claro que un cuadro no es una fotografía: «L'hyperréalisme signifie faire de la photographie en peinture, ce qui ne m'intéresse pas. Faire une peinture hyperréaliste, c'est rester

<sup>34</sup> DDP, «Esquisse d'un éco...», p. 105.

<sup>35</sup> J. Baudrillard (1981). *Simulacres et Simulation*, París: Galilée; G. Lipovetsky (1983). *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, París: Gallimard; G. Vattimo (1989). *La società trasparente*, Milán: Garzanti; Z. Bauman (2000). *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity.

<sup>36</sup> Hucleux participó en la documenta 5 con su famosa serie de cementerios, uno de los cuales ilustró el número de *L'Art vivant* en el que Lyotard escribió su texto sobre el hiperrealismo. Es probable que fuera allí, en Kassel, donde Lyotard entró en contacto con su obra.

absolument dans le calque, tandis que faire de la peinture d'après une photographie, c'est être peintre et c'est bien autre chose»<sup>37</sup>. Independientemente de su rechazo de la etiqueta, su pertenencia a este movimiento pasa por el hecho de que ninguno de los hiperrealistas es un realista, pues estos no pretenden captar la realidad, sino metamorfosearla. El «hiper-» marca una diferencia sustancial. En este sentido, una forma de aproximarse a su trabajo es desde la máxima de Warhol, aunque él no tuviera nada de hiperrealista: «every body should be a machine»<sup>38</sup>. Desde luego, el aparato fotográfico no capta la realidad, sino que la aplanar y la transforma. Querer desposeerse de uno mismo en la pintura, como aseguró Hucleux a Jean Clair<sup>39</sup>, implica una cierta simetría ontológica entre el trabajo de la máquina y el trabajo del pintor, ambos *productores* más que *re-productores*, pero nunca equivalentes. No en vano, el fotógrafo utiliza la luz y el pintor el pigmento, materiales con propiedades diferentes; esto implica que incluso la reproducción más perfecta que un hiperrealista pueda hacer de una fotografía será siempre diferente a la misma. La fotografía transforma la realidad, pero la pintura hiperrealista transforma la fotografía, acentuando de forma voluntaria o involuntaria las intensidades cromáticas. El sueño del pintor-máquina es imposible; mientras pinte, nunca podrá deshacerse plenamente de su subjetividad. De alguna manera, está condenado a ser solo un análogo posible de la máquina fotográfica, pues el pintor-máquina, en tanto que trabaja con pintura, siempre será *diferente*<sup>40</sup>.

¿A dónde queremos llegar con todo esto? ¿Qué quiere decirnos Lyotard con esta analogía entre el pintor y la máquina? Para entenderlo plenamente deberíamos avanzar hasta sus escritos sobre Monory, pero como eso lo haremos en el siguiente capítulo, aquí habremos de conformarnos con una explicación resumida que nos ayude a continuar con nuestra narrativa. En definitiva, lo que Lyotard se está planteando en relación con las pinturas hiperrealistas no es otra cosa que la pregunta por la ontología del color, por sus potencias tímbricas. Digamos que aquello que descubre gracias a todos estos artistas es que, aunque deseen fervientemente ser máquinas, su trabajo no es el de la luz, sino el del trazo y el color. En este sentido, «l'huile est mille fois plus forte en couleurs et en intensités que le cliché [película fotográfica revelada], les accents sont déplacés et replacés ailleurs, en particulier les ondes de chevelures et de tissus sont rendus à leur morbidesse»<sup>41</sup>. Reducir la potencia subversiva del color a artistas como Sam Francis es obviar que todos los pintores *pintan* y que por mucho que se estandarice la pintura bajo patrones predefinidos, miméticos y academicistas, la cantidad de pigmento de cada pincelada y el timbre del color conseguido por un

---

<sup>37</sup> E. Couturier (2010). «Jean-Olivier Hucleux. La prospection à l'infini. Entretien avec Élisabeth Couturier», *ArtAbsolument* 36, pp. 50-57.

<sup>38</sup> J. Sichel (2018). «'What is Pop Art?' A Revised Transcript of Gene Swenson's 1963 Interview with Andy Warhol», *Oxford Art Journal* 41, 1, p. 88.

<sup>39</sup> DDP, «Esquisse d'un éco...», p. 108.

<sup>40</sup> Estas reflexiones riman con las intuiciones mostradas por Hal Foster en *The Return of the Real*, donde se aproximó al hiperrealismo desde su condición simulacral, pero también desde el fondo traumático, tanático y libidinal que atraviesa muchas de esas imágenes aparentemente prefabricadas. H. Foster (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Londres, Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

<sup>41</sup> DDP, «Esquisse d'un éco...», p. 111.

artista será diferente en cada obra. Menospreciar la pintura figurativa por la correspondencia de sus formas y sus colores con unos valores predefinidos es como menospreciar el estilo de los novelistas que nunca devienen poetas (Balzac, Dostoievski) como si estos no tuvieran estilo, como si acaso pudiera neutralizarse el estilo. Por mucho que se codifiquen las palabras para que se correspondan con significados evidentes, una novela nunca será una cartela informativa; de la misma forma, por mucho que se codifiquen los trazos y los colores de una pintura aparentemente mimética, esta siempre ofrecerá una diferencia con respecto a una imagen captada por un aparato fotográfico<sup>42</sup>.



Fig. 11. Que Lyotard escribiera sobre la pintura de Hucleux da cuenta de su eclecticismo a la hora de aproximarse al fenómeno artístico.

Aunque el ejemplo de Estes y de Hucleux sea el más radical, pues resulta muy llamativo hablar de ellos como pintores coloristas, no debemos pensarlos como artistas de referencia para Lyotard. Su ejercicio es teórico, filosófico, una forma de poner en duda su propia aproximación a las artes. De hecho, él mismo dice al final de su texto que: « [L'hypérrealisme] ne dénonce rien, me semble-t-il, parce qu'il n'appartient pas du tout à la pensée et à la pratique de la critique, et c'est pourquoi on peut se demander s'il est stupide »<sup>43</sup>. Lo que le preocupa no es tanto la *vraisemblance* del hiperrealismo, la veta discursiva del problema, sino la pervivencia de las intensidades dentro de un sistema codificado. Es decir, la capacidad que tienen los colores y los trazos para dejar pasar energía de forma *disimulada* a través de las formas significadas figurativamente,

<sup>42</sup> Cabe preguntarse si Lyotard no está reproduciendo un nuevo dualismo al acentuar la diferencia ontológica de la pintura con respecto a la fotografía, pues el timbre de los colores de la imagen fotográfica también varía dependiendo del revelado y otros factores. En este sentido, la querencia de Lyotard por la pintura, la música, la literatura y el cine redonda en un menosprecio hacia la fotografía que resulta habitual entre filósofos. Esto no implica que en Lyotard no pueda encontrarse una filosofía de la fotografía.

<sup>43</sup> DDP, «Esquisse d'un éco...», p. 113.

siempre desde la voluntad de *no oponerse* y *no criticar* el régimen de lo codificado. De alguna manera, y esto se verá de forma especialmente notable con el azul de Monory, el anudamiento que el propio Lyotard había articulado entre el discurso y la figura es más complejo de lo que pensó inicialmente, pues las intensidades no solo se manifiestan en los ejercicios derrepresentativos de la figura-imagen y la figura-forma —que, muy a su pesar, todavía resultan críticos, en tanto en cuanto son percibidos por el sistema como desviaciones de la norma—, sino también en algunas producciones artísticas que, bajo una apariencia convencional, esconden un profundo experimentalismo.

### **Tensar los signos**

Por supuesto, el problema de las intensidades en los signos no es solo algo que atinja a la pintura y a las artes, sino que tiene que ver directamente con la política y, por supuesto, con la ontología. Supongamos, como decía Bataille<sup>44</sup>, que hay dos tipos de procesos económicos: los representativos y los que desbordan la propia representación. La Filosofía del Arte que se presenta en *Discours, figure* y en los textos que Lyotard escribió en esa misma época mantiene esa idea: frente a las relaciones normales de gasto y consumo, siempre pautadas por la transformación del referente como tal (una silla) en un valor abstracto (el significado de la palabra silla, su valor en economía del lenguaje, pero también en economía de mercado), las artes cuestionarían las codificaciones dadas, imposibilitando estas abstracciones. Lo productivo, valorizado y representado frente a lo improductivo, invalorable y derrepresentativo<sup>45</sup>.

Una vez publicado *Discours, figure*, lo que Lyotard descubre es lo que ya evidenciamos en lo referido a la pintura: pensar todo en términos de representación y de valor implica obviar la presencia que también se da en las obras figurativas, el color y la textura de la propia imagen. Lo mismo ocurre con cualquier otra economía: reducir la complejidad material del mundo a valores abstractos, como el que el mercado puede imponer sobre la barra de pan, es simplificar la realidad bajo un criterio propiamente capitalista. La barra de pan es más que un alimento de subsistencia que cuesta una cantidad de dinero, que contiene un valor determinado de calorías, de sales, de grasas saturadas, de azúcares, y cuyo valor energético puede determinarse en kilojulios. Por mucho que podamos cuantificar numéricamente la realidad, cediendo a los caprichos de la economía de mercado, hay opacidades que no pueden ser ignoradas. Es habitual que un producto valorado en cincuenta euros no siempre sea mejor que uno valorado en cinco (¿cuál es el criterio metafísico que nos permite decir que una cosa es *mejor* que otra?), y no nos referimos al lujo con el que se ha dotado simbólicamente ese objeto, sino a la condición libidinal del propio objeto. Una condición libidinal que no solo existe en el afuera de la representación, pues no hay un afuera ni un adentro de la

---

<sup>44</sup> G. Bataille (1949). *La Part maudite*, París: Minuit.

<sup>45</sup> Lyotard no teorizará lo *imprésentable* hasta los años ochenta, aunque ya menciona esta idea en su primer texto sobre Duchamp, en 1974. *LTD*, «Machinations», p. 116.

misma. Para explicar esto, Lyotard recupera aquello que para Saussure había constituido el epicentro del valor, el signo, y lo separa convenientemente en una doble vertiente: signo semiótico y signo tensor.

A propósito de Schönberg, Adorno había dicho que solo hay materia donde no hay mensaje<sup>46</sup>. Esto nos lleva a un debate clásico de la teoría de las artes: es difícil *ver* cuando los signos están codificados para ser *leídos*, pues el blanco de la hoja llena de letras solo es percible en tanto ausencia de significado <sup>47</sup>. Esto es epistemológicamente cierto, pues resulta muy difícil ver un texto muy codificado sin leerlo —ahí están los experimentos de Mallarmé para demostrarlo (y de Brecht, en teatro)—, pero asegurar que solo hay materia donde no hay mensaje es ontológicamente impreciso. *Siempre* hay materia. Que el sonido o el papel estén codificados no implica que haya una desmaterialización real, pues el blanco de la hoja siempre acompañará al texto. Con la voz ocurre lo mismo: el locutor de radio, el presentador de informativos, el vendedor de barquillos, todos ellos tienen una cadencia y un timbre que son específicos, hápticos, y que exceden la función comunicativa del mensaje. Una cosa es decir que es difícil ver sin leer, pero otra muy distinta es asegurar que los textos que pretenden ser leídos carecen de materialidad; semejante afirmación implica aceptar la dialéctica que los semioteólogos —como Saussure— proponen con respecto al lenguaje: significante-significado, expresión-contenido, leer-ver, etc. Frente a tales propuestas, Lyotard defiende el reverso del signo. Ya no aquel que implica un determinado anudado entre significante y significado, que opaca y abstrae las energías (signo semiótico), sino ese que también las puede dejar pasar (signo tensor). Si para Adorno era imprescindible acabar con el mensaje y dejar que aflorara lo material que estaba escondido detrás de la pantalla —apuntando así que el problema era de la *poiesis*, como también creían sus amigos Brecht y Schönberg; no así Mann, que siempre practicó la libidinalidad del signo—, Lyotard defenderá que todos los signos arrastran incomunicación, que siempre hay una fricción y una resistencia en las palabras mismas, que la pantalla no tiene un *detrás* ni un *delante*, que todo es vida y es muerte y es signo y es banda de Moebius. Los dualismos los ponemos nosotros<sup>48</sup>.

### **Economía de este escrito**

La defensa del lenguaje como biosemiótica es algo que Lyotard extrae de Klossowski. Frente a esta perspectiva desprejuiciada sobre los signos, las teorías de Baudrillard sobre el intercambio simbólico apuntaban en una dirección diferente, la de la nostalgia

<sup>46</sup> «Il n'y a pas de matériau, là où il y a message. Adorno disait admirablement cela de Schoenberg : le matériau, expliquait-il, dans le sérialisme ne vaut plus comme tel, mais seulement comme relation, comme rapport d'un terme et d'un terme». *EL*, «Le tenseur», p. 58.

<sup>47</sup> *DDP*, «La peinture comme...», pp. 241-246.

<sup>48</sup> *EL*, «Le tens...», pp. 57-64.

por un pasado precapitalista<sup>49</sup>. Ambas posiciones se derivan directamente de las ideas de Bataille, siguiendo dos caminos contrapuestos: el monismo libidinal de Lyotard (después de Klossowski) y el dualismo neoplatónico de Baudrillard (después de Debord). En el primer caso tenemos una cartografía libidinal que nos deja un panorama complejísimo e interesantísimo, pero también muy difícil de abordar, pues el enemigo ya no sería el signo, y, por lo tanto, tampoco lo sería el dinero, gran signo de nuestro tiempo. En el segundo caso se mantiene un dualismo ingenuo, la creencia en un afuera absoluto, la utopía naif del regreso a un pasado mejor: acabemos con el capitalismo y todo volverá a estar bien, como si alguna vez lo hubiese estado, como si la acumulación de Capital fuera el problema matriz cuya superación restituirá nuestras vidas a su estadio previo y, de alguna manera, ideal. Por supuesto, estos últimos se olvidan de que el propio Marx aseguraba que «la naturaleza no construye máquinas, ni locomotoras, ferrocarriles, *electric telegraphs*, *selfacting mules*, etc.»<sup>50</sup>; también de que la burguesía moderna desempeña su propio papel en el dialéctica histórica y la toma de los medios de producción por parte del proletariado<sup>51</sup>. La nostalgia memorial no es una potencia afirmativa del devenir, pues alimenta el sentimiento reactivo de la autoconservación. El principio que debe guiar los delirios utopistas debe ser autodestructivo para con todos los sistemas dados, pero ¿cómo se materializa esto si el sistema a batir ya no es el capitalismo, y el ídolo a quemar ya no es el signo? En términos artísticos, la situación es la misma: ¿cómo podemos rimar arte y política si las posiciones realistas de Courbet y Zola son burguesas y representativas, pero las posiciones irrealistas de Brecht y Schönberg son dialécticas? La respuesta es clara: dejando de pensar el arte como un medio para la emancipación y comenzando a entender las obras, los artistas y los procesos desde la microfísica libidinal.

Un ejemplo explícito de esta forma de abordar la relación entre arte y política puede encontrarse en la última parte de *Économie libidinale*, «*Économie de cet écrit*», que, según puede apreciarse en los escritos preparatorios, fue también la última en incorporarse al libro <sup>52</sup>. Lo que Lyotard se propone en este apartado es una metarreflexión sobre lo que se ha escrito hasta ese momento, sobre la manera en que un texto puede ser, en sí mismo, político. Lo que nos interesa en este momento no es

---

<sup>49</sup> El cuestionamiento que hace Lyotard de las ideas de Baudrillard apunta de forma específica a su obra *Le miroir de la production* (1973), donde criticaba la doctrina del materialismo histórico por reproducir los criterios de análisis propios del capitalismo: valor, trabajo, etc. Frente a esta posición, el filósofo en cuestión se amparaba en Bataille para reivindicar el exceso propio del intercambio simbólico anterior al capitalismo. De alguna manera, la frase que podría resumir su propuesta es la siguiente: «*Il n'y a pas de mode production ni de production dans les sociétés primitives, il n'y a pas de dialectique dans les sociétés primitives, il n'y a pas d'inconscient dans les sociétés primitives*». J. Baudrillard (1973). *Le miroir de la production: ou, L'illusion critique du matérialisme historique*, Tournai: Casterman, p. 38. Al respecto, Lyotard responderá: «*Il n'y a pas de sociétés primitives*». *EL*, «*Le désir nommé Marx*», p. 130.

<sup>50</sup> K. Marx (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858. Tomo 2*, ed. J. Aricó, M. Murmis y P. Scaron, trad. P. Scaron, Ciudad de México: Siglo XXI, p. 229.

<sup>51</sup> A este respecto, algunas consideraciones de interés pueden encontrarse en F. Martínez Marzoa (2018). *La filosofía de El Capital*, Madrid: Abada, pp. 193-244.

<sup>52</sup> BLJD JFL 10-13.

la propuesta general de esa parte del libro, sino la teorización de la economía de lo figurativo y de lo abstracto que se encuentra en ella.

En un primer momento, la separación que establece entre lo figurativo y lo abstracto es evidente: la pintura figurativa ilustra, como la teoría. Todavía es texto, no puede ser del todo verdadera porque es demasiado orgánica, mimética; está atrapada bajo el dispositivo libidinal que ordena los flujos energéticos. Lo que inmoviliza al espectador en ella no es la piel del propio material (pintura) o soporte (lienzo), sino la piel de los objetos figurados en ella (lo que está pintado en el lienzo). La inmovilización que se da es emocional, por simpatía para con aquello que reconocemos como próximo. Frente a esto, algunos artistas abstractos son falsos inmovilistas, pues producen movimientos que no son dialécticos, sino diferenciadores. Klee, Delaunay, Newman, Rothko o Guiffrey proponen una alternativa al discurso textual, teórico y narrativo, evitando caer en la parálisis del cuerpo cromático que se da en otros abstractos menos habilidosos<sup>53</sup>. De alguna manera, esto es lo que ya estaba en *Discours, figure*, una dialéctica implícita entre lo figurativo y lo abstracto, lo representativo y lo derrepresentativo. La gran novedad se encuentra en el apunte final que Lyotard añade con respecto a los abstractos: unos paralizan el cuerpo cromático y otros producen movimientos. Así, la dialéctica entre lo figurativo y lo abstracto se revela como algo superficial; el fondo del problema está en la capacidad de los artistas para producir movimientos no dialécticos, para conseguir acelerar la banda libidinal.

Frente a lo que ocurría en la que fuera su tesis doctoral, el monismo de *Économie libidinale*, la piel única, plantea que la figuración y la abstracción no son dos modos ontológicamente opuestos, pues su disyunción aparece únicamente como fruto de un dispositivo libidinal que separa dialécticamente las cosas. En el afuera del lenguaje, si hubiera un afuera del lenguaje, un cuadro abstracto y un cuadro figurativo no comportarían ninguna diferencia: serían materia, pigmento, formas y colores. Bajo esta reflexión, las diferencias que separan dos procesos artísticos no pueden ser nunca de *categoría*, abstracción o figuración, pintura o escultura —Lyotard llamará pintura a todas las manifestaciones artísticas, independientemente de que algunas cosas pudieran nombrarse mejor con el término instalación; para él, las categorías son irrelevantes—, sino de *grado*, de *movilidad*, de *aceleración*. La banda libidinal es la sustancia única del Cosmos, una banda de Moebius que solo tiene una cara, piel infinita que puede acelerarse o decelerarse. Cuando la banda decelera, aparecen las dialécticas, las formas ordenadas, los sistemas codificados; cuando la banda acelera, todo se vuelve uno y múltiple.

Pensemos en las llantas de un coche, aunque Lyotard nunca lo haya hecho: tienen diferentes formas y colores, diseños variados que son definidos a partir de dialécticas de utilidad, de proporción y de buen gusto, sea lo que sea el *buen gusto*. De las llantas clásicas a las recientes *flow forming* hay un trecho grande, tienen cavidades diferentes y están hechas de materiales también diferentes. Sin embargo, cuando las llantas se ponen en movimiento, las dialécticas de la forma (adentro/afuera) dejan paso a la

<sup>53</sup> EL, «Économie du figuratif et de l'abstrait», pp. 287-292.

expresión de una materia única: la velocidad que es común a todas ellas. Con la banda libidinal ocurre lo mismo. Las cavidades de la llanta son las dialécticas que establece el dispositivo libidinal, la teórica cristiana, la semioteología. Si solo existe la llanta, si ese es el esquema cósmico por excelencia, ¿cómo cuestionamos la codificación que viene dada en ella? Poniéndola a rodar. En esto consiste la microfísica libidinal que propone Lyotard: la guerra ya no consiste en un juego de posiciones, como plantearon Clausewitz o Schmitt<sup>54</sup>, sino de aceleraciones. Entender la pintura desde la aceleración nos deja dos vectores posibles para pensar la creación artística: ya no hay artistas representativos (figurativos) y derrepresentativos (figurativos abstractos o, directamente, no figurativos), sino deceleradores y aceleradores. ¿Y qué es lo que implica esto? Que así como hay abstractos aceleradores (Klee, Delaunay, etc.), también hay figurativos aceleradores<sup>55</sup>.

Llegamos así al segundo momento de «*Économie de cet écrit*», aquel en el que despliega su interpretación del libro que él mismo escribió, *Économie libidinale*. Una vez explicado que no hay diferencia ontológica entre lo abstracto y lo figurativo, solo queda afirmar que tampoco hay diferencia entre lo teórico y lo práctico, entre la reflexión filosófica y la creación artística, pues la diferencia, una vez más, es de *grado* y no de *categoría*. Si *Discours, figure* se construía sobre la imposibilidad de que ese libro fuese un poema, pues era teoría, *Économie libidinale* asume su condición mentirosa y su axiomática tramposa. La forma bella y orgánica que presenta la teoría se ve pervertida aquí en un doble sentido: primero, en el de la continuidad discursiva, pues *Économie libidinale* es un libro-laberinto que no tiene miedo en devenir poema; y segundo, en el de la autoconsciencia de que su axiomática y su discurso no son absolutos ni son verdaderos, pues no hay verdad ni mentira, sino flujos y energías que circulan y se ordenan de una forma determinada. A este respecto, Lyotard dice lo siguiente sobre los científicos:

Le scientifique moderne n'existe plus comme savant, c'est-à-dire comme sujet, mais comme petite région de transit dans un processus de métamorphose énergétique incroyablement raffiné ; il n'existe que comme « chercheur », ce qui veut dire d'une part, bien sûr, comme partie d'un appareil bureaucratique de pouvoir scientifique, mais d'autre part indissociablement comme expérimentateur, inlassable et non asservi, de nouvelles jonctions et combinaisons d'énergie ; les énoncés qu'il propose ne valent que par leur nouveauté<sup>56</sup>.

La dualidad que establece con estas palabras es la que define el que será el principio fundamental de su Estética devenida Política: la capacidad del investigador para formar parte del aparato burocrático del poder científico y, al mismo tiempo, experimentar nuevas uniones y combinaciones de energía. Si queremos abolir la

---

<sup>54</sup> Tanto Clausewitz como Schmitt sostienen una visión de la política que está atravesada por los dualismos propios de la guerra a través de polaridades tales como amigo-enemigo o victoria-derrota. Frente a esta perspectiva estratégica del conflicto, Lyotard toma por objeto las intensidades que atraviesan la política: si la banda libidinal no se crea ni se destruye, sino que solo se acelera o decelera, no cabe pensar dualismos tales como la victoria y la derrota o el bien y el mal, sino únicamente las transformaciones de grado, aceleración e intensidad que operan en su interior.

<sup>55</sup> *EL*, «La grande pellicule...», pp. 9-14.

<sup>56</sup> *EL*, «*Économie de...*» p. 301.

reducción del arte a mero instrumento y mantener también su politicidad, primero debemos conectar intrínsecamente ambas funciones y entender por político lo artístico y por artístico lo político. Pero después, en segundo lugar, debemos conseguir que prospere, que lo artístico no sea percibido como oposición política, y ahí es donde reside el poder de la teoría y de la figuración. Si bien lo abstracto y lo no figurativo, principios rectores de la *déreprésentation* de Discours, *figure*, son observados con desconfianza por parte de una población que se *opone* dialécticamente a ellos —como ocurre también con las prácticas conceptuales—, lo figurativo y lo narrativo son aceptados de forma acrítica, como si no supusieran ningún problema. En términos actuales diríamos que el algoritmo está dejando pasar todo aquello que parece inofensivo, pero no olvidemos que el investigador que forma parte del aparato burocrático también puede experimentar, desde la comodidad del disimulo, nuevas combinaciones de energía<sup>57</sup>.

### Disimular / disimilar

En 1972, durante la *documenta 5*, Szeemann entró en conflicto directo con muchos de los artistas que originalmente iban a participar en la exposición. La queja fue expresada a través de un manifiesto conjunto en *Artforum*, donde algunos de los artistas invitados criticaban que pretendía utilizarlos como herramientas para el desarrollo de su propia obra como *curator*; la proclama de libertad total que defendía la exposición escondía una absoluta desatención hacia los intereses y las preocupaciones de los propios artistas, quienes ni siquiera habían sido consultados sobre las obras que se iban a exponer o el lugar en el que estas iban a ser emplazadas<sup>58</sup>. En este turbulento contexto, cinco de los firmantes del manifiesto se negaron a participar en el evento (Robert Smithson, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris y Fred Sandback), mientras que los otros cinco acabaron aceptando la invitación (Richard Serra, Hans Haacke, Barry Le Va, Sol LeWitt y Dorothea Rockburne). Frente a este planteamiento dualista, de aceptación/exclusión, Daniel Buren jugó sus cartas de una forma diferente. Aunque aceptó la invitación, se negó a exponer en un espacio único, como se le había asignado, interviniendo sobre siete de los espacios expositivos de la *documenta*. Primera transgresión de la norma, visible. Pero esto no es lo más interesante, pues lo más sugestivo fue la forma de intervenirlos. Lo que se le achacaba a Szeemann era haber convertido sus proyectos curatoriales en expresiones artísticas autónomas en las que las obras de los participantes devenían herramientas de sus complejos discursos. Él era el que ponía las reglas, configuraba el espacio y elaboraba el discurso; aunque asegurara ser mero *primus inter pares*, nadie tenía dudas de que lo que estaba produciendo era una suerte de obra de arte total. Es en este contexto en el que Buren realiza su obra, titulada *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux* (1972),

<sup>57</sup> EL, «Économie de...», pp. 287-311.

<sup>58</sup> La polémica y el manifiesto fueron recogidos en L. Alloway (1972). «“Reality”. Ideology at D5», *Artforum* 11, n. 2, pp. 30-36.

interviniendo siete paredes —una por espacio— con sus famosas *stripes* de 8.7 centímetros de anchura. Szeemann había diseñado *white cubes* en los que introducir las obras de los diferentes artistas, de una forma determinada y con una intencionalidad determinada (Fig. 12). Aun aceptando la invitación de Szeemann a participar en la exposición, Buren no introdujo ninguna obra *dentro* del cubo, sino que intervino el propio cubo, desconfigurando uno de los elementos centrales del proyecto curatorial y demostrando el poder de los artistas para exceder las normas dadas<sup>59</sup>.



Fig. 12. Las rayas Buren desafían al comisario en su propio ámbito, el de la curaduría. Además de intervenir el espacio físico, Buren interviene la propia decisión curatorial de Szeemann, el espacio ideológico del cubo blanco.

Lyotard estuvo en la *documenta* y vio allí la intervención de Buren, al que, como comentaremos más adelante, ya conocía de antes. No sabemos si en aquel momento estaba empezando a reflexionar sobre el disimulo, pero lo que sí está claro es que la obra de Buren da muchas pistas al respecto de lo que este concepto implica. Los artistas que rechazaron participar en la exposición mostraron una oposición dialéctica al principio rector de la misma, revelándose como disconformes con los presupuestos teóricos que esta escondía. Es una actitud muy respetable, valiente y militante. Sin embargo, Buren operó de una forma más compleja: aceptó las reglas y, sin transgredirlas, expuso en la propia *documenta* sus inquietudes con respecto a las mismas.

---

<sup>59</sup> B. von Bismarck (2000). «Der Meister der Werke. Daniel Buren's Beitrag zur documenta 5 in Kassel 1972» en U. Fleckner, M. Schieder y M. Zimmermann (eds). *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, Colonia: Dumont, pp. 215-229.

Aunque en las páginas anteriores hablábamos de la figuración, el disimulo no solo es una estrategia propia de lo figurativo, pues, como también hemos indicado, no hay diferencia ontológica entre lo figurativo y lo no figurativo, entre lo representado y lo presentado. El disimulo [*disimulation*] es, en palabras de Gaëlle Bernard: «la co-intrication et l'indissociabilité de ce qui est pourtant impossible ou incompatible : par exemple, l'intensive est infiltrée dans le pensée, l'affirmatif dans le négatif, la mort dans la vie et inversement, sans que l'un et l'autre soient assignables»<sup>60</sup>. Como tal, es un concepto paralelo a otro que Lyotard utiliza de forma casi indistinta, la disimilación [*disimilation*], cuyo significado se explica a través de su diferencia constitutiva con respecto al asimilar. Asimilar algo es hacerlo converger, introducirlo bajo unos patrones dados, incorporarlo a un sistema preexistente. Por el contrario, disimilar es hacerlo divergir, multiplicar sus sentidos posibles, proceso contrario al de la asimilación. En el caso de Buren, la propuesta disimulante, de infiltración en un sistema codificado (la exposición), se acompaña de una evidente disimilación, pues, como ocurre en todos los ejercicios de disimulo, Buren no deja de hacer una cosa para hacer la otra. Él expone según las normas de la propia exposición, pero, *además*, la deja en evidencia. El procedimiento es el mismo que ocurría con los cuadros figurativos tensores o aceleradores que aceptan las normas de la representación y, *además*, las critican; pero también con el científico moderno: forma parte del aparato burocrático del poder científico y, *además*, lo critica. En todos estos casos, la crítica ya no responde al ejercicio dialéctico de oposición, consistente en dejar de hacer algo con lo que no estás de acuerdo (Pollock con la figuración, Smithson con la *documenta*), sino que, por el contrario, busca dejar pasar energías complejas en un territorio tan codificado que semeja no contemplar la experimentación.

El disimulo es un concepto que nos da herramientas para pensar la creación artística de una forma diferente, parcial y relativa, evitando las simplificaciones que vienen dadas a través de ideas tales como las de lo bello, lo correcto, lo bueno o lo adecuado. En España deberíamos tener claro su interés, pues los cuarenta años de dictadura franquista solo dejaron tres opciones posibles para la creación artística: la sumisión, la oposición (la muerte, el exilio) y el disimulo. De alguna manera, este concepto se aleja de aquellos que pretenden pensar la emancipación, ya que se ampara en la revelación post-utópica de que lo primero no es la revolución, sino la subsistencia. Aceptando que el siglo XX fue eminentemente dialéctico —pues pactar con el Estado franquista era aceptar sus reglas—, el disimulo se presenta como una táctica especialmente adecuada para el siglo XXI, pues la progresiva injerencia del sector privado en los antiguos Estados-nación ha dejado a la ciudadanía a merced de unos poderes transnacionales que ya no se anudan en torno a una Bastilla que derrocar. Si las formas de opresión se

---

<sup>60</sup> G. Bernard (2011). «Glossaire» en *RP*, pp. 168-169. Lyotard nunca define el disimulo, pero explica que Cristo disimula al Anticristo y viceversa. «Contentons-nous de reconnaître dans le dissimulation tout à fait ce que nous cherchons, la différence dans l'identité, le hasard de la rencontre dans la prévoyance du composé, la passion dans la raison – entre les deux, si absolument étrangers, la plus étroite unité : la dissimilation». *EL*, «Le tens...», p. 67. De alguna manera, el disimulo es la presencia de lo diferente bajo lo que semeja común o homogéneo, pues la diferencia puede ser escondida, pero nunca aniquilada.

han transformado en los últimos treinta años, también las tácticas de resistencia deben ser reinventadas; en este sentido, tanto la disimilación activa como el disimulo atento se muestran como ejercicios de sedición perfectamente diseñados para sobrevivir a las violencias de un enemigo invisible. Por supuesto, y así lo veremos en el siguiente capítulo, el disimulo no siempre tiene que ver con la crítica institucional o con la acción política, tampoco con aquello que estamos acostumbrados a definir como arte o como pensamiento teórico, sino con la desconfiguración de las estructuras dadas a través de la aceleración de la banda libidinal. Aunque parezca su principal debilidad, esto es lo que lo convierte en una herramienta imprescindible para nuestro tiempo.

### Fuera de precio

Aunque es muy habitual ver a Lyotard englobado en el mismo grupo que Reich y Marcuse, todos ellos freudomarxistas, sus respectivas economías libidinales apuntan en direcciones muy diferentes<sup>61</sup>. Lo comentamos antes en relación con Debord y Baudrillard, pero cabe repetirlo de forma más precisa. Mientras todos estos pensadores ven en la *libido* y en el *cuerpo* los restos de la supuesta realidad que se esconde ahogada detrás del sistema de producción capitalista, Lyotard sigue a Klossowski a través de un sendero prácticamente inédito para la filosofía occidental. De alguna manera, Debord, Baudrillard y compañía —Lyotard introduce también a Lacan en la misma ecuación, a Debord lo añadimos nosotros— se inspiran en Bataille y en Caillois a la hora de binarizar el cuerpo y la cultura, el cuerpo y el mercado, o la representación y la presencia<sup>62</sup>. Buscan utopías de la proximidad donde nunca las hubo, aspirando a regresar a un tiempo que no fue mejor; tampoco peor. Un tiempo que sí fue anterior a la moneda, desde luego, pero no anterior a la economía del deseo. A este respecto, la innovación de Klossowski es crucial, pues dinamita los códigos de acumulación y de exceso para abrazar la mera circulación libidinal, aquello que no implica un dispendio mayor o menor, sino que está *fuera de precio*<sup>63</sup>. En este sentido, tanto *Nietzsche et le cercle vicieux* (1969) como *La monnaie vivante* (1970) ya no presentan una fe en el exceso, en el sacrificio, en la materia *baja* o en la presencia, sino una economía libidinal en la que no hay un *resto* que escape al reparto semiótico, pues todo está atravesado de la misma forma por el energetismo pulsional: «Il semble qu'il n'y ait jamais de conscience ni d'inconscience —ni de vouloir ni de non-vouloir— mais que, selon un

---

<sup>61</sup> V. Descombes (1979). *Le même et l'autre...*, pp. 196 y ss.

<sup>62</sup> «Comment ne voit-il [Baudrillard] pas que toute le problématique du don, de l'échange symbolique, telle qu'il la reçoit de Mauss, avec ou sans les adjonctions et détournements de Bataille, Caillois, Lacan, appartient en plein à l'impérialisme et racisme occidental, —que c'est encore le bon sauvage de l'ethnologie, un peu libidinalisé, dont il hérite avec ce concept ?». *EL*, «Le désir...», p. 130.

<sup>63</sup> P. Klossowski (1970). *La monnaie...* La indistinción de Klossowski entre cuerpo y signo permite asumir que el cuerpo capitalista es signo y el signo capitalista es cuerpo en los mismos términos que en el momento precapitalista. Frente a esta perspectiva, el énfasis de Bataille en el *potlatch* y en lo inútil esconde una nostalgia por el momento anterior a la productividad propia del capitalismo. Sobre el monismo cuerpo-lenguaje de Klossowski, el texto más preciso sigue siendo «Klossowski ou les corps-langage», contenido en G. Deleuze (1969). *Logique du sens...*, pp. 325-350 y ya publicado con anterioridad en un número de *Critique* de 1965.

«système de fluctuations désignantes, il n'y a dans le suppôt qu'une discontinuité de *mutisme et de déclarations*»<sup>64</sup>.

Frente a la fijación de Bataille con el exceso y la negatividad, por afirmativa que fuera, Klossowski ya no diferencia entre una parte maldita y otra que no lo es, sino que simplemente presenta la existencia de un circuito libidinal que se asimila al circuito económico<sup>65</sup>. Al entender que solo hay un proceso, una única parte, la representación y la presencia dejan de funcionar como dos polos de exclusión; la representación se vuelve presencia y la presencia se vuelve representación, o ambas dejan de serlo. Por primera vez, los signos, además de *semióticos* (codificados), pueden también ser *tensores* (energías libres), pues la libido precapitalista no escapa a las codificaciones propias del sistema en el que se enmarcan<sup>66</sup>. No somos cuerpos libidinales atados y desactivados por las codificaciones de un mercado que nos impide jugar y gozar como lo hacíamos antes de su aparición, sino que somos los mismos cuerpos libidinales que fuimos siempre: el ocio y el trabajo, la vida y la muerte o el sexo y la burocracia solo son extensiones de un mismo campo de batalla, como indicó Houellebecq en referencia al tardocapitalismo post-sesentayochista<sup>67</sup>. Frente a la nostalgia del novelista, y tomando su análisis por bueno, lo que apunta Klossowski es que esto siempre fue así, pues ya había una determinada *disposición* del deseo antes de la llegada del capitalismo. Eso es lo que Foucault afirmó que solo Klossowski había pensado: deseo, valor y simulacro<sup>68</sup>. Es decir, una nueva relación entre tres elementos que siempre se habían presentado confrontados —lo deseante frente a lo valorístico y lo simulacral; lo libidinal como opuesto a lo semiótico, a lo significable, a lo cuantificable— y que en la

<sup>64</sup> P. Klossowski (1978). *Nietzsche et le...*, p. 65.

<sup>65</sup> Puede que las diferencias que Lyotard expresa con respecto a Bataille no sean otra cosa que la explicitación de las inquietudes que después de 1972 tiene sobre algunos aspectos de *Discours, figure*, una obra que todavía estaba atravesada por las políticas y poéticas del exceso. En cualquier caso, el pensamiento de Bataille es más complejo que cualquier caracterización que Lyotard y nosotros hagamos de ella en este escrito, como también ocurre con Husserl, Merleau-Ponty o cualquiera de los pensadores invocados en las páginas de esta tesis.

<sup>66</sup> *EL*, «Simulacre et fantasme», pp. 84-95.

<sup>67</sup> Es probable que el polémico novelista Michel Houellebecq sea el economista libidinal más notable de nuestro tiempo. No en vano, él ha cifrado mejor que nadie la absoluta capitalización de los cuerpos y la radical indiferencia con la que el mercado ha intervenido tanto la representación como la presencia. Con todo, sigue siendo un nostálgico: esa *separación* que para él se dispara con el advenimiento de la posmodernidad ya estaba, para Lyotard, en las sociedades precapitalistas.

<sup>68</sup> Nos referimos a la famosa carta que Foucault envió a Klossowski con motivo de la publicación de *La monnaie vivante*, donde decía: « Il aurait fallu que je vous écrive dès la première lecture de la Monnaie vivante [...]. Maintenant [...] je sais que c'est le plus haut livre de notre époque. On a l'impression que tout ce qui compte d'une façon ou d'une autre – Blanchot, Bataille, *Par-delà le Bien et le Mal* aussi – y conduisait insidieusement [...]. C'est cela qu'il fallait penser : désir, valeur et simulacre [...]. Sans vous, Pierre, nous n'aurions plus qu'à rester contre cette vérité que Sade avait marquée une bonne fois et que nul autre avant vous n'avait contournée». M. Foucault (1994). «Lettre à Pierre Klossowski» en P. Klossowski: *La monnaie vivante*, París: Joëlle Losfeld, p. 7.

obra de Klossowski forman parte de una misma economía del deseo<sup>69</sup>. Como dirá Lyotard en su cuestionamiento de la metafísica de Baudrillard:

Non seulement : il n'y a pas de référence « régionale » autre, mais : le capitalisme *est aussi* une société primitive, ou : la société primitive *est aussi* un capitalisme. Ce dernier énoncé d'abord : certes, les sauvages ne capitalisent pas des biens ; mais qui ne voit que l'instance au moins mercantile du grand Zéro est ce qui autorise et même exige l'équilibration minutieuse des entrées et de sorties d'affects (sous forme de parents et de paroles, de bêtes, de vies, de sexes), est ce qui plane sur ces sociétés, est ce qui les fait se soutenir ?<sup>70</sup>

Estando de acuerdo en este aspecto, Lyotard no suscribirá todos los detalles de la economía de Klossowski, a la que reconocerá como deudora de la de Bataille en lo referido a la imposibilidad de una moneda viva. Aunque Klossowski proponga que la economía libidinal es un principio transversal a todos los momentos de la Historia, el final de *La monnaie vivante* evidencia que la acumulación de capital solo puede darse en una moneda que no esté viva, que no disponga de subjetividad libidinal. Así, mientras el cuerpo muerto —sea una moneda o una piel de castor— y el cuerpo esclavizado —que tiene ζωή [zoé] pero no βίος [bíos]— pueden ser objeto de valor de mercado, el cuerpo vivo y deseante no puede tener un valor, pues se encuentra en el mismo nivel ontológico que el poseedor de ese capital libidinal. La paradoja es la siguiente: si en lugar de utilizar monedas de cambio recurriéramos al intercambio de personas, esas personas que ejercen de moneda también deberían ser pagadas en personas, y así *ad infinitum*<sup>71</sup>. Este argumento no solo remite a un problema económico, pues la imposibilidad de la moneda viva que funcione como moneda de cambio apareja que solo lo vivo puede gozar y, por lo tanto, demandar un pago en forma de goce. Es por eso que la moneda viva solo es posible como fábula: Klossowski sigue considerando que el goce desafía la cuantificación propia de la economía del mercado, una economía de lo muerto. Para Lyotard, en cambio, esta también es una

---

<sup>69</sup> De alguna manera, los materialismos no idealistas de Sade y de Bataille habían mantenido la dialéctica entre presencia y representación, como también lo harán Debord, Baudrillard y Tiquun. Frente a estas perspectivas, Klossowski retomó el legado de Nietzsche para borrar las fronteras entre la presencia y lo representado, situándose más allá de la diferencia entre materialismo e idealismo. Este camino será continuado tanto por Lyotard como por Deleuze y Guattari: los segundos desde la posibilidad optimista de crear líneas de fuga y el primero desde el nihilismo que no permite ningún afuera posible, dado que una línea de fuga ya implica un afuera y, por lo tanto, una dialéctica. La radicalidad de esta afirmación hará que en *Tiquun* se acuse a Lyotard de ceder a los esquemas cibernéticos que él mismo critica, aquellos que supeditan todo a una medida (la información; en el caso de Lyotard, lo libidinal) que no permite ningún afuera posible. Tiquun, «L'hypothèse cibernétique» en *Tiquun 2. Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire - Zone d'Opacité Offensive*, París: Les Belles Lettres, pp. 40-83. Esta crítica puede desestimarse debido al uso impreciso que tanto el Tiquun como Lyotard hacen del marco teórico de la cibernética. Como también ocurría con Heidegger, todos ellos confunden información y significado, una imprecisión que ya fue contemplada y respondida por Shannon y Weaver a finales de los años cuarenta. A. Woodward (2016). *Lyotard and the Inhuman Condition*, Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 41-73.

<sup>70</sup> *EL*, «Le désir...», pp. 133-134.

<sup>71</sup> P. Klossowski (1970). *La monnaie...*, s/n. Sobre la economía libidinal de Klossowski: A. Arnaud (1990). *Pierre Klossowski*, París: Seuil, pp. 81-129 y H. Castanet (2008). «L'échange du bien inéchangeable. Variations sur une utopie de Pierre Klossowski», *La Cause freudienne* 69, pp. 72-79.

dialéctica que impugnar, pues, aun siendo el que más lejos ha llevado la ruptura de los binarismos, Klossowski sigue perpetuando el agustinismo que separa lo orgánico de lo inorgánico, una nueva forma de separación entre representación y presencia<sup>72</sup>.

Recapitulemos lo dicho hasta el momento. Los primeros economistas libidinales —como Bataille, pero sobre todo sus herederos: Marcuse, Debord y Baudrillard— proponían que la económica del exceso propia de la termodinámica estaba siendo codificada bajo el régimen de lo productivo; en oposición a la hipercodificación del capitalismo y de la semiótica, había que volver a buscar una «inmediatez real» en esos gestos anteriores a la transformación de la economía<sup>73</sup>. Frente a este argumento, Klossowski cambia las reglas del juego, asegurando que la economía del intercambio y la de la moneda son dos anudamientos posibles de una misma economía libidinal; todas las sociedades están regidas por una codificación determinada de los afectos, las pasiones y los recursos —aquello que Lyotard denomina gran Cero—, y la existencia de una moneda que cuantifica y virtualiza el trabajo no hace que esas sociedades —como la nuestra— sean menos reales. Este es el punto de partida de Lyotard, quien todavía detectará en Klossowski una fijación por lo corporal como incuantificable; es decir, aunque todas las economías libidinales sean análogas en su anudamiento, la moneda solo puede tener una equivalencia numérica en tanto en cuanto está muerta, y eso crea un binarismo entre lo vivo y lo inerte que para Lyotard perpetúa el dualismo agustiniano. Una vez más, el cuerpo y el deseo son el lugar de la transgresión. Pero, si verdaderamente la pregunta no se circunscribe a la cuestión de si hay moneda o no hay moneda —es decir, si hay acumulación de capital o no la hay— o si, de haberla, esta entra en conflicto dialéctico con la experiencia, la inmediatez y el deseo —como el propio Klossowski pretendía indicar al decir que la moneda solo implica un anudamiento diferente del mismo dispositivo libidinal—, ¿por qué hacerse entonces la pregunta por la moneda viva? La pregunta no debe ser en ningún caso por la moneda, sino por el potencial transgresor del goce, y es aquí donde Lyotard tiene algo que aportar al respecto de las posiciones de Bataille y de Klossowski: el goce no tiene por qué ser transgresor, aquello que históricamente ha sido considerado como alienación

---

<sup>72</sup> «C'est sans doute pour n'avoir pas rompu avec une pensée de l'*aliénation*, qui est augustinienne aussi bien que marxienne, que Klossowski hésite dans son appréciation du capitalisme et donc dans la portée exacte à donner à un usage libidinal des signes». *EL*, pp. 114. Contrariamente a lo que pueda parecer, la moneda se asimila a lo orgánico, pues pertenece al sistema codificado, y el cuerpo es lo inorgánico que no puede ser reducido a unos determinados códigos de valor; como vemos, es la misma separación que se viene estableciendo en la tradición occidental desde Platón y Agustín de Hipona.

<sup>73</sup> Uno de los momentos en los que mejor se evidencia la nostalgia de Bataille por el pasado precapitalista es cuando afirma que lo propio de lo humano en su globalidad es el dispendio, y que el ahorro, que es característico del capitalismo, va en contra de lo propiamente humano: «Le désir de produire à peu de frais est pauvrement humain. Encore est-ce dans l'humanité le principe étroit du capitaliste, celui de l'administrateur de "société", celui de l'individu isolé qui revend dans l'espoir d'engloutir à la fin (car toujours ils sont engloutis de quelque manière) des bénéfiques amoncelés. Si l'on envisage globalement la vie humaine, elle aspire jusqu'à l'angoisse à la prodigalité, jusqu'à l'angoisse, jusqu'à la limite où l'angoisse n'est plus tolérable». G. Bataille (1987). *Œuvres complètes X : L'Érotisme, Le Procès de Gilles de Rais, La Larme d'Éros*, «L'Érotisme», París: Gallimard, p. 63.

también puede resultar gozoso; no tenemos derecho a arrojar una metafísica del goce sobre la economía del deseo de cada trabajador<sup>74</sup>.

Lo que Lyotard quiere decir con estas polémicas declaraciones es que nada nos asegura que el proletario que aprieta tuercas en una fábrica o el *scholar* que escribe *papers* como si se tratase de un ejercicio mecánico no gocen con su tarea repetitiva<sup>75</sup>. Efectivamente, las leyes de la economía de mercado dicen que el trabajo debe ser remunerado y que el empresario extrae beneficio del plusvalor del trabajo realizado por sus empleados, pero esas leyes no aplican a la economía libidinal, pues esta es *siempre* incuantificable. Si no puede haber una moneda viva es porque la moneda es un problema del mercado, y el mercado es el que, a su vez, es parte del gran Cero capitalista que articula el régimen libidinal desde los orígenes de la propiedad privada.

### El gran Cero

Aunque la imagen del gran Cero es una de las más importantes de *Économie libidinale*, Lyotard nunca acierta a dar una definición precisa de la misma. Puede que el momento más cercano sea cuando se dice que «cette castration, ce négatif, ce qu'ici nous nommons le gran Zéro, bien loin d'y voir l'ordre du désir, qui est mouvements d'énergies, c'est pour nous celui du capital au sens le plus large, celui de la théologie qui capitalise les affects sur l'instance de l'Autre, *une* figure du désir»<sup>76</sup>. Con todo, y entendiendo por gran Cero aquel dispositivo de separación que condiciona tanto la economía política como la economía del deseo de una sociedad, el verdadero problema que esta figura entraña en el seno del libro tiene que ver con la imposibilidad de salir del mismo. «Ce qui nous menace, économistes libidinaux, c'est de fabriquer une nouvelle morale avec cette consolation, c'est de proclamer et de diffuser que la bande libidinale *est bonne*, que la circulation des affects *est gai*, [...] que toute douleur est réactionnaire et recèle le poison d'une formation issue du gran Zéro»<sup>77</sup>. La pregunta que se esconde detrás de estas afirmaciones explora la posibilidad de que no haya ningún Cero. Es decir, la posibilidad de situarse más allá de los repartos binarios pautados por la semioteología que gobierna los cuerpos (bien-mal, por ejemplo). Una conclusión provisional sería que sí, que es posible, pero nunca de forma absoluta: aunque no se puede salir del gran Cero, este sí puede afirmarse contra sí mismo. Cabe transformar el Cero para hacerlo pasar de separador a multiplicador o, en su defecto, multiplicar el propio Cero en varios ceros; ese es el ejercicio que acometerá Lyotard cuando subvierta la semioteología con el paganismo.

Lo que viene *primero* y condiciona el régimen semioteológico sobre el que se asientan el teatro y las dialécticas es el gran Cero, una suerte de *episteme* libidinal que legisla las separaciones; solo *después* viene el sistema económico, sea de trueque, de

---

<sup>74</sup> La filosofía de Bataille es suficientemente compleja como para dar respuesta a esta simplificación, pero este no es el lugar de hacerlo.

<sup>75</sup> *EL*, «Le désir...», 188; especialmente, «Toute économie politique est libidinale (bis)», pp. 140-148.

<sup>76</sup> *EL*, «Le désir...», p. 130.

<sup>77</sup> *EL*, «La grande pellicule...», p. 20.

mercado o de *potlatch*, todos ellos capitalistas en tanto en cuanto definen los binarismos propio/ajeno, hombre/mujer, progenitor/descendiente, dar/recibir, etc. La cuestión de la moneda, viva o muerta, no corresponde al régimen libidinal, sino al sistema económico que se da en su interior; es un falso problema. Lo mismo ocurre con Bataille: si Klossowski eleva el problema de la moneda viva al nivel del gran Cero capitalista, aun cuando este es transversal a los regímenes económicos concretos que se han desarrollado a lo largo de la Historia, Bataille hace el mismo ejercicio con la económica propia del *potlatch* y de la termodinámica, paradigmas económico y científico que pertenecen constitutivamente al interior del gran Cero capitalista.

Afirmar el gran Cero implica reconocer que estamos gobernados por una determinada forma de hablar, de pensar y de sentir, una forma que no tiene afuera, una forma que solo puede transformarse en otras formas, pero que nunca podrá dejar de ser una forma. No podemos hablar desde fuera del habla, ni pensar desde fuera del pensamiento, ni sentir desde fuera de la sensación (¡ni siquiera desde fuera del sentimiento!). Estamos completamente atrapados y no hay ninguna salida. De hecho, pensar que hay salidas es parte de la trampa, una trampa diseñada por nuestro propio pensamiento codificado para ampliar el régimen de acción del propio pensamiento codificado. Desde este nihilismo radical no hay desterritorialización posible, pues todo es territorio: también la desterritorialización. Tampoco hay oportunidad de ser extranjero en la propia lengua, pues el extranjero ya pertenece a ese régimen semioteológico<sup>78</sup>. De alguna manera, el gran Cero de Lyotard está arrastrando la máxima derridiana del «il n'y a pas hors de texte» al terreno de lo biosemiótico, esbozando un problema que es un límite en sí mismo: no solo no hay un afuera del texto, sino que, directamente, no hay ningún tipo de afuera. Esto es así porque lo que se gobierna ya no es el anudamiento entre las palabras y las cosas, sino el poder de los cuerpos y la emergencia de las intensidades. No se puede salir del gran Cero como no se puede pensar fuera del pensamiento ni respirar fuera de la respiración; lo que sí puede operarse es una transformación, una multiplicación. Si el gran Cero que existe desde el origen mismo de la propiedad y del intercambio —puede que incluso desde el origen de la humanidad— es mercantilista, capitalista y binarista, y es de ahí de donde derivan las economías concretas, ¿por qué no aspirar a transformarlo en uno nuevo que albergue y respete las multiplicidades, que ya no sea Cero y ya no tenga forma porque esta no sea necesaria? No se trata de volver a un estado anterior a las mismas, pues este no existió ni es posible regresar a él, sino de producir una transformación que esté más allá de esa cosmovisión binarista propia del capitalismo que ya existía en las sociedades del trueque.

Para poder operar esa transformación del gran Cero —no la del sistema económico, eso vendrá después, pues todos los sistemas económicos son parte del gran Cero, también los capitalismo de Estado de la URSS y de China— debemos renunciar al

<sup>78</sup> Hacemos referencias a las ideas de Deleuze y Guattari, quienes —aceptando la condición post-utópica de la política y del pensamiento— nunca dejaron de proponer puntos de fuga posibles. La condición desesperada de *EL* viene determinada por esta idea: si no hay dialécticas, no hay emancipación posible; la única disidencia posible habita en el adentro.

discurso emancipatorio (sobre el afuera) para poner el acento en la microfísica libidinal que circula dentro del código (en el adentro). No se trata de advertir un potencial emancipador en la prostituta que goza de su trabajo y subvierte las codificaciones del mercado, como decía Bataille a propósito del exceso<sup>79</sup>, pues esta supuesta subversión sigue estando inscrita en el régimen semioteológico que legisla las separaciones por encima de que nuestra economía sea de mercado, de trueque, de *potlatch* o de planificación central. Se trata de entender que esa mujer prostituida es sediciosa en tanto en cuanto renuncia al afuera y juega al disimulo, engañando al putero —y a Bataille— para hacerle creer que goza cuando no goza, ganándose así su sueldo y la supervivencia de su familia. No hay ningún potencial emancipador en los comportamientos de Madame Edwarda, pues su transgresión de la ley solo es aparente; el desbordamiento de las lógicas propias del intercambio mercantilista y del puritanismo cristiano sigue siendo parte de la dialéctica adentro-afuera que fundamenta el gran Cero. Lo interesante de Madame Edwarda es que puede salir a la calle libremente, puede mostrar su vulva, puede viajar en taxi e incluso puede insultar a sus clientes sin que eso tenga consecuencias para su posición social, y todo ello es posible gracias a que opera dentro de las leyes que se le han asignado<sup>80</sup>. Madame Edwarda no es una transgresora, como la concibió su creador, sino una *disimuladora* que finge acatar las normas para conspirar subliminalmente contra ellas. Dentro del ejercicio teatral que es propio de su oficio, ella puede dejar pasar intensidades que parecen parte de la pantomima pero que se corresponden con sus deseos más profundos. «Toi, peau de curé, JE T'EMMERDE», vocifera Madame Edwarda<sup>81</sup>. Y nadie le dice nada, todos lo aceptan, porque es una prostituta *loca*. Se equivocan: el insulto es real. No es una víctima del sistema, sino una superviviente que *conspira* desde dentro:

La tâche fixée à l'avocat Marx par la petite est de découvrir un objet d'amour, un *hors-de-prix* caché, oublié dans la subversion des *prix*, un au-delà de la valeur dans la foire aux valeurs, quelque chose comme une nature dans la dénaturation. Retrouver une *dépendance* naturelle, un Nous, une dialectique du Tu et du Je, dans la sordide solitude de l'indépendance pornographique auxquelles la fonction capitaliste de l'argent et du travail condamne toute dépense d'affects<sup>82</sup>.

Marx buscaba algo fuera de precio, como Bataille, Baudrillard, Debord e incluso Klossowski. De hecho, Baudrillard aseguraba que el goce debe colocarse en el afuera de los binarismos propios del capitalismo, sin considerar que ya había binarismos y

<sup>79</sup> G. Bataille (1987). *Œuvr...*, «L'Érotisme», pp. 129-138.

<sup>80</sup> G. Bataille (1993). *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'œil*, París: UGE, 10/18, pp. 9-53. El personaje de Mme. Edwarda es habitualmente considerado como el arquetipo que define la filosofía del exceso de Bataille. Aunque fue creado por él en 1937, volvería sobre esta figura en numerosas ocasiones a lo largo de su vida. Lyotard también utilizará a Mme. Edwarda como ejemplo en su *EL*, pero las conclusiones a las que llegará sobre el mismo personaje serán diferentes a las de su creador: lejos de ser una figura del exceso, Lyotard tomará al personaje para convertirlo en el arquetipo del disimulo; para él no será la *femme fatale* que está por encima de los límites culturales, sino aquella que utiliza la representación a su favor para poder sobrevivir.

<sup>81</sup> G. Bataille (1993). *Madame Ed...*, p. 44.

<sup>82</sup> *EL*, «Le désir...», p. 169. La cursiva en *hors-de-prix* es nuestra; las otras son del propio Lyotard. Al respecto, consultar también *EL*, «Hors de prix», pp. 103-115.

prohibiciones en la homosexualidad helénica o en las jerarquías de los gremios medievales<sup>83</sup>. Puede que Lyotard exagere al decir que el capitalismo actual es más permisivo, es una *boutade* a la que no hay que hacer mucho caso, pero el cuestionamiento de la tradición crítica resulta acertado: siempre hubo un *precio* —como siempre hubo un patriarcado— y siempre hubo intensidades *dentro de precio*. Reducir la atención a la posibilidad de lo *fuera de precio* es la excusa que ha utilizado el pensamiento crítico para simplificar un problema espinoso: el del obrero que goza con su trabajo, el del capitalismo como un gran Cero que excede los límites cronológicos de la aparición de la moneda. Lejos del pensamiento nostálgico, Lyotard nos invita a repensarlo todo y a reinventarlo todo. En *Économie libidinale* no hay salida, solo caben la supervivencia y la conspiración disimulada, como ocurre con Madame Edwarda<sup>84</sup>. Sin embargo, abolir el pensamiento nostálgico también abrirá nuevas puertas y caminos que nos permitirán reescribir nuestra propia modernidad, proyectando senderos imposibles sin necesidad de que estos hayan preexistido en algún momento. Al fin y al cabo, no es necesaria la existencia de sociedades precapitalistas para poder imaginar futuros post-capitalistas, post-racistas o post-patriarcales. Ahora que sabemos que el problema no es la moneda, sino el gran Cero, la conspiración disimulada puede ser un camino posible para proyectar utopías no dialécticas y no teleológicas; no ya potencias intencionales, sino intensidades que aniden dentro del precio.

### Dentro del laberinto

Una vez explicada la radical propuesta teórica de Lyotard en su *Économie libidinale*, cabe pensar qué queda en él de *Discours, figure* y hacia dónde se proyecta su pensamiento posterior. Lo primero que cabe decir a este respecto es que la obra iba a ser titulada en origen *Économie politique et économie libidinale*<sup>85</sup>, lo que ya nos da una indicación sobre cuál era el objeto original de su planteamiento: seguir pensando ese *détour* de la Política desde la Estética. Ahora bien, la ontología general que aquí se propone es muy diferente a la de *Discours, figure*, pues el proceso que desarrolla también lo es. Si en *Discours, figure* se intenta salir de la ordenación del discurso mediante la búsqueda de afueras precarios, espacios de opacidad y de emancipación o verdades inasibles, en *Économie libidinale* ya no se parte de lo ordenado para llegar a lo desordenado, sino que se explica cómo el desorden precede y condiciona cualquier orden. Esto se explicita en las introducciones de ambos: el primero se inicia con el

<sup>83</sup> *EL*, «Le désir...», p. 170.

<sup>84</sup> La prostituta es para Reich, Marcuse y Bataille una figura que resiste el imperativo de la industrialización. Para llegar a esa conclusión, todos consideran que goza con su trabajo, algo que Lyotard invierte de forma radical al asegurar que son los obreros los que gozan con su desubjetivación, con su contribución a la aceleración del sistema y al libre flujo de intensidades. El goce no sólo se produce en el afuera de la industrialización, sino también bajo el trabajo industrial asalariado. Otorgar una dimensión emancipadora a lo pre-industrial —en este caso, al acto sexual— es ingenuo, pues eso también ha sido territorializado. D. Bennett (2016). *The Currency of Desi...*, pp. 136 y ss.

<sup>85</sup> Así aparece anunciado en la primera página de *DDP* en su edición original en francés.

aserto de que no puede ser un libro verdadero, pues está atrapado en los códigos de significación discursiva, y el segundo, por el contrario, con la apertura de la banda libidinal. Esta diferencia es análoga a la que Lyotard muestra en *Économie libidinale* a través de dos personajes literarios: la adúltera, que va del orden a la intensidad, y la prostituta, que va de la intensidad al orden. Siguiendo esta diferencia, *Discours, figure* es un libro adúltero que busca salir de los límites pautados, pues todavía cree que puede hacerlo. A diferencia de este, *Économie libidinale* es un libro prostituto: ya no cree en la posibilidad emancipatoria del exceso, se sabe atrapado. Su objetivo ya no es la salida de la representación, sino el disimulo, las energías que pasan desapercibidas y no son detectadas por el putero <sup>86</sup>. Aunque la diferencia entre ambos libros podría desarrollarse a lo largo de más páginas, una tarea que esperamos acometer en un futuro no muy lejano, consideramos pertinente dar por explicada esta cuestión y cerrar lo relativo a *Économie libidinale* con una de sus imágenes más interesantes y misteriosas: el laberinto. Esto es así, o lo creemos así, porque las artes y la literatura tienen mucho de laberinto, y la tesis que aquí presentamos no atañe exclusivamente a lo filosófico, sino a su cruce directo con lo artístico. La pregunta que abrimos entonces es por el papel que ocupa el laberinto y por cómo las artes conectan constitutivamente con él.

En primer lugar, como ya indicamos a través del ejemplo de la llanta, la banda libidinal sigue dos movimientos: de aceleración y de deceleración. Con el primero, las rugosidades arquitrabadas se desdibujan; con el segundo, se fortalecen y se reordenan al servicio del Déspota. Sin embargo, creer que la aceleración puede devolvernos a la piel primigenia es arrojar nostalgia sobre una forma, la banda de Moebius, que no la tiene. Como ya hemos explicado a lo largo de este capítulo, la piel abierta no es algo a lo que volver, pues su forma desplegada es materialmente idéntica a la que presenta el cuerpo formado. Acelerar no nos encamina hacia una salida, sino que únicamente desdibuja los senderos codificados, permitiendo la aparición del laberinto. Por poner un ejemplo visual, pensemos en la deceleración como un proceso que tiende a la ordenación codificada de los espacios, siguiendo el modelo de la famosa *Città ideale* de Urbino (ca 1480) (Fig. 13). Frente a este modelo, la aceleración de la banda libidinal debe comprenderse como un proceso a través del cual las baldosas se levantan y las fachadas se retuercen, produciendo una imagen paradójica que podría haber sido diseñada por Escher (Fig. 14). He ahí el laberinto. No una prisión en la que vivir encerrado, pues la cárcel, en este caso, es el mundo codificado, la llanta desprovista de energía cinética. Y si el mundo es la cárcel, el laberinto puede convertirse en un pequeño espacio para la disidencia, como lo era el bosque de Sherwood para Robin Hood y sus *Merry Men*. Dejar pasar las energías dentro del sistema codificado permite crear deformidades e interrupciones imperceptibles, laberintos que parecen parte y extensión del propio territorio, pero que realmente están presentando batalla libidinal contra las formas y los dictados establecidos por las estructuras codificantes. Lo

---

<sup>86</sup> *EL*, «La syntaxe en tant que peau», pp. 95-102. Al respecto dice, por ejemplo: «Adultère des mots avec les intensités au détriment du concept, prostitution de l'intensité au bénéfice des échanges». *EL*, «Le tenseur», p. 99. La diferencia es clara: el adulterio marca la negatividad con respecto al concepto y la prostitución la afirmación de un nuevo intercambio libidinal.

inscrito y el espacio de inscripción son indistinguibles, por lo que operar sobre lo primero transforma también lo segundo: aunque el laberinto sea una metáfora del territorio, aplica sobre el acto concreto. No en vano, tal y como se explica en el libro, la transformación de las situaciones ya dadas está estrechamente ligada a la *poiesis* afectiva del grito<sup>87</sup>. Es este el que da forma al laberinto, denunciante de la vida administrada y agente activo de su transformación. He ahí su relación intrínseca con las artes, que no siempre fueron el hilo de Ariadna capaz de conducir a la humanidad a una salida, sino también el refugio de aquellas criaturas que, como el minotauro, nunca fueron bien recibidas por los rígidos criterios de lo bello, lo bueno y lo verdadero.



Figs. 13 y 14. Como se puede apreciar, ambas imágenes de la ciudad son completamente distintas. En una tenemos la ciudad ideal, vacía, desprovista de vida y de espacios donde esconderse (arriba). La otra está poblada de personas diferentes que interactúan de forma paradójica; todo el mundo parece tener su lugar (abajo). La ciudad que está encima debería ilusionarnos y la de abajo causarnos inquietud, pero no podemos evitar pensar la imagen de arriba como una distopía vaciada de vida y la de abajo como una ciudad intensa, plural e ingobernable.

### **Patchwork libidinal**

El cierre conceptual de las preocupaciones filosóficas del Lyotard de los setenta tiene lugar en 1977 con la publicación de un conjunto de libros: *Instructions païennes*, *Les TRANSformateurs* *DUchamp*, *Récits tremblants* (con Monory) y, sobre todo,

<sup>87</sup> *EL*, «Le labyrinthe, le cri», pp. 44-55.

*Rudiments païens*<sup>88</sup>. Como hemos visto, el camino intelectual que había comenzado a finales de los sesenta con su búsqueda de una salida a la Política a través de la Estética llegó a un callejón sin salida en *Économie libidinale*, donde su radical crítica a los utopismos dialécticos le llevó a afirmar la mera supervivencia. Sin embargo, tras la publicación de este libro, Lyotard comenzó a pensar tácticas de sedición que funcionaran en el restringido marco que él mismo había propuesto. Entre 1975 y 1977, dedicó varios textos y conferencias a elaborar y complejizar su economía libidinal, culminando la propuesta en 1977 y cerrándola de forma definitiva en 1978.

De alguna manera, los libros que publicó en 1977 sirven para llevar a último término muchas de sus intuiciones sobre la energética libidinal, pero también le permiten inaugurar el vocabulario fraseológico<sup>89</sup> y las problemáticas que regirán las inquietudes que desarrollará en los años ochenta: la idea de *différend*, su reelaboración de lo sublime, la pregunta por el *quod* y por la presencia, etc. Cuando se publique su siguiente libro, *Au juste* (1978)<sup>90</sup>, transcripción de una conversación con Jean-Loup Thébaud, su relación con la apatía y las doctrinas de la indiferencia quedará prácticamente cerrada. Así lo explicará él mismo años más tarde:

Le vrai malheur, pour séparer le bon grain de l'ivraie, c'est qu'on ne peut pas s'en remettre à l'intensité des affects. Si la valeur était à proportion de la teneur en énergie, alors il n'y aurait pas de loi du tout, et le moine serait le diable, aussi bien. C'est une leçon que j'aurais pu tirer, vingt ans plus tôt, de la lecture de Doktor Faustus. A la poursuite des formes musicales inouïes, Leverkühn, le héros, est emporté au bout de l'enfer. Les sons de la nature, les voix de la sainteté se sont tus, comme si la réceptivité propre à l'oreille humaine s'était flétrie. De même que l'Allemagne, sa nation, soumise moralement et politiquement à l'esthétique nazie, succombera dans la déchéance, il finit par se détruire. Le moine que j'essayais d'être aurait dû se rappeler que le paganisme polymorphe, l'exploration et l'exploitation de toutes les formes possibles d'intensité pouvaient aisément glisser dans une permissivité sans loi, et susciter violence et terreur. Je n'étais pas encore à l'abri des appas de l'indifférence, décidément<sup>91</sup>.

*La Condition postmoderne* (1979) inaugurará un nuevo período en su producción filosófica. La impugnación de la dialéctica quedará zanjada y sus conclusiones sobre la inconmensurabilidad de los respectivos dominios de la Estética y de la Política le llevarán a abordarlos de forma independiente: Lyotard comenzará a elaborar una

---

<sup>88</sup> *LTD*, *Instructions païennes* y *Récits tremblants* fueron editados por Galilée, mientras que *RP*, que es el más filosófico, formó parte de la colección 10/18. J.-F. Lyotard (1977). *Instructions païennes*, París: Galilée; J.-F. Lyotard y J. Monory (1977). *Récits tremblants*, París: Galilée.

<sup>89</sup> Lyotard asegura que estuvo nueve años escribiendo *LD* (1983). Esto implica que empezó en 1975, justo después de terminar *EL*. G. Van Den Abbeele (otoño 1984), «Interview: Jean-François Lyotard», *Diacritics* 14, n. 3, pp. 15-21.

<sup>90</sup> J.-F. Lyotard y J.-L. Thébaud (1979). *Au Juste*, París: Bourgois.

<sup>91</sup> *PE*, p. 36. Lo que reproducimos es una cesura aludida tanto por Lyotard como por la mayoría de los especialistas en su obra, pero seguimos a Stiegler en la idea de que el materialismo energético que aflora en el pensamiento de Lyotard durante *Les Immatériaux* implica una continuidad de muchas de las reflexiones de su período libidinal. B. Stiegler (2019). «Lyotard and us. 'Death of the Sun' and the Anthropocene Era», trad. D. Ross, *Journal of the China Academy of Art* 41, n. 6, pp. 37-51. Lyotard intentó librarse de la apatía y de la indiferencia que son propias de cierto monismo, tal y como lo indicó en la introducción de *LD*, p. 10: «Étant donné 1<sup>o</sup> l'impossibilité d'éviter les conflits (l'impossibilité de l'indifférence)». Sin embargo, estas le acompañarán hasta su deceso.

asistemática Filosofía del Arte; la cuestión política dejará de ocupar un lugar central, aproximándose notablemente al problema ético a través de la influencia de Levinas; y aparecerán en su pensamiento nuevas inquietudes de corte ontológico y metafísico. Todas las preguntas serán atravesadas por los mismos conceptos, como sublime, anamnesis o presencia, pero en cada una de ellas se hará una aplicación diferenciada de los mismos<sup>92</sup>.

En cualquier caso, lo que aquí nos ocupa no es lo que pasará después de 1979, sino lo acontecido entre 1975 y 1977, período en el que la ontología libidinal propuesta en *Économie libidinale* se abrirá a una disidencia relativa y post-utópica, ampliando su rango de acción más allá de la mera supervivencia. El subtítulo original de *Instructions païennes* apunta en esa dirección: «pour une politique». El pensamiento límite de *Économie libidinale* fue duramente criticado en los circuitos políticos de la Francia del momento, como se evidencia en el número de *L'Arc* dedicado a Lyotard en 1976: como no hubo acuerdo entre los editores sobre qué posición debía ofrecerse en el texto editorial de la revista, la decisión más adecuada resultó ser la de colocar dos textos en columnas paralelas, uno elogioso para con el pensamiento de Lyotard y firmado por su amigo Gilbert Lascault, y otro crítico con sus propuestas libidinales que fue escrito por Catherine Clément<sup>93</sup>. Aunque esta última fue muy injusta con la complejidad del pensamiento de Lyotard, su texto escondía una desconfianza que el propio filósofo podía compartir: «Ce qui se perd en effet dans les vagues lyriques du désir, c'est la possibilité collective d'action»<sup>94</sup>. ¿Qué cabe pensar después de *Économie libidinale*? ¿Qué camino debemos seguir cuando lo único que cabe esperar es la mera supervivencia? Una vez articulado el marco teórico, la economía libidinal, Lyotard debía acometer un segundo paso: repensar la acción colectiva, redefinir qué tácticas podrían esquivar los principios dialécticos que él ya había desmontado en el campo del pensamiento. Para ello, la ontología libidinal debía descender a lo concreto y a lo pragmático, crecer en sentido invertido, prolongando la gran piel libidinal hacia nuevos horizontes de posibilidad, pero también de acción encubierta.

Con el objetivo de edificar sobre el terreno que venía de cimentar, el de la no-dialéctica, su primera medida fue la de buscar un espacio intermedio entre la religiosidad y el ateísmo. El gran Cero capitalista todavía tenía mucho de cristiano, pero proponer un gran Cero ateo implicaba entrar en dialéctica con el anterior. En un giro próximo a lo que en el siglo XXI se canonizaría como post-religiosidad (Braidotti)

<sup>92</sup> A nuestro juicio, Rancière no es del todo preciso al leer a Lyotard desde sus marcos, aquellos que fusionan Política y Estética. Así ocurre que le otorgue una significación política al texto de Lyotard sobre Newman, cuando, a esas alturas, Lyotard separa perfectamente ambos dominios. Si en los años setenta podemos decir que la experimentación artística es ontológicamente política, en los ochenta esto ya no está tan claro, pues el régimen de la Estética será independiente del de la Política, aunque se retroalimenten por analogía. J. Rancière (2004). *Malaise dans l'esthétique*, París: Galilée.

<sup>93</sup> C. Clément (1975). «L'emporte-pièces», *L'Arc* 64, pp. 1-3; G. Lascault (1975). «Les complots et la ruse», *L'Arc* 64, pp. 1-3.

<sup>94</sup> C. Clément (1975). «L'emport...», p. 2.

o anateísmo (Kearney)<sup>95</sup>, Lyotard encuentra ese espacio intermedio en el paganismo. Esta religión, lejos del dogmatismo del cristianismo (hay un Dios) y del ateísmo (no hay ningún Dios), permitía matices más laxos e interesantes: si hay muchos dioses, cada uno puede rendir culto a los que prefiera. Lo interesante no era anular la potencia divina, sino multiplicarla. Que haya muchos dioses que gobiernan sobre un mismo aspecto implica subvertir el dogmatismo de la ley única, abriendo los acontecimientos concretos al terreno de la multiplicidad constitutiva. «No robarás», dice el cristianismo. Pero, ¿qué es lo que ocurre cuando uno roba *por necesidad*? El paganismo deja la rígida ley del cristianismo en un nivel equivalente al de cualquier otra ley, como aquella según la cual «nadie pasará hambre». Que los dioses estén en conflicto evita la dictadura de la fe única: frente a la imposición de una tela monocroma —la de la religiosidad de Estado, sea monoteísta o ateo—, un *patchwork* de tejidos multicolores<sup>96</sup>.

Además de la superposición de los discursos que favorece el paganismo, y que tendrá continuidad en los años ochenta con su teoría de los regímenes de frase, otro aspecto característico del paganismo de Lyotard que se mantendrá en los años venideros es su lectura a contrapelo de la Historia de la Filosofía. A diferencia de lo que ocurría en *Discours, figure* —un libro escrito *contra* Hegel, Husserl, Lacan y Saussure, entre otros— y en *Économie libidinale* —donde Lyotard buscaba diferenciarse de Bataille y Baudrillard, a los que acusaba de eurocéntricos y colonialistas—, *Rudiments païens* es un libro en el que la agonística dialéctica deja paso al pensamiento amistoso y a la interpretación bastarda. Lo que este libro inaugura es una forma de trabajar que ya no pretende cuestionar la dogmática de nuestro pensamiento, sino explorar aquellos momentos en los que esta fue subvertida a través de la contradicción interna. Blaise Pascal, Thomas Münzer (y Ernst Bloch), Jules Michelet o Maximilien Robespierre no aparecen aquí bajo sus disfraces habituales, sino a través de sus tensiones internas, como si formasen parte de un relato pagano en el que ellos mismos tienen la potestad para contradecirse<sup>97</sup>. Esa es la potencia secreta del paganismo, la que revela que todos los uniformes usados tienen un remiendo o una hendidura. No existe el traje impoluto, todos estamos gobernados por las multiplicidades y las contradicciones que nos habitan.

---

<sup>95</sup> Si mencionamos a Braidotti y a Kearney es porque ambos heredan aspectos diferentes del pensamiento de Lyotard; en ningún caso pretendemos afirmar que sus ideas tengan algo que ver, más allá de su preocupación compartida por la necesidad de superar el binarismo entre lo religioso y lo ateo. R. Braidotti (2013). *The Posth...* y R. Kearney (2011). *Anatheism: Returning to God after God*, Nueva York: Columbia University Press. En la misma línea, algunos pensadores se han aproximado al neoanimismo: E. Coccia (2020). *Métamorphoses*, París: Rivages.

<sup>96</sup> Estas reflexiones ya estaban presentes en *EL*, «Simulacre et fant...», pp. 84-95

<sup>97</sup> Frente a la oposición que Lyotard muestra hacia ciertos pensadores a comienzos de los setenta, v. *DDP*, «Adorno come diavolo», pp. 115-133, *RP* inaugurará un camino que le permitirá volver acercarse a pensadores con idearios completamente alejados del suyo y encontrar puntos comunes que los acercan. Es probable que el mejor ejemplo sea el texto que dedicó a Sartre en *Lectures d'enface*, «Mots : Sartre», París: Galilée, 1991, pp. 88-106. Al respecto: S. Mejjide Casas (en prensa). «The Weakness of Infacy», *Cultural Politics* 20, 1.

Podríamos seguir caracterizando el paganismo de Lyotard, puede que en relación con el pragmatismo estadounidense, pero cabe cerrar este capítulo con uno de los testimonios más exactos de las transformaciones que se dieron en este momento: el texto «Petite mise en perspective de la décadence et de quelques combats minoritaires à y mener» (1976), recogido posteriormente en *Rudiments païens* bajo el título «Expédient dans la décadence»<sup>98</sup>. Si este artículo nos interesa para cerrar todo lo que aquí hemos desarrollado es porque explicita de forma evidente la única política posible después de *Économie libidinale*: la de los débiles, la de las heterogeneidades; no la de la estrategia, sino la de la acción inarticulada. Aunque el texto está dedicado a Nietzsche, su primera publicación fue como parte de un volumen titulado *Politiques de la philosophie*, en el que también participaron Châtelet, Derrida, Foucault y Serres. El objetivo del libro era dar forma a una política desde la filosofía, por lo que la alusión a Nietzsche y su discurso sobre la triple decadencia —de lo verdadero, de la unidad y de la finalidad— hace que el texto siga la estela de *Économie libidinale*. Sin embargo, hay una diferencia fundamental que se presenta al final del mismo: un ejemplo práctico de todo aquello que hasta el momento solo había sido esbozado desde el pensamiento intempestivo.

La preocupación por la eficacia política siempre había ocupado un lugar marginal en el pensamiento de Lyotard. Esto resulta evidente si pensamos que lo eficaz semeja ser lo útil o lo funcional, y todas estas atribuciones corresponden, precisamente, a los regímenes y estructuras que siempre trató de subvertir. No obstante, algunos de sus textos —como el dedicado al 22 de marzo<sup>99</sup>— esconden una eficacia alternativa, una forma de hacer las cosas que no es la propia de los fuertes y que apunta a un tipo de acción y de utilidad diferentes. Esta eficacia es, en sí misma, decadente, y producto también de la decadencia de esa otra eficacia causalista. He ahí su fuerza. En términos políticos, la eficacia a impugnar es aquella que implica a unos terceros a los que convencer. El ejemplo que pone Lyotard es la lucha de la Rote Armee Fraktion (RAF) contra el aparato imperialista, pero nos valdría cualquier otra lucha terrorista: el objetivo estratégico de sus acciones era el de convencer a los terceros que no estaban en el conflicto, *la masa*, pues la opinión pública era, para ellos, el principal campo de batalla<sup>100</sup>. Esta perspectiva convierte la guerra en un problema pedagógico, una característica compartida con la eficacia propia de la política institucional: el único objetivo es convencer al electorado. Hay otro tipo de eficacia, y algunas acciones concretas del mismo grupo también pueden explicarla:

Quand il détruit l'ordinateur de l'armée américaine à Heidelberg qui programmait, entre autres, les bombardements sur le Nord Vietnam, il ne dit pas : les masses vont comprendre ; mais : c'est une atteinte au potentiel d l'adversaire impérialiste, non seulement militaire, mais moral. Voilà tout. Ici

<sup>98</sup> J.-F. Lyotard (1976). «Petite mise en perspective de la décadence et de quelques combats minoritaires à y mener» en D. Grisoni: *Politiques de la philosophie*, París: Grasset, recogido en *RP*, «Expédient dans la décadence», pp. 85-109.

<sup>99</sup> *DMF*, «Le 23...», pp. 305-316.

<sup>100</sup> *RP*, «Expédient dans la décadence», pp. 106-109.

stratégie sans tiers : mais la RAF et l'armée américaine seules. L'effet escompté n'est pas l'éveil du logikon des masses, c'est la désorganisation, même provisoire, de l'ennemi. Pas de démonstration<sup>101</sup>.

Con estas palabras, Lyotard no se está poniendo de parte de la RAF, sino explicando que la única política afirmativa posible pasa por el rechazo de la estrategia y de la pedagogía. Tanto la política institucional como la dialéctica de la guerra se construyen sobre el gran relato, sobre el gobierno de los consensos. Frente a esto, la piel y las intensidades empujan en una dirección diferente: la de la interrupción, la del sabotaje. Esa es la extensión pragmática de aquello que en *Économie libidinale* tomaba la forma de disimulo. Ahora bien, el cambio de registro es evidente. El Lyotard de 1974 nos decía que no había salida, que la supervivencia ya era una victoria, que la mujer prostituida podía ser sediciosa para con su putero desde la representación misma, a través de los insultos. Dos o tres años después su registro será muy diferente: descendamos a lo concreto y demostremos que la subversión de la semioteología también es compatible con las acciones concretas. El disimulo ya no solo implica una disimilación de las intensidades, sino también una espera activa para el sabotaje. Lo que en *Économie libidinale* era un pensamiento-límite cobra ahora la forma de manifiesto autonomista. De alguna manera, el *détour* de la Política a través de la Estética concluye de nuevo en la misma barricada en la que empezó a pensar Lyotard las formas de la interrupción, inicio del argumentario teórico de *Discours, figure*<sup>102</sup>. En cualquier caso, antes de pensar este retorno à la Nietzsche —lo haremos brevemente en las conclusiones—, hemos de completar el relato con una de las partes menos recordadas y más importantes de esta deriva teórica; aquella que en esta investigación situamos en el epicentro del pensamiento de Lyotard: sus textos sobre arte contemporáneo y su relación con los artistas, galeristas, críticos y comisarios de aquel tiempo.

---

<sup>101</sup> *RP*, «Expédient...», p. 108.

<sup>102</sup> La relación entre los procesos figurales de interrupción y la barricada ya fue abordada en el cap. 3 de esta tesis. Cfr. *DMF*, «Notes sur la fonction...», p. 246 y S. Meijide Casas (en prensa). «Lyotard y la interrupción...», pp. 143-158.



## 7. Poéticas del disimulo (o la filosofía política del arte)

En el sexto capítulo hemos hecho una breve presentación de las mutaciones de la filosofía lyotardiana después de *Discours, figure*, pero hemos seguido para ello el corpus habitual: sus principales obras filosóficas. Ahora que tenemos un mapa cronológico de conceptos e ideas, cabe interrumpirlo con los verdaderos protagonistas de la historia que aquí pretendemos contar: los artistas. Aunque Lyotard no tuvo una relación directa con los artistas que le eran contemporáneos en el período de redacción de *Discours, figure*, en algún momento indeterminado a finales de los años sesenta recibió una carta de Daniel Buren. Como explica el propio artista, en esta época comenzó a escribir textos teóricos, dedicándose a ellos con mayor atención a partir de 1967. Estos eran publicados en revistas y catálogos, pero también envió algunos a pensadores cuyas ideas le parecían interesantes, como Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes y, por supuesto, Lyotard. De todos ellos, el que más interés mostró fue este último, quien acabaría invitándole a dos de los seminarios de verano que celebró en Urbino en 1973<sup>1</sup>. No sabemos si el contacto con Buren fue el primero que tuvo con un artista al que más tarde dedica textos críticos, pero es probable que así sea, aunque fuera por correspondencia<sup>2</sup>. Salvando el caso de Buren, los demás artistas aparecerán después de *Discours, figure*, comenzando por Jacques Monory en 1972.

Sin ninguna duda, Monory fue uno de los pintores preferidos por Lyotard, siendo esto relevante hasta el punto de considerar su inclusión en *Les Immatériaux* como una de las condiciones de su participación en el proyecto<sup>3</sup>. Su primer contacto fue voluntad del propio Lyotard, quien, «tímidamente», le envió al pintor un texto en 1972<sup>4</sup>. La singularidad de este encuentro viene de que, a diferencia de lo que ocurrirá con la

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada junto a Andreas Broeckmann a Daniel Buren el 5 de septiembre de 2022 en el Café Beaubourg, París. Parret comenta que el seminario tuvo lugar entre el 21 al 26 de mayo de 1973, y que asistió con Hubert Damisch y Gilbert Lascault. H. Parret (2012). «Préface / Preface» en *QP*, p. 36, n. 53. En nuestra conversación, Buren mencionó también la presencia de Baudrillard. Como ya hemos comentado, Lyotard celebró en aquella época varios seminarios en Urbino (cap. 1, p. 50, n. 39).

<sup>2</sup> En la BLJD se pueden encontrar textos de Buren desde 1970, lo que nos hace pensar que el interés de Lyotard por su obra fue notable desde sus primeros contactos. H. Parret (2012). «Préface / Preface» en *QP*, p. 10, n. 12.

<sup>3</sup> Martine Moinot asegura que la presencia de Monory era un requisito para que Lyotard aceptara participar en la exposición, probablemente el único. Bernard Blistène no quería incluirlo, pero Lyotard acabó haciendo valer su posición para que así fuera. Sobre la relación Blistène-Lyotard en el comisariado de *Les Immatériaux*: A. Broeckmann (2022). «Working Paper No. 8. The Visual Arts Program of *Les Immatériaux*, curated by Jean-François Lyotard and Bernard Blistène», pre-publishing draft. Disponible en: <http://les-immateriaux.net/>

<sup>4</sup> S. Wilson (2010). *The Visual World of French Theory*, New Haven y Londres: Yale University Press, p. 28.

mayoría de los artistas a lo largo de su vida, es Lyotard quien se interesa por Monory, algo que —hasta donde hemos podido averiguar— solo volverá a ocurrir en los años ochenta con Sam Francis<sup>5</sup>. En cualquier caso, también con Francis la diferencia es notable, pues mientras este era un pintor que se adaptaba perfectamente a la supuesta poética derrepresentativa de Lyotard, Monory era parte de aquello que Lyotard había criticado en *Discours, figure*: un artista teatral, figurativo, incluso narrativo.

Lyotard escribirá sobre muchos artistas, y sobre algunos de ellos volveremos en las páginas que siguen, pero este primer grupo heterogéneo lo completa René Guiffrey. No sabemos cómo se conocieron, aunque suponemos que fue durante la misma época, en el período comprendido entre 1969 y 1972. Lo interesante de este artista en relación con los anteriores es que su posición en la escena del arte contemporáneo era absolutamente periférica: Monory ya era un pintor consolidado dentro de la *figuration narrative*, mientras que Buren —quien todavía no había protagonizado los escándalos del Guggenheim (1971) y de la *documenta* (1972)— había transformado la pintura francesa a través de sus manifestaciones artísticas junto a Mosset, Parmentier y Toroni. Frente a estas dos posiciones, Guiffrey acababa de realizar su primera exposición individual en la galerie des Quatre Vents (París, 1968) y gozaba de un prestigio reducido, lo que nos lleva a pensar su relación con Lyotard como la primera de las que Lyotard establecerá con artistas periféricos a los relatos habituales de la Historia del Arte.

En cualquier caso, más allá de cómo se conocieron o qué papel jugaron en la producción teórico-crítica de Lyotard, lo que resulta más curioso de esta selección inicial es que cada uno de los tres concibe el arte de una forma diferente, y sus respectivas obras dan cuenta de ello. ¿Qué pasaría si aplicamos la poética de *Discours, figure* sobre cada uno de ellos? Guiffrey es un abstracto, pero no de los de la Escuela de Nueva York, sino más próximo al reduccionismo y al minimalismo pictórico de Robert Ryman. De los tres, es el que mejor se adapta a las propuestas de *Discours, figure*, pero tampoco lo hace de forma evidente, pues la primera aproximación de Lyotard al arte no pasaba por el minimalismo y sus estrategias, sino por la gestualidad expresionista de los Picasso y los Pollock. El trabajo de Guiffrey sobre lo invisible es demasiado conceptual, y esto le aleja notablemente del trabajo «que no piensa» de la figura-matriz. Frente a esta posición sobre lo visible, Monory presenta una obra completamente diferente: es un pintor figurativo, un ilustrador; su adscripción

---

<sup>5</sup> Aunque Lyotard comienza a interesarse por la obra de Francis en 1985, su primer texto sobre este artista corresponde a un encargo de la revista británica *Blank Page*, que le dio la oportunidad de elegir libremente a un artista sobre el que escribir: aunque todavía no se conocían, él optó por Francis. El texto se publicará en 1990, pero no será hasta 1992 cuando el filósofo y el artista puedan conocerse finalmente, en Santa Mónica, apenas dos años antes del deceso de Francis. H. Parret (2010). «Préface / Preface» en *Sam Francis. Leçon de Ténèbres / Sam Francis. Lesson of Darkness*, Lovaina: Leuven University Press, pp. 6-7. Concordamos con Parret en el diagnóstico de que hay un cambio en 1985 que le lleva a interesarse por Francis y Appel, pero también cabe recordar que en el número del *New York Times* del 24 de diciembre de 1972 —que Lyotard había utilizado para preparar su texto sobre el hiperrealismo— ya se encontraban algunos artículos sobre este artista; a este respecto, es especialmente destacable uno de Hilton Kramer donde se asegura que Francis es el Mallarmé de los pintores, algo que pudo llamar notablemente la atención del Lyotard de comienzos de los setenta. BLJD JFL 185.

habitual le conecta a la *figuration narrative* y su tradición es la del cartel —no la de la experimentación conceptual ni matérica—, por lo que *Discours, figure* le dejaría en un lugar deplorable. En último lugar está Buren, un artista inclasificable que baila entre el formalismo puro y el arte conceptual: su caso es el más interesante, pues, si bien se inserta perfectamente en la tradición que Lyotard reivindica en *Discours, figure* (Masaccio, Cézanne, Klee), los ejemplos del propio libro no contemplan una obra como la de Buren. Como el propio artista sugiere, Lyotard no sabía suficiente de arte contemporáneo, una cuestión que le apasionaba pero sobre la que todavía no tenía un gran dominio<sup>6</sup>. Sabía mucho sobre la pintura italiana del Quattrocento y bastante sobre las rupturas del XIX, pero cuando escribió *Discours, figure* su conocimiento del arte de su tiempo se restringía al expresionismo abstracto y a algunos ejemplos de *Land Art*. Puede ser que fuera por eso que tardó tanto en escribir un texto sobre Buren, aunque lo más probable es que tal espera se debiera a la mera casualidad, a esa contingencia que siempre interrumpe la vida.

En 1972, Lyotard viajó —con Andrée y sus dos hijas— a la *documenta* de Kassel, un evento que ya entonces era importante para la difusión del arte contemporáneo, pero que todavía no era el centro de referencia mundial que es hoy en día<sup>7</sup>. De hecho, sería esa edición la que convertiría a Kassel en un lugar de peregrinaje mundial por parte de los acólitos del arte contemporáneo. El comisario fue el *enfant terrible* Harald Szeemann, que venía de organizar algunas de las exposiciones más revolucionarias del siglo XX, como *Live In Your Head: When Attitudes Became Forms* (Berna, 1969) o *Happening & Fluxus* (Colonia, 1970-1971). No sabemos si en aquel entonces Szeemann y Lyotard se conocían, pero sí tendrán relación con posterioridad, especialmente en el marco de la recuperación de Duchamp en Francia (v. cap. 8). En cualquier caso, lo importante es que Lyotard asistió, y es probable que lo que vio allí fuera lo que cambiara completamente su perspectiva del arte contemporáneo: performance, arte conceptual, *povera*, escultura escenográfica, pintura hiperrealista; todo mezclado como parte de un mismo paisaje cultural.

Tras la *documenta*, Lyotard ya tenía herramientas para comprender que, más que en ningún momento anterior de la historia, el arte estaba atravesado por la absoluta heterogeneidad. Las tendencias, los artistas y los movimientos convivían y se superponían de una forma absolutamente novedosa, sin posibilidad alguna de ordenar todo lo que estaba pasando bajo un *ismo* determinado, como había ocurrido con el impresionismo a finales del siglo XIX. No había ninguna razón por la cual su aproximación a las artes debiera estar limitada a un tipo concreto de poética; entonces, tampoco había ninguna barrera para recuperar el interés en la que fuera una de sus mayores aficiones de juventud: el dibujo. Así lo indicaría años después en una conversación con Bernard Blistène, ante la pregunta por el origen de su interés en la pintura:

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada a Daniel Buren el 5 de septiembre de 2022 en el Café Beaubourg, París.

<sup>7</sup> Lyotard menciona la *documenta* 5 en *LMP*, pero fue Corinne Enaudeau quien nos confirmó que asistió con su familia.

D'abord, probablement, un vieux destin de dessinateur quelque peu refoulé ! Il m'arrive de dessiner. Quelquefois... [...] Un simple coup de crayon sur le papier, c'est un des arts les plus pauvres, une des formes les plus pauvres de l'art. Cette pauvreté-là, qui est quasiment mystique, est pour moi d'abord originelle. Là, il me semble que je suis plus proche du dessin que de la couleur.<sup>8</sup>

La poética de *Discours, figure*, en su ataque frontal a la representación, había cometido el error involuntario de dejar el dibujo un peldaño por debajo del color; donde los artistas dibujísticos jugaban con las formas, los coloristas las rompían, y eso era lo que a Lyotard le interesaba en la época en que redactó aquel libro. Sin embargo, este interés que tenía Lyotard por la ruptura de las formas era puramente teórico: en lo que refiere al gusto, asistía con frecuencia al teatro y disfrutaba de los trazos caligráficos de artistas del Quattrocento, como Piero della Francesca, sobre cuya *Madonna del Parto* (ca. 1460) escribió el fantástico texto «La Condition d'amour»<sup>9</sup>. Digamos que conocer a Monory fue el empujón que necesitaba para renunciar completamente a los prejuicios heredados y abrazar plenamente la multiplicidad y la heterogeneidad de lo contemporáneo. Precisamente por esto es pertinente que comencemos por su obra.

### **Jacques Monory: prolegómenos para una economía libidinal**

Que los pensadores post-estructuralistas se interesaran tan profundamente por la figuración narrativa es algo que, a día de hoy, sigue causando un profundo desconcierto. Lyotard escribió sobre Monory y sobre Adami, Derrida también sobre Adami, y tanto Foucault como Deleuze y Guattari dedicaron textos a Fromanger. La cosa no queda ahí, pues también pasó con los estructuralistas: Bourdieu escribió sobre Rancillac, Aillaud era discípulo de Althusser y, a su vez, Althusser era amigo de Cremonini, de Fanti y de Gaudibert, entre otros cruces y amistades. A su vez, este entramado se vio complejizado cuando Arroyo convenció a Aillaud, Biras, Fanti y Rieti para pintar *La Datcha* (1969) (Fig. 15), un cuadro inmenso donde aparecían representados Foucault, Lacan, Lévi-Strauss y Barthes escuchando por radio los acontecimientos de mayo del 68, con Althusser en el umbral de la puerta dudando si unirse al grupo de intelectuales o mantenerse al margen del elitismo intelectual del momento<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> B. Blistène (Invierno 1984-1985). «Entretien avec Jean-Fr...», p. 30.

<sup>9</sup> El texto fue originalmente publicado en *Le Nouvel Observateur* (17 de mayo de 1985), pero es conocido gracias a la reedición J.-F. Lyotard (2014). «Jean-François Lyotard : La Condition d'Amour (La Madone de Monterchi)» en F. Coblance y M. Enaudeau: *Lyotard et les arts*, París: Klincksieck, pp. 17-18.

<sup>10</sup> S. Wilson (2010). *The Visual World of French...*, pp. 29-39.



Fig. 15. La *datcha* es una casa de campo rusa que en la URSS se asociaba con las altas esferas del Partido Comunista. La burla es evidente: los grandes intelectuales observan los acontecimientos desde su atalaya, sin inmiscuirse en los problemas de la ciudadanía. Además de ser una crítica a la intelectualidad del momento, esta obra también cuestiona una cierta forma de hacer filosofía, replicando la famosa frase sesentayochista «las estructuras no bajan a la calle».

Para entender semejante fenómeno hay varias explicaciones posibles. La principal es meramente contextual: la vuelta a la figuración en pintura es un fenómeno propio de la Francia de aquel momento. El equivalente español estaba en grupos como el Equipo Crónica y el Equipo Realidad, siendo Eduardo Arroyo y Juan Genovés los máximos exponentes individuales de este fenómeno. Sin embargo, en España no hubo una legitimación institucional de la pintura figurativa hasta finales de los años setenta y principios de los ochenta, cuando los famosos «esquizos» de Madrid —formados en la Galería Amadis a principios de los setenta— celebraron las exposiciones *1980* (1979) y *Madrid D.F.* (1980). Puede que la falta de interés en este retorno de la figuración viniera dada por la falta de teóricos; al fin y al cabo, Juan Manuel Bonet, Ángel González García o Simón Marchán no aparecerán hasta esa época. Por supuesto, también jugó un papel notable la necesidad del Estado franquista de legitimarse como moderno y próximo a la abstracción estadounidense<sup>11</sup>. Frente a este panorama, Francia llevaba muchos años siendo abstracta y moderna, primero con Kupka, los Delaunay y el círculo de Puteaux; después con los informalistas y los tachistas de posguerra, como Mathieu o Soulages. Esto es lo que permitió que la figuración fuera, precisamente, una subversión frente al canon de lo no figurativo, como se demostró en la famosa exposición *Mythologies quotidiennes*, celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1964, cuyo objetivo era reivindicar una autonomía de Francia sobre el *pop* frente a la invasión de los neodadaístas estadounidenses<sup>12</sup>. Para tal fin, los

<sup>11</sup> Cfr. J. Díaz Sánchez (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid: Cátedra.

<sup>12</sup> El 19 de junio de 1964, Rauschenberg ganó el premio de la bienal de Venecia, poniendo punto final a la hegemonía de la pintura no figurativa de la Escuela de Nueva York, pero también de la Escuela de París. En la primera bienal de París de 1959 ya se había asestado un duro golpe a estas tendencias —la exposición se abrió con la *Méta-matic n° 17* de Tinguely, una máquina que pintaba de forma automática

organizadores —Bernard Randillac y Hervé Thélemaque, junto a los críticos Gassiot-Talabot y Marie-Claude Dane— se apoyaron en el libro *Mythologies* (1957), de Roland Barthes, una de las primeras obras en poner en el foco la cultura de masas<sup>13</sup>. Bajo tal paraguas cultural, es fácil que los filósofos conocieran, se interesaran y trabaran amistad con los pintores que estaban intentando aproximarse a los problemas de su tiempo, como también ocurrió con los cineastas de la *nouvelle vague* o con los escritores del *nouveau roman*. Se trata de entender que hay problemáticas comunes que atraviesan épocas enteras, pero, no lo olvidemos, también contextos afines que convierten en personal lo que podría parecer exclusivamente teórico o político.

Además de la explicación sociocultural, hay otra que no es contradictoria con esta, y que puede conectar con la filosofía francesa del momento: la necesidad de una formulación iconográfica, en el caso de los estructuralistas, y el rechazo de la dialéctica, en el caso de los post-estructuralistas. De alguna manera, y pese a algunos intentos llevados a cabo en *Tel Quel* o en *Peinture*, el estructuralismo dependía de las herramientas de estudio del lenguaje y de los signos (iconografía, semiótica, narratología) para entender el fenómeno pictórico como algo autónomo de las herramientas sociológicas, algo que favorecía que los pensadores del estructuralismo acabaran volviendo a la figuración<sup>14</sup>. Por otra parte, la crítica a la dialéctica que habían llevado a cabo los post-estructuralistas rimaba a la perfección con la recuperación de una pintura figurativa a la que no podían dar por *superada*, pues eso redundaría en el discurso teleológico heredado de Hegel. Siguiendo esta idea, el interés que Lyotard muestra por la figuración viene del desafío que supone para los pintores volver sobre algo que la fotografía ya ha dominado: la representación. ¿Qué puede decir un pintor sobre la *mimesis* que no pueda decir la fotografía? Nada, y es por eso mismo que la pintura figurativa se convierte en algo interesante, pues su desafío se encuentra en utilizar las herramientas tradicionales para caminar en la dirección más inesperada, aquella que aparentemente es más regresiva. El camino de la materia, de las texturas y de las veladuras es el evidente, pues pretende explorar las características de la pintura que la fotografía no puede dominar. Pese a todo, hay otro camino, un sendero que sigue la dirección contraria:

---

y pretendía ridiculizar la obra de artistas como Mathieu—, pero la hegemonía del *nouveau réalisme* duró muy poco, pues este movimiento nunca dejó de percibirse como el *branding* francés del neo dadá, aunque no lo fuera. En este sentido, el interés de la *figuration narrative* pasaba por subvertir la frialdad con la que los neodadaístas utilizaban los objetos cotidianos y proponer una reelaboración imaginaria de sus usos y sus funciones a través de la pintura, algo que inicialmente no fue bien recibido por los teóricos del conceptualismo y del *nouveau réalisme*, como Pierre Restany u Otto Hahn. La consolidación del movimiento se daría en los años posteriores, con las exposiciones *La Figuration narrative dans l'art contemporain* (1965), en la galería Creuze, y *Bande dessinée et figuration narrative* (1967), en el musée des Arts décoratifs. J.-P. Ameline y B. Ajac (2008). *Figuration narrative. Paris 1960-1972*, París: Centre Pompidou, pp. 17-22.

<sup>13</sup> R. Barthes (1957). *Mythologies*, París: Les Lettres nouvelles.

<sup>14</sup> Para una explicitación de los matices y las diferencias entre los diferentes representantes del estructuralismo y del post-estructuralismo: F. Dosse (1991). *Histoire du structuralisme I. Le Champ du signe, 1945-1966*, París: La Découverte y F. Dosse (1992). *Histoire du structuralisme II. Le Chant du cygne, 1967 à nos jours*, París: La Découverte.

Les avant-gardes picturales se constituent et se motivent de l'impossibilité de continuer à présenter la réalité, quand les photographes, les cinéastes s'en chargent. Elles se tournent vers l'examen des présupposés de la fabrication des images commerciales, où s'accomplit le programme de la costruzione legittima. Que veut alors un peintre quand par un mouvement de bizarrerie il renverse la nouvelle distribution des tâches entre les magazines et les avant-gardes et reprend au pinceau des images que les machines à photons produisent plus exactement que lui ? A quelle sensibilité en appelle-t-il chez les regardeurs ?<sup>15</sup>

Como vemos, el problema de la pintura no es solo el de la materia pictórica, sino también el de los desafíos a los que se enfrentan las artes y, en consecuencia, los artistas: poder escribir y pensar sobre unas artes que estaban en un momento tan cambiante, con una remodelación absoluta de sus códigos y propuestas, implicaba un conocimiento muy notable sobre las exposiciones, los artistas y los comisarios del momento. En el caso de Lyotard, esto fue posible gracias a su pertenencia a un contexto que no era solo filosófico y universitario, sino también artístico, en el que compartió amistad con Jean Clair, Bernard Lamarche-Vadel, Gilbert Lascault y Michel Butor, quienes creemos que le presentaron a muchos de los artistas con los que trataría a lo largo de su vida<sup>16</sup>.

Aunque todas estas cuestiones explican por qué pudo interesarle a Lyotard un artista como Monory, cabe explorar cómo pudo conocer por primera vez su obra. Aunque había empezado a pintar en 1952, en 1964 decide destruir la mayor parte de sus obras, dejando solo 21 de los 199 cuadros que había realizado hasta el momento<sup>17</sup>. Es a partir de este momento destructivo que Monory se convertirá en un artista relevante dentro de la *figuration narrative*, consolidando su trabajo entre 1966 y 1968, cuando presentó un conjunto de obras que ya poseían las principales características que seguimos asociando a su estilo: figuración fragmentada, monocromo azul y cobertura brillante de plexiglás<sup>18</sup> (Fig. 16). Aunque es muy probable que Lyotard estuviera al tanto de la existencia de Monory a finales de los sesenta, creemos que el primer encuentro con su obra pudo producirse en la exhibición antológica que llevó a cabo Gaudibert en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París en 1971, titulada «Monory : Jungle de velours (1969-1971)»<sup>19</sup>. Tan solo un año antes, Lyotard y Gaudibert habían coincidido en un debate sobre arte y sociedad organizado por el

---

<sup>15</sup> AEP, «Esthétique sublime du tueur à gages», p. 182.

<sup>16</sup> El círculo de amistades puede extenderse también a Christine Buci-Glucksmann, quien también perteneció al mismo círculo y escribió sobre muchos artistas comunes a Lyotard y a Butor. También puede incluirse en él a los editores Christian Bourgois y Michel Delorme, que le pusieron en contacto con muchos escritores y artistas, o a los críticos Alain Jouffroy y Arturo Schwartz, con quienes Lyotard tuvo una relación menos próxima pero que también participaron activamente en la recuperación de Duchamp y en el impulso de la *figuration narrative*, como Lyotard. En los años ochenta será de gran importancia, entre otros, Alfred Pacquement.

<sup>17</sup> H. Parret (2013). «Préface / Preface» en AEP, p. 11.

<sup>18</sup> S. Wilson (2013). «Postface / Epilogue» en AEP, p. 201.

<sup>19</sup> La exposición formó parte del espacio ARC (Animation-Recherche-Confrontation), un proyecto que llevó a cabo Pierre Gaudibert en el MAM entre 1966 y 1972 para pensar la creación contemporánea desde una perspectiva política e interdisciplinar. La exposición de Monory tuvo lugar entre el 15 de junio y el 19 de septiembre de 1971. Fue una de las últimas que se realizaron con Gaudibert al mando, pues dejó el museo en 1972 tras sus críticas al presidente Pompidou.

comité de estudiantes de la Maison des Lettres, cuya discusión fue anunciada bajo el título «Art, idéologie, fantasme»<sup>20</sup>. Tras este acontecimiento, su relación se oscurece hasta la época de *Les Immatériaux*, más de diez años después, cuando Lyotard escribe expresamente a Gaudibert —entonces conservador del Musée de peinture et de sculpture de Grenoble— para pedirle en préstamo el bajorrelieve de Nectanebo II que abriría la exposición. Lo interesante de esta carta es la enigmática frase que enuncia Lyotard al pedirle a Gaudibert el bajorrelieve, pues apunta a una compleja relación subterránea de la que apenas tenemos información y que probablemente esté atravesada por notables diferencias políticas<sup>21</sup>. Eso no quita, por supuesto, que compartieran espacios y amistades, como la de Deleuze, y es esa circunstancia la que explica que Lyotard se hubiera dejado caer por la exposición, sorprendiéndose de algo que ya tenía por descartado: las posibilidades subversivas que todavía escondía la figuración. Finalmente, el encuentro personal entre ambos se produciría al año siguiente, en 1972, después de que Monory hubiera leído el texto enviado por Lyotard. Según Wilson, Lamarche-Vadel —futuro editor de *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973) y *Des dispositifs pulsionnels* (1973)— fue el encargado de conducir a Lyotard a su estudio<sup>22</sup>, probablemente con la intención de tantearle para escribir uno de los capítulos de *Figurations 1960/1973* (1973), libro colectivo dedicado a la figuración narrativa en el que apareció, finalmente, el primer escrito que Lyotard dedicó a este artista.



Fig. 16. Monory acostumbra a caracterizar las mutaciones libidinales de la sociedad de consumo a través del color azul y la fragmentación cinematográfica. En cualquier caso, como vemos en esta imagen, no siempre utiliza cobertura de plexiglás. Tampoco se limita al color azul, aunque este sea el más característico de su estilo.

<sup>20</sup> DMF, «Notes sur la fonction...», pp. 230-247.

<sup>21</sup> La carta empieza de la siguiente manera: «Cher Pierre, c'est au titre d'une difficile mais fidèle amitié que je m'adresse au Directeur du Musée de Grenoble». Archivos del Centre Pompidou, ref. 1994033W669\_251. Agradezco a Andreas Broeckmann que llamara mi atención sobre este documento.

<sup>22</sup> S. Wilson (2013). «Postface / Epilogue» en AEP, p. 202.

A lo largo de su vida, Lyotard escribió dos grandes textos sobre Monory: «Économie libidinale du dandy», que apareció en *Figurations 1960/1973* (1973)<sup>23</sup>, y «Les confins d'un dandysme», escrito para el catálogo de una exposición de Monory en la Galerie Maeght (1981), a la que Monory estuvo afiliado desde 1974<sup>24</sup>. Ambos serán compilados en el libro *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory* (1984), editado por Castor Astral, donde el segundo escrito cambió su nombre a «Esthétique sublime du tueur à gages» y donde también se incorporó una breve introducción titulada «L'expertise». En el prólogo de su reciente reedición, Parret da cuenta de la historia editorial de cada uno de los textos: el primero fue completado en diciembre de 1972, el segundo fue reeditado en el catálogo *Espaces* en 1982 y, finalmente, el prólogo del libro fue entregado el 30 de diciembre de 1981<sup>25</sup>. Además del libro, contamos también con dos documentos más que nos dan información sobre la relación entre Monory y Lyotard: las entrevistas grabadas por David Carr-Brown para el CNRS (1981-1982) y el libro *Récits tremblants* (1977), escrito por Lyotard e ilustrado por Monory<sup>26</sup>.

Probablemente, el primer texto que Lyotard dedicó a Monory sea el primero que escribió monográficamente sobre la obra de un pintor, puede que en paralelo con el primero que redactó sobre Guiffrey. Lo interesante es que en él no presenta únicamente un correlato de las teorías filosóficas que desarrollará después en *Économie libidinale*, pues estas todavía no habían sido desarrolladas. Al final de su conferencia en Cérisy-la-Salle —presentada unos meses antes de la escritura de su texto sobre Monory—, Lyotard había afirmado que «la critique de l'économie politique [...] est déplacée par l'affirmation de l'économie libidinale»<sup>27</sup>, pero esto no debe entenderse como un guiño a la obra que todavía no había escrito, sino como el punto de partida de una reflexión que todavía está en proceso de desarrollo cuando escribe su texto. Así, la obra de Monory no debe pensarse deductivamente como si se tratase de una ilustración de su filosofía, sino como una herramienta en la que Lyotard se apoyó para seguir pensando. En este sentido, si hay algo que nos parece especialmente relevante de su relación con Monory es que Lyotard le consideraba como un genuino filósofo, algo que también sucederá con muchos otros artistas a lo largo de su vida: un pensador que no trabajaba con los conceptos ni con las palabras, sino con los colores y las formas. La pregunta por lo que sucede con esos colores y esas formas es lo que debe atraer nuestra atención en este momento.

«Économie libidinale du dandy» comienza con el relato de Jorge Luis Borges «Animales de los espejos», contenido en su *Manual de zoología fantástica* (1957) y

---

<sup>23</sup> El título original del texto fue «Contribution des tableaux de Jacques Monory à l'intelligence de l'économie politique libidinale du capital dans son rapport avec le dispositif pictural». B. Lamarche-Vadel (coord.) (1973). *Figurations 1960/1973*, París: UGE, 10/18.

<sup>24</sup> J.-F. Lyotard (1981). «Les confins d'un dandysme» en *Monory. Ciels, nébuleuses et galaxies*, París: Derrière le miroir, 244, 1981. Reedición en AEP, pp. 156-195.

<sup>25</sup> H. Parret (2013). «Préface / Preface» en AEP, p. 8, n. 4.

<sup>26</sup> J.-F. Lyotard y J. Monory (1977). *Récits tremblants*. El texto de Lyotard entabla un diálogo tan íntimo con la obra de Lyotard que resulta necesario un estudio pormenorizado del mismo para aclarar cómo puede insertarse en el conjunto de su pensamiento.

<sup>27</sup> DDP, «Notes sur le ret...», p. 319.

reeditado en *El libro de los seres imaginarios* (1967)<sup>28</sup>. En este texto breve, Borges presenta una época legendaria en la que el mundo de los hombres (presencia) y el mundo de los espejos (representación) no estaban separados, pudiendo los seres humanos entrar y salir de los espejos. «Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz», pero la felicidad se terminó cuando la gente del espejo invadió la tierra. La victoria de los humanos condenó a las criaturas del espejo a mero reflejo servil, pero Borges también anuncia, al final de todo, que estos «algún día sacudirán ese letargo mágico». Para Lyotard, los cuadros de Monory son el primer signo de esa Nueva Invasión<sup>29</sup>. ¿Qué pasará cuando tenga lugar la rebelión de las cosas representadas? ¿Acaso viviremos en un mundo sin espejos, sin teatro y sin pintura (representada)? Por supuesto que no. Borges es más complejo que todos aquellos que siguen debatiendo sobre los principios pautados por Platón en su *Parménides*<sup>30</sup>. Él no propone que haya una dialéctica ontológica entre lo representado y lo presentado, ni que pueda haber una reconciliación o síntesis entre una parte y la otra, sino que ambas partes tienen la misma energía y que hay un Déspota, un Emperador, que solo puede gobernar este mundo a costa de mantener encerrados a los Otros detrás de los espejos, reprimiendo tal energía. La representación no se muestra como otra cosa que un dispositivo energético que condiciona unas determinadas lógicas de poder<sup>31</sup>. De esta manera, lo que Lyotard pretende hacer con la pintura de Monory no es explicarla, reduciéndola a significantes, sino tomar algunos de sus *detalles* para explicar cómo estos desarticulan el engaño dialéctico producido por el Déspota<sup>32</sup>.

Frente a la posición ingenua que sostenía en *Discours, figure*, el Lyotard de 1972 ya no cree en la existencia de un vector de *déreprésentation* que dinamite la supuesta representación naturalista, pues este implicaría mantener el dualismo entre lo representado y lo presentado. Gracias a la obra de Monory, Lyotard advierte que la pintura figurativa tampoco es una copia de la realidad sensible, sino una puesta en circulación de unas formas, colores e intensidades que tensionan la creencia habitual de que la figuración es una representación del mundo y, por lo tanto, inferior a él. La conclusión a la que llega es que la imagen del mundo que nos viene impuesta, aquella inamovible y homogeneizadora, también puede abolirse desde la propia representación, *disimulando* intensidades dentro de los códigos pautados. Una vez más, la analogía entre el problema ontológico, político y estético se revela como exacta:

<sup>28</sup> J. L. Borges y M. Guerrero (1957). *Manual de zoología fantástica*, México: Fondo de Cultura Económica, ampliado y reeditado en J. L. Borges y M. Guerrero (1986). *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona: Bruguera.

<sup>29</sup> AEP, «Économie libidinale du dandy», pp. 58-67.

<sup>30</sup> Reconociendo que el Parménides es el diálogo más complejo de Platón, Lyotard considera que es un texto atado al debate sobre la representación. Las reflexiones de Borges van más allá, pues contempla el espacio de la presencia y el de la representación como una única piel que solo está separada en tanto en cuanto un Déspota ha establecido un binarismo que separa los dos dominios. Platón (1988). *Diálogos V: Parménides, Teeto, Sofista, Político*, trad. M. I Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero, Madrid: Gredos, pp. 29-136.

<sup>31</sup> AEP, «Économie libidinal...», p. 58.

<sup>32</sup> Lyotard utiliza esta reflexión para cuestionar los principios dialécticos establecidos por el primer Lacan, el del estadio del espejo, así como por Hegel y por Sartre. AEP, «Économie libidinal...», p. 64.

no es que Lyotard haya llegado a las mismas conclusiones en el campo de la política que en el campo de la estética, sino que su desarrollo teórico atraviesa los tres campos, interconectando las reflexiones y, por lo tanto, las conclusiones. Prueba de ello es que el concepto de disimulo no aparece por primera vez en *Économie libidinale*, sino en su antesala, en la otra *économie libidinale*, la del *dandy*<sup>33</sup>.

## El reverso del valor de cambio

Si para Derek Jarman el azul era el color del SIDA y de la muerte próxima, para Monory es el color del orgasmo, de la (des)carga libidinal<sup>34</sup>. ¿Son posiciones contradictorias? Aunque parezca extraño, ambas podrían ser la misma. Que Monory desmerezca en su *Document bleu* (1970)<sup>35</sup> el colorismo polícromo del fauvismo y defienda el azul monocromo como objeto de la erección es, en cierto modo, una puesta en juego de la pulsión de muerte, del deseo contemporáneo hacia el azul de la televisión y el azul de los rascacielos. El azul uniformiza las multiplicidades, inscribiendo las intensidades en un diseño único: en la mayoría de los cuadros de Monory no hay entidades independientes, pues todas están cubiertas y supeditadas al azul. «Un dispositif plastique libidinal, c'est un grille. Chromatique, celle-ci ne laisse passer que le bleu»<sup>36</sup>, dice Lyotard. El orgasmo azul no es un orgasmo rebelde, sino un orgasmo capitalizado, inscrito en las lógicas sexuales que gobiernan nuestros comportamientos sexuales<sup>37</sup>.

Si Cézanne deseaba la constante transformación de la montaña de Saint-Victoire, el acontecimiento, la transformación, Monory detiene la imagen, uniformizando los signos para simplificar su lectura, inmovilizando los objetos representados como el

---

<sup>33</sup> Sobre la potencia de la figuración *pop* para cuestionar el capitalismo desde sus propios códigos, v. J.-F. Lyotard (1973). «Les filles folles de Lindner», *L'Art vivant* 41, pp. 8-9, reeditado en *TDA*, pp. 94-101. Siguiendo las intuiciones de Bataille sobre Manet, Lyotard apunta que Lindner no solo se inscribe en la mutación de un tema pictórico, el de la Venus que deviene prostituta, sino que esa mutación se ve acompañada de una transformación plástica: la del volumen tridimensional de las Venus, que siempre aparecen al otro lado de la ventana de Alberti, a la planitud de las figuras y los fondos de Manet y de Lindner —pero también de Monory—, que rompen con cualquier ilusión tridimensional. La planitud de las figuras rompe con la metafísica del espacio divino, acercando los personajes a nuestra realidad sensible y permitiendo que las transformaciones sobre lienzo excedan el solipsismo de la pintura para cuestionar o pensar el mundo en el que se inscriben, que es el nuestro. G. Bataille (1955). *Manet*, Ginebra: Skira.

<sup>34</sup> Sobre Monory: *AEP*, «Économie libidinal...», p. 68 y ss. Sobre el *Blue* (1993) de Jarman: L. Calvo Gens (2023). *Memoria do azul. A afecção monocroma no contemporâneo*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea; especialmente, pp. 51-59.

<sup>35</sup> El *Document bleu* de Monory no es un texto autobiográfico, sino un relato o una pequeña novela de ficción sobre un asesino a sueldo. De alguna manera, este texto sirve como correlato de la pintura de Monory, pues las inquietudes que aparecen en el texto son idénticas a las que se mostrarán en sus cuadros: la estetización de la violencia en la sociedad de consumo, la inquietante cotidianeidad del mundo contemporáneo. J. Monory (2014). *Écrits, entretiens, récits*, «Document bleu», ed. P. Le Thorel, París: Beaux-Arts de Paris éditions, pp. 213-231.

<sup>36</sup> *AEP*, «Économie libidinal...», p. 74.

<sup>37</sup> Algunas ideas preliminares de *EL* se presentaron en la reseña que Lyotard hizo de un libro que trataba la vida sexual en la China antigua, escrito por Robert Van Gulik. Sería de gran interés una investigación que revisase los textos históricos en los que Lyotard se apoyó para escribir los capítulos cuatro y cinco de *EL*, aquellos que más desatendemos en esta tesis. J.-F. Lyotard (1974). «Coïtus reservatus», *Critique*, 320, pp. 3-13.

capitalismo inmoviliza nuestras vidas. No hay nada barroco en los cuadros de Monory, pues la vida y la muerte están detenidas: nada puede morir porque nada está ya vivo. A diferencia de lo que ocurre con los dibujos y las novelas de Klossowski o con las fotografías de André Zucca, Monory teatraliza un espacio a través de su congelación, despojándolo de cualquier motor narrativo<sup>38</sup>. En consecuencia, sus series no pueden leerse de forma secuencial o causal, sino como un todo conjunto. Lyotard comenta que la ruptura de las relaciones racionales entre las diferentes imágenes ya estaba presente en su película *Ex* (1968), pero que en sus pinturas alcanza un nuevo horizonte, el de la absoluta ruptura de la temporalidad. Así, el ejercicio que presentan sus cuadros es semejante al del poemario experimental *Mobile* (1962), de Michel Butor<sup>39</sup>, donde se propone un recorrido por los Estados Unidos bajo la forma de una cartografía libidinal. De alguna manera, *Mobile* es un retrato de la condición propia de los Estados Unidos, como también lo será *Le Mur du Pacifique* (1975) en el caso de Lyotard. La particularidad es que esta cartografía no se enmarca en una narratividad causal, aristotélica, sino que el propio libro —cuyos versos, además, se disponen de forma apaisada sobre la página, por lo que hay que torcer el libro para poderlos leer— se fragmenta en tantos capítulos como estados tiene Estados Unidos, emulando la aproximación lectora que hacemos a un mapa en una guía de viajes: podemos empezar por el estado que queramos, y no estamos obligados a leerlos todos para entender el libro. Lo que pone en común a Monory y a Butor es la multiplicidad y la relativa independencia de los diferentes elementos que se presentan, reconfigurando la trama libidinal definida por las convenciones de lectura. En este sentido, ni Butor ni Monory son realistas en un sentido clásico, pues no trabajan sobre la representación, sino sobre una economía política y libidinal en la que son los fragmentos y las relaciones las que cuestionan la obra de arte como una totalidad perfectamente cerrada sobre sí misma:

[Ses œuvres] ne sont pas une allusion à une copie de l'objet, d'une hypothétique objet, ils consistent en son découpage et son montage plastiques conformément aux règles selon lesquelles le capital découpe et monte les « objets » : toutes choses devenues marchandises. Bien loin de renvoyer à une extériorité, ce réalisme exclut toute extériorité, ne pose que des items substituables à valeur égale.<sup>40</sup>

Podríamos seguir disertando y pensando sobre las palabras que Lyotard dedica a Monory, pues todavía hay mucho que decir<sup>41</sup>. Sin embargo, ha llegado el momento de responder a la pregunta que más nos preocupa en lo relativo a esta investigación: ¿qué nos dice todo esto sobre Lyotard? ¿Qué es lo que Lyotard ha encontrado en Monory que tanto le ha inspirado a escribir páginas y páginas sobre su obra? En el fondo, la gran conexión entre Lyotard y Monory es aquella sobre la que Wilson ha puesto tanto

<sup>38</sup> AEP, «Économie libidinal...», p. 80.

<sup>39</sup> M. Butor (1962). *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, París: Gallimard.

<sup>40</sup> AEP, «Économie libidinal...», pp. 110-112.

<sup>41</sup> Para un pequeño estado de la cuestión sobre la obra de Monory, remitimos a H. Parret (2013). «Préface / Preface» en AEP, p. 11, n 14.

énfasis: ambos eran unos románticos, pero no en un sentido habitual, pues lo que evocan es un romanticismo posmoderno<sup>42</sup>. Veamos qué dice Lyotard al respecto:

Que le peintre bande bleu, cela veut dire que le branchement se fait sur la position bleue elle-même, que la charge n'est pas sur les figures, mais sur leur enfermement et leur catalogage, pas sur ces femmes offertes, perdues données, mais sur leur mise à l'encan dans le réseau de la valeur marchande. Charge placée donc non pas sur la figure-image, mais sur sa position, sur une relation de ces figures qui sont de tendresse, d'affection, de demande, de désir banal, de douleur, d'union des sexes, de connivence caressante, avec une matrice spatio-temporelle paraphée de bleu qui les tient dans l'inquantum (encan) du pâle mercanti. Relisez Marx en même temps que Baudelaire, et vous verrez paraître ce même branchement libidinal ambivalent sur l'objet capitaliste, d'une part de fascination sur son bleu, son abstraction, ses quanta échangeables, ce temps de travail social moyen que nul n'a jamais vu et ne pourra jamais voir, qui soutient, selon Marx, toutes choses en les clivant, y compris le travail et la force de travail, mais aussi, la femme, l'enfant, le soleil et la maison, fascination pour cette dureté mathématique, pour l'indifférence aux qualités, aux intensités, aux singularités (qu'il appelle maladroitement les usages) ; et donc d'autre part, complémentaiement, ce romantisme de Marx et ce songe d'une naturalité réconciliée de l'homme avec les choses, de la femme et de l'homme, de l'enfant et de l'adulte, de ce qu'il nomme le « corps inorganique » d'avant le capital. Ce n'est pas la dualité de la névrose, d'une part la schizophrénie si l'on veut (mais aussi la paranoïa) de la mise en branle et de la circulation interminable de toutes choses dans le capital et de l'autre le déchirement obsessionnel, religieux, hégélien d'un paradis perdu.<sup>43</sup>

Monory y Lyotard comparten con Marx y con Baudelaire la fascinación por el poder del capitalismo y, al mismo tiempo, su nostalgia de un *afuera*. Un afuera que, por otra parte, ha sido realizado por el capitalismo a través de la homogeneización absoluta de los procesos. Todo convive bajo el yugo del Capital, al menos en el planeta Tierra; pronto será igual en Marte. El capitalismo implica la reconciliación de todas las diferencias sobre un criterio único, sea el del valor de cambio o el del código binario que expresa los algoritmos que nos gobiernan; al mismo tiempo, el capitalismo también es responsable de la acentuación de todas las diferencias y todos los principios que fueron impuestos por la semioteología. Esta perspectiva es, sin duda, más compleja que la planteada en *Discours, figure*, donde el anudamiento entre el discurso y la figura todavía no mostraba que lo discursivo y lo significativo pueden ser deseados en los mismos términos que aquello figural que escapa a las codificaciones propias del discurso. De alguna manera, lo que Lyotard comienza a pensar cuando Monory entra en su vida es que ya no se trata de figura-imagen o de figura-forma, es decir, de la resistencia figural de las imágenes, sino de la posición que los signos ocupan en ellas. La sedición ya no se encuentra en la resistencia de lo sensible que se expresa a través de la figura, una aproximación que todavía habita los marcos teóricos de la fenomenología<sup>44</sup>, sino en el trabajo que hacen las imágenes para forzar una nueva economía libidinal de lo visual.

<sup>42</sup> Esta aproximación es la que defiende S. Wilson en sus escritos. S. Wilson (2010). *The Visual World of French...*, «Lyotard, Monory: Postmodern Romantics», pp. 153-183.

<sup>43</sup> AEP, «Économie libidinal...», pp. 106-109.

<sup>44</sup> La «resistencia de lo sensible» es una propuesta habitual en el campo de los *visual studies*, donde se reivindica la agencia de las imágenes frente a las aproximaciones hermenéuticas habituales. En este

Un ejemplo notable de esta cuestión lo encontramos en *Meurtre n° 10/2* (1968) (Fig. 17), un cuadro de filiación cinematográfica en el que ni los agujeros de bala que recorren la cristalera representada ni los muertos que se encuentran en la parte inferior del lienzo se corresponden con una situación realista de tiroteo: los cuerpos no están proporcionados, uno de los cadáveres que se encuentra detrás de la cristalera levanta la pierna de una forma poco naturalista, las balas parecen haber atravesado la primera superficie acristalada pero no haber llegado nunca a la segunda, etc. De alguna manera, Monory construye una obra en la que los signos que pueblan la superficie se anudan de una forma novedosa, operando de forma análoga los agujeros de bala representados sobre el lienzo y los agujeros de bala reales que perforan el espejo que cubre la parte izquierda del registro central de la obra. A este respecto, podríamos decir que si la diferencia entre la realidad y la ficción se suspende es porque el azul del capitalismo lo convierte todo en objeto de consumo; bajo tal dominio no cabe crear objetos resistentes a la semiotización, sino transformar las relaciones que se establecen dentro de lo semiótico. De esta manera, en lugar de ser utilizado como un elemento de ruptura opuesto a la hegemonía de lo azul, el espejo real es integrado en la narrativa ficcional del cuadro como si de pintura se tratase. No hay que presentar batalla de forma directa, separando lo real de lo ficcional, sino transformar las operaciones que suceden en su interior. En *Mesure n° 9* (1972) (Fig. 18), las imágenes que se muestran en las televisiones son intercambiables, pues no importa tanto el *qué* como el *cómo* o el *en relación con qué*. Lo mismo pasa en *Meurtre n° 10/2*, donde los cristales pintados y el espejo pegado ocupan una posición análoga y, precisamente, la diferencia es introducida a través de los pequeños detalles del lienzo.

Como ocurre en las películas más radicales de Brian de Palma, la fuerza de la obra de Monory se encuentra en que cada elemento independiente atenta contra la condición de la obra como un todo<sup>45</sup>, y esto solo puede entenderse si se analiza la interacción interna de los elementos en la imagen: «La charge libidinale du motif se trouve décuplée du fait de sa position d'*impouvoir* par rapport au principe de la valeur

---

sentido, la herencia de la fenomenología es innegable, como reconoce K. Moxey en *Visual Time: The Image in History*, «Visual Studies and the Iconic Turn», Durham: Duke University Press, 2013, pp. 53-76 y como defiende E. Alloa en la homónima *La résistance du sensible : Merleau-Ponty critique de la transparence*, París: Kimé, 2008. De alguna manera, este también es el marco de *DF*, el de la resistencia de la figura con respecto al discurso. Tanto *EL* como sus primeros textos sobre artistas contemporáneos avanzarán en una dirección diferente, proponiendo una aproximación distinta a las imágenes que también es susceptible de ser aprovechada por los *visual studies*, aunque todavía no haya ningún estudio relevante a este respecto.

<sup>45</sup> Un ejemplo podría ser lo que ocurre en la famosa escena del carrito de bebé de *The Untouchables* (1987), homenaje explícito a *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein. Si nos fijamos en el recorrido que sigue el carrito en su caída a través de las escaleras podemos comprobar que no hay una continuidad del *raccord*. Aunque el aparato narrativo nos indica que el carrito desciende las escaleras, algunos planos contradicen esta perspectiva. A diferencia de la ruptura que ofrece Godard en películas como *À bout de souffle* (1959), donde se critica de forma irónica el montaje propio del Modo de Representación Institucional (MRI), De Palma respeta los principios representativos del cine, ofreciendo una nueva economía narrativa sin impugnar lo propiamente económico. Aquello que Lyotard reconoce en Monory es lo mismo que nosotros advertimos en De Palma: un trabajo sobre lo representado y lo significado que disimula las variaciones dentro de un dispositivo convencional, sean las escenas de la vida moderna en el caso de Monory o las películas de género en el de De Palma.

d'échange, seul dispositif de décharge admis dans le système»<sup>46</sup>. Lo que interesa a Lyotard ya no es la capacidad de la obra para cuestionar el mundo como representación, sino la posibilidad de que haya elementos dentro del propio sistema que no estén siendo operativos dentro del mismo: fuerza de los débiles, impoder, disimulo. En este sentido, el artista nunca será un trabajador —aunque pudiera parecerlo en la Edad Media, indica Lyotard—, pues su condición *acéfala* implica un olvido de lo aprendido y una tendencia a la inoperancia<sup>47</sup>. De la misma forma que las relaciones sexuales exceden el objetivo teleonómico pautado por la biología, las artes no están esencialmente condicionadas por una finalidad concreta; Tschumi y Eisenman nos enseñaron que la arquitectura tampoco. He ahí la economía libidinal del *dandy*: exceso sin finalidad, pero no en el sentido batailleano del problema, sino en el de una ruptura *disimulada* de la cadena productiva; es decir, un cuestionamiento del sistema de cambio que parece parte y consecuencia del mismo, pero que lo está resquebrajando por dentro. La economía libidinal del *dandy* ya no es la del enfrentamiento directo, mallarmeano, vanguardista (Apollinaire, Isou), sino la de quien no renuncia al lenguaje codificado para expresar todo lo que este esconde (Baudelarie).



Figs. 17 y 18. Mientras *Meurtre n° 10/2* introduce la presencia del espejo como una extensión del espacio representado del lienzo (izquierda), *Mesure n° 9* pluraliza la representación de los televisores dentro de la representación del cuadro (derecha). Monory trabaja en ambos casos las indistinciones, pero también las intensidades que afloran en el epicentro de una cultura de la representación como la nuestra.

### El experimentalismo monocromo de René Guiffrey

Como ocurre con Monory, no cabe decir que la obra de Guiffrey sea, para Lyotard, una ilustración de su pensamiento. Aunque su trayectoria haya sido menos internacional, es evidente que a Lyotard eso no le importaba. Sobre ella escribió dos textos: «En

<sup>46</sup> AEP, «Économie libidinal...», p. 116.  
<sup>47</sup> AEP, «Économie libidinal...», p.136.

attendant Guiffrey (quatre pièces pour un abstrait)»<sup>48</sup> (1973) y *Sur cinq peintures de René Guiffrey. Dérobades* (1976)<sup>49</sup>, que fue editado como una publicación autónoma. Además, una tercera fuente fundamental para poder explorar esta relación es la conversación que tuvo lugar entre ellos el 27 de marzo de 1982, que fue grabada como parte de un vídeo-ensayo documental titulado *À blanc. À propos d'un serie* (1980-1982)<sup>50</sup>, en el que aparecen Lyotard y Guiffrey manipulando las obras del segundo. Curiosamente, aunque su relación fue muy intensa en los setenta, sus caminos se separan a mediados de la década siguiente, dejando de tener una relación tan cercana y no volviendo Lyotard a escribir ningún texto sobre la obra del artista<sup>51</sup>.

La pregunta fundamental en torno a la que gira la obra de Guiffrey es la del blanco, un concepto que excede las determinaciones propias del color que recibe ese nombre. Así queda claro en la conversación de Lyotard y Guiffrey de 1982: «[Le blanc] ne présente rien comme nommable sensible, mais ça présente le rien comme concept qui est d'une certaine façon toujours le rien»<sup>52</sup>. El blanco de Guiffrey es el mismo blanco que el de todo el mundo, pues él no busca singularizar su pigmento como hicieron Matisse o Klein, sino proponer una reflexión sobre el límite de lo visible que ofrezca al espectador la posibilidad de pensar *con* —y no *sobre*— el vacío<sup>53</sup>. En este sentido, más que experimentar con la pintura, Guiffrey trabaja la «alusión a la pintura». Es decir, el uso de los operadores propios del trabajo del pintor (lienzo, pincel, etc.) como forma de cuestionamiento de la propia disciplina. Un ejemplo se encuentra en obras donde pinta de blanco toda la superficie del cuadro y deja sin pintar la línea que debería estar pintada; es un engaño visual, una forma de torcer las reglas de la pintura desde la propia pintura, un ejercicio de *disimulo*.

Por supuesto, la pregunta por el blanco incluye diferentes obras, series y materiales entre los que el artista se fue desplazando a lo largo de su trayectoria, siempre con el objetivo de continuar su experimentación. Cada obra o cada serie tiene una especificidad absoluta, y no debe ser entendida como un progreso hacia la resolución del problema del color, del espacio, del espectador con respecto a la obra o del efecto

<sup>48</sup> J.-F. Lyotard (1973). «En attendant Guiffrey (quatre pièces pour un abstrait)», *L'Art vivant* 39, reeditado en *DDP*, pp. 225-236 y en *TDA*, pp. 102-121.

<sup>49</sup> J.-F. Lyotard (1976). *Sur cinq peintures de René Guiffrey. Dérobades*, París: Stevenson et Palluel, pp. 5-10, reeditado en *TDA*, pp. 122-135.

<sup>50</sup> La transcripción de la conversación entre Guiffrey y Lyotard se encuentra en BLJD JFL 408.

<sup>51</sup> Desconocemos las razones por las que Lyotard no volvió a escribir sobre Guiffrey. Puede que su internacionalización haya tenido algo que ver, pero no creemos que sea la razón última, pues en los noventa escribió sobre pintores mucho menos relevantes que Guiffrey. Sabemos que, después de su vídeo de 1982, Lyotard le había sugerido a Guiffrey que podría participar en *Les Immatériaux*, cosa que al final no acabó ocurriendo. Después de eso su contacto pasa a ser muy puntual, aunque Lyotard le mandará una carta a Guiffrey en 1996, cuando el gobierno del Front national (FN) retire su *Sculpture-fontaine Marine* (1990-1993) de Toulon. M. Benhamou (1997). *Entretiens avec René Guiffrey*, «Le visible et l'imprévisible - 1995», p. 46. Entrevista realizada a René Guiffrey en julio de 2023 por correo electrónico.

<sup>52</sup> BLJD JFL 408, p. 9.

<sup>53</sup> BLJD JFL 408, p. 10. Merecería un estudio pormenorizado la comparación de la idea de *blanc* que defiende Guiffrey y el concepto de *blank* de Arawaka, pues, de alguna manera, Lyotard continúa con Arakawa lo que empezó a pensar con Guiffrey. A este respecto, es curioso que conociera a uno cuando dejó de escribir sobre el otro, en torno a 1983.

de la luz sobre la obra, el espacio y el espectador. Guiffrey no es un escultor-científico como Oteiza, sino un pintor-poeta como Rothko, aunque sus obras respondan a problemas completamente diferentes: sabe que su experimentación es infinita. Esto no significa que sus investigaciones sigan caminos azarosos, pues su deriva está pautada por algunas continuidades causales que le han permitido continuar su investigación sobre el blanco. En sus propias palabras:

Quand j'utilisais toutes les couleurs de la palette (jusqu'à les années 70) il me semblait que je peignait très coloré, très « lyrique » disons, et puis en y regardant de plus près, avec le recul, je me suis aperçu que l'utilisation de toutes les couleurs de la palette n'aboutissait qu'à une vague monochromie. [...] Petit à petit, j'essayé de sortir de là, d'éclaircir (je disais d'éclairer à cette époque) ; tout est devenu gris. Gris clair. [...] Puis je me suis mis à effacer le gris. De plus en plus, jusqu'à ce qu'il ne reste que du blanc. Vers les années 72-73 il n'est resté que le blanc. Il y avait le blanc mat et le blanc brillant. Un peu comme une primaire (le mat) et une complémentaire (le brillant). C'était naïf mais c'était pour moi un énorme progrès. C'est à partir de là qu'à réellement commencé le travail du blanc. Le blanc de « l'efface ». Le début des questions sur la lumière. Comment laisser la lumière agir seule sur la surface ? Comme faire pour que la Surface restitue cette lumière ? Il y a eu l'utilisation de l'huile pour en finir avec le mat-brillant. Puis à partir de 77-78 du mat acrylique seulement. Parce que cela ajoutait un peu plus de neutralité à mon intervention. Un peu moins de « sensible ». [...] Et depuis cette date c'est le fameux « non pas le blanc mais la notion de blanc » de Samuel Beckett.<sup>54</sup>

En los años ochenta, la experimentación sobre la noción de blanco llevará a Guiffrey a aproximarse a materiales más complejos, como el vidrio y el agua. También a nuevas técnicas de trabajo, propias de la producción industrial. Esto tendrá una relación directa con la realización de sus primeras obras monumentales, como la revolucionaria *Bassin holographique* (1989), que incluye una línea-holograma, técnica poco habitual en 1989 —cuando la colaboración entre artistas y científicos no era tan habitual como en la actualidad—, o la *Colonne Lola* (1996) (Fig. 19), que culmina una investigación de largo recorrido sobre la superposición de cristales pintados, un proceso que da lugar a piezas semi-transparentes que no parecen pintadas, sino atravesadas por el fantasma de la pintura. En cualquier caso, es el primer momento de su producción artística el que aquí nos ocupa, la transición del colorismo lírico al gris, del gris al blanco, y del blanco al concepto de blanco. Al fin y al cabo, es en este momento en el que Lyotard se interesó por su trabajo. Desconocemos cómo se conocieron, pero resulta probable que fuera por mediación de Bernard Lamarche-Vadel o del escritor Mathieu Bénézet<sup>55</sup>. Sí podemos imaginar, en cambio, cómo ocurrió que Lyotard escribiera el primer texto sobre Guiffrey para *L'Art Vivant*: dado que en febrero de ese mismo año había escrito su texto sobre el hiperrealismo para esa misma publicación, entendemos que hay que considerar este segundo escrito para *L'Art Vivant* como parte de una colaboración sostenida en el tiempo, probablemente mediada por la figura de Jean Clair. Eso sí, que ambos textos fueran más adelante incluidos en *Des dispositifs pulsionnels* (1973) dice algo bueno de ellos, pues los descarta como encargos económicos impersonales y los incorpora de forma incuestionable al núcleo de su pensamiento filosófico.

USC

<sup>54</sup> M. Benhamou (1997). *Entretie...*, «Guiffrey, à la limite - 1988», París: Romagny éditions, p. 6.

<sup>55</sup> Entrevista realizada a René Guiffrey en julio de 2023 por correo electrónico.



Fig. 19. La *Colonne Lola* de Guiffrey culmina algunas de sus investigaciones sobre las transparencias, los materiales y el concepto de *blanc*.

Aunque Guiffrey es incluido por Lyotard en la amplia genealogía artística de los «falsos inmóviles», junto a Klee, Delaunay, Newman y Rothko<sup>56</sup>, su marco de referencias e influencias le convierten en un creador bastante inclasificable. Para empezar, es un artista fuera de foco, pues no encaja en ninguno de los grandes movimientos artísticos de aquel momento. Su experimentación recuerda a los trabajos de Ryman, artistas próximos al minimalismo que, al abrazar las multiplicidades y las contradicciones propias del lienzo, escapan a la dimensión teatral que habían popularizado Donald Judd y Carl Andre con sus instalaciones modulares. Como a estos pintores, a Guiffrey no le importa tanto la forma como un fin en sí mismo, sino las multiplicidades que emergen cuando la luz incide sobre ella o cuando el espectador se desplaza a su alrededor<sup>57</sup>. En este sentido, no es un formalista al uso, de raíz constructivista y estructuralista, sino un experimentador que se deja arrastrar por su propia investigación, eso que Lyotard apreciaba de los artistas y que él mismo reprodujo en su trayectoria filosófica.

Lo curioso es que esta genealogía posible no puede ser entendida como una continuación de la de los minimalistas experimentales, pues el propio Guiffrey admite

<sup>56</sup> *EL*, «Économie du figuratif...», 291.

<sup>57</sup> Esto recuerda a la idea del artista y de la obra como transformadores, una teoría que Lyotard aplicará a Duchamp pero que sirve también para aproximarse al trabajo de Guiffrey. Sobre esto volveremos en el cap. 8.

que no conocía a Ryman hasta que Lyotard comparó las obras de ambos<sup>58</sup>. ¿De dónde sale entonces su vocación experimental? Al ser preguntado por esta cuestión, él ha dicho que se siente próximo a artistas como Richard Serra, Ulrich Rückriem, Jean Degottex, Martin Barré o Antonio Calderara, quienes trabajaron la forma y la materia de una forma abierta, sin limitarse nunca a la máxima de Malévich de que el cuadrado es «el grado cero de la forma»<sup>59</sup>. No obstante, para entender la dimensión experimental del trabajo de Guiffrey también cabe recordar que en alguna ocasión ha homenajeado a vanguardistas tales como James Joyce (*Colonne Joyce*, 2008) o Josef Albers (*Petit Oncle Albers*, 2003), pionero en el estudio de algunos de los fenómenos en los que también se demorará Guiffrey, como los efectos de la luz en los colores opacos. También aparecen mencionados en algunos de sus textos algunos músicos como Thelonius Monk, Steve Reich e incluso el saxofonista Steve Lacy<sup>60</sup>. En cualquier caso, siendo todo esto crucial para entender la experimentación por encima del formalismo ingenuo, la pieza fundamental que inaugura y completa esta genealogía personal es más imprevisible, pues Guiffrey admite que el artista que más le influenció en sus comienzos fue el pintor Jacques Villon, mejor recordado por sus lazos familiares —era hermano de Marcel Duchamp y de Raymond Duchamp-Villon— que por su obra, o así suele considerársele fuera de Francia.

Pensar a Guiffrey junto a Villon es un ejercicio estimulante que permite arrojar bastante luz sobre su vocación experimental, pues aquello que mejor representa a ambos es, precisamente, su trabajo incansable al margen del sistema artístico. Como es sabido, aunque Villon comenzó su trayectoria artística como ilustrador, en la línea de Toulouse-Lautrec, no cobra relevancia hasta que sus hermanos y él empezaron a dar forma a lo que más tarde se conocería como círculo de Puteaux. Sin embargo, a nuestro juicio, la carrera de Villon gana interés cuando pasa la fiebre del cubismo y, como tantos otros, se queda descolgado de las tendencias históricas propias de su tiempo. Para él, la tarea no había concluido, pues no había nada que concluir ni que cerrar en ese proceso experimental; mientras los artistas se iban sumando al carro del surrealismo, él persistía en su propia investigación, repitiendo y variando durante toda su vida los mismos motivos y problemas. A nuestro juicio, también hay algo de esto en Guiffrey, como en muchos otros de los artistas sobre los que Lyotard escribió a lo largo de su vida: Buren y las rayas, Monory y el azul, Casimiro y el ovoide. Lo que importa no es su adecuación a las problemáticas del presente, sino cómo desde el presente desbordan los consensos propios de una Historia del Arte que parece estar atrapada entre el historicismo y el presentismo absolutos. Entre el academicismo, o la repetición burda de lo que ya ha sido hecho, y el vanguardismo, o la creencia ingenua en la dialéctica histórica de las artes, Villon y Guiffrey toman un camino de experimentación libre que se ampara en la repetición diferenciada, en el volver a hacer algo que ya se ha hecho pero de una forma completamente nueva. Es decir, en aquello que Lyotard

---

<sup>58</sup> Entrevista realizada a René Guiffrey en julio de 2023 por correo electrónico.

<sup>59</sup> M. Benhamou (1997). *Entretie...*, «Le visible et l'imprévisible - 1995», p. 27.

<sup>60</sup> R. Guiffrey (2016). «Notes d'atelier» en J.-C. Roure: *René Guiffrey. L'oeuvre à blanc (un parcours)*, Lyon: Fage Éditions, p. 32. Steve Lacy es mencionado en BLJD JFL 408, p. 18.

llamará *anamnesis*<sup>61</sup>. Volver a abordar el blanco como si nunca hubiese sido abordado, siempre repitiendo la misma pregunta, pero siempre de forma diferente.

### **Serialismos *blanc***

Cuando Lyotard escribe su primer texto sobre Guiffrey, aquello en lo que está pensando no es lo sublime ni lo posmoderno. Tampoco la anamnesis, todavía. Tampoco lo figural. Como hemos visto, su obsesión en aquella época eran Nietzsche, Klossowski y los sofistas, y los conceptos que aparecían en relación con estos pensadores eran los de apatía y disimulo. En este sentido, al igual que ocurre en el caso de Monory, Lyotard parece encontrarse con los artistas en el momento en el que los necesita, pues Guiffrey resulta ser un brillantísimo disimulador, alguien capaz de hacer que las líneas y colores —los blancos, *el blanco*— se escondan de la mirada del espectador y desplieguen sus intensidades. Así describe Lyotard esta propiedad mágica: «Placé un peu à gauche de la toile, que j'appellerai *Beckett*, vous voyez luire de telles surfaces ; un infime mouvement de tête vers la droite, elles deviennent mates, d'autres brillances émergent qui grisent les blancs purs de l'instant précédent»<sup>62</sup>. El poder de la pintura de Guiffrey no está en el metalenguaje que establece o en el discurso que construye sobre su pintura, como Lyotard criticaba a los pintores de Supports/Surfaces<sup>63</sup>, sino que es la propia obra la que se convierte en un dispositivo pensante y, por supuesto, *disimulante*. Malévich, Kandinsky y Klee todavía eran artistas que creían en la posibilidad de una nueva sintaxis y, con ella, de un nuevo mundo. En sus obras, las formas y los colores definían un discurso relativamente autónomo, pero significativo, que luego era completado con un conjunto de textos teóricos que ellos mismos escribían. En Guiffrey ya no se da esta circunstancia: ni es un teórico de su obra ni sus obras son propiamente significantes, pues él ya no es un artista de vanguardia. De los artistas revolucionarios cabe aprender la revolución, la transformación de la vida a través de la oposición de otra forma de concebirla, como ocurría en *Discours, figure* con la figura-imagen y, especialmente, con la figura-forma. Siguiendo a Guiffrey, como sucede con Monory, Lyotard renuncia a la vía de Klee y de la vanguardia para embarcarse en la pregunta por la capacidad disimuladora de los signos. No se trata del trabajo que no piensa de Pollock, sino de la búsqueda de las intensidades en aquello que se esconde; los matices y los brillos de la pintura, el blanco mate que se transforma para ocultarse de aquellos que lo miran con recelo. De alguna manera, la pintura de Guiffrey propone un diccionario involuntario de recursos que pueden ser aprovechados desde la filosofía. Eso es lo que se deja entrever en el primer texto que Lyotard dedica a su obra.

<sup>61</sup> Lyotard ya menciona el concepto de anamnesis en su conversación con Guiffrey. BLJD JFL 408, p. 10.

<sup>62</sup> *DDP*, «En attendant Guiffrey», p. 230. Evidentemente, que el texto se titule «En attendant Guiffrey» es un guiño a la obra de Beckett *En attendant Godot*, publicada por primera vez en 1952.

<sup>63</sup> Véase cap. 5, pp. 138-140.

Una de las grandes preguntas que se hace Guiffrey sobre su propio trabajo —en soledad o en entrevista, no tanto bajo la forma texto teórico— tiene que ver con lo bello como categoría de análisis. No porque le interese, sino porque no entiende que alguien vea bello lo que pinta: «Mais il existe une autre sorte de réaction fréquente dont j'aimerais que nous parlions, c'est celle moins réductrice en apparence mais tout aussi ambiguë qui s'exprime par, je simplifie : "c'est beau". À quoi, à ton avis, peut bien se référer ce "beau" qui semble donner accès et servir de critère à des œuvres qui ne paraissent pas essentiellement préoccupées d'être belles – ce qui pourrait bien être le cas des miennes ?»<sup>64</sup>. Esa inquietud es la misma que le lleva a sorprenderse cuando le comparan con los minimalistas<sup>65</sup>. Y, de hecho, esta es también la clave del interés que Lyotard tiene por su trabajo: no es solo el disimulo de sus líneas, sino lo que estas esconden. Es decir, la deconstrucción de la modernidad y sus pretensiones absolutistas. Malévich y las formas puras, Rothko y el relato trágico. La modernidad es un discurso histórico marcado por la oposición de unas formas con respecto a otras, siempre con una pretensión de verdad con respecto a las anteriores: el realismo cuestiona el relato heroico de los románticos, el impresionismo cuestiona la falsa objetividad de los realistas. Guiffrey no cuestiona nada, pero tuerce las líneas. Parece un minimalista, pero está disimulando: no lo es, sus líneas están torcidas o plegadas, y ni siquiera eso es lo importante, pues el cuadrado es una herramienta y no un fin en sí mismo. Pero de esto solo se dará cuenta el que observe con gran atención. No se trata de una crítica del geometrismo de Malévich ni de la seriedad de Rothko, pues no hay *oposición* frente a los artistas que le precedieron, sino un gesto mínimo que desestabiliza el legado de la modernidad sin plantarle cara de forma directa, como sí hizo Escher, al que Lyotard acusa de ser demasiado pedagógico<sup>66</sup>. Guiffrey no es pedagógico, no dice lo que hace, no tendría ni por qué saberlo, pues el mundo de las palabras no es el mundo de la pintura, aunque ambos estén anudados por los mismos principios libidinales. El artista debe expresarse como artista, no como teórico, y de forma afirmativa, sin pensar negativamente aquello en lo que otros fallaron o en lo que está por venir. Si Monory seguía pintado figuración *a pesar* de la figuración, Guiffrey sigue siendo un abstracto o un minimalista, pero siempre *a pesar* de la abstracción o del minimalismo.

Estas ideas también estarán presentes en su texto de 1976 y en la conversación grabada en 1982. Aunque cambien los conceptos que Lyotard utiliza, aquello que distingue a Guiffrey sigue siendo lo mismo: su capacidad para disimular las intensidades, para cuestionar los consensos dados sin caer en la oposición dialéctica. En el primer caso, el texto de 1976, la narrativa que establece Lyotard pasa por la imposibilidad de describir y fotografiar sus obras, algo que puede relacionarse con sus posteriores reflexiones sobre lo irrepresentable, pero que cabe contextualizar como

---

<sup>64</sup> M. Benhamou (1997). *Entretie...*, «Le visible et...», pp. 42-43. Las mismas reflexiones son recogidas en R. Guiffrey (2016). «Notes d'atelier», p. 30.

<sup>65</sup> M. Benhamou (1997). *Entretie...*, «Le visible et...», pp. 26-27.

<sup>66</sup> «Il faudrait confronter ce travail-là avec celui d'Escher. Mais Escher n'est pas un parodique, plutôt un pédagogue du mensonge visuel : tromper l'œil pour lui apprendre à se détromper». *DDP*, p. 231.

parte del interés de aquella época por los movimientos imperceptibles. La obra de Guiffrey no se puede fotografiar con éxito porque depende de la luz, de la posición y de la disposición del espectador, sí, pero también —o precisamente a causa de ello— porque su arte trata sobre los desplazamientos mínimos. En las obras que Lyotard manipula en el vídeo-ensayo, parecidas a las elaboradas posteriormente en *D'une serie* (1985) (Fig. 20), hay cincuenta y siete piezas que son prácticamente idénticas; su diferencia está en el detalle específico con el que cada una varía un supuesto modelo original que nunca existió como tal, pues todas son análogas en su autonomía<sup>67</sup>. Con todo, el objetivo del pintor no es solo el de repetir y variar, sino la apertura de un nuevo espacio de investigación en el que ya no haya que impugnar lo figurativo o lo escenográfico, enemigos habituales de la abstracción, sino invertir la relación habitual que establecemos con el cuadro. Cuando el comentario fácil sobre la obra de Guiffrey nos llevaría a la repetición y a la diferencia, o a imposibilidad de reproducir lo irreproducible, Lyotard utiliza estos elementos como problemas de paso, como cuestiones que nos conducen a la verdadera pregunta, la de la relación que establecemos con la obra y la del comentario que podemos efectuar sobre ella. ¿Qué cabe decir sobre una obra de arte? ¿Acaso una descripción que nunca podrá traducir su complejidad? ¿O una teoría que pretende reducir su opacidad a mero discurso? No, o no en este caso, pues la inversión que acomete Guiffrey sobre el régimen escópico evidencia que todo lo que podamos decir sobre la obra es inútil. Lo único productivo será decir *con* la obra, dejar que sea esta la que nos arrastre hacia rincones insospechados del pensamiento y de la sensibilidad:

Les tableaux de Guiffrey n'éclaircissent pas par réflexion, et il ne faut même pas dire qu'ils émettent de la lumière, ce qui resterait une métaphore et une fadaise. Mais en matière de lumière, ils sont actifs, voilà ce qu'on peut dire. Et par actifs, entendons qu'ils le sont comme un regard peut l'être. Le coup que jettent certains iris, pâles et à double fond, est ainsi très lent et incertain. Et ici c'est tout ce qu'on nomme l'abstraction qui est en jeu. Les surfaces « blanches » ne s'abstraient pas seulement de la figuration et de ses scénographies, mais des relations habituelles du spectateur à l'objet mis en représentation. [...] Cette abstraction est l'inversion de l'activité scopique. [...] Au moment où le sens des regards s'inverse, où c'est la peau blanche qui vous a à l'œil, vous êtes saisi au ventre par la pudeur et la coquetterie, c'est fini de théoriser, ici commencerait donc le texte que ces toiles exigent, les mots s'y feraient une beauté.<sup>68</sup>

Un filósofo que tome este fragmento de forma aislada pensará rápidamente en Lacan y la lata de sardinas. Si es un historiador del arte, se acordará antes de Didi-Huberman. O puede que ambos crucen sus papeles y sea el filósofo el que piense en el segundo y el historiador el que se acuerde del primero, pues ambos problemas son, en el fondo, el mismo<sup>69</sup>. Sin embargo, esto ya implica arrojar una teoría sobre la obra de

<sup>67</sup> Esta cuestión fue abordada por Derrida en relación con una serie de Gérard Titus-Carmel, pero Lyotard llevará su texto sobre Guiffrey por un camino más sorprendente e inesperado. J. Derrida (1978). *La vérité en peinture*, «Cartouches», París: Flammarion, pp. 211-290.

<sup>68</sup> TDA, p. 134.

<sup>69</sup> Nos referimos a la anécdota que cuenta Lacan en la octava clase de su onceavo seminario. J. Lacan (1973). *Le Séminaire XI. Les Quatre concepts fond...* Esta cuestión ha tenido comentarios muy fértiles

Guiffrey, o una teoría sobre lo que Lyotard dice sobre la obra de Guiffrey, cuando lo verdaderamente interesante es pensar qué es lo que Guiffrey suscita en Lyotard, pues lo que el filósofo nos está diciendo es que la inversión de la mirada implica suspender la teoría y dejarse afectar por la obra que nos está observando. «Vous êtes saisi au ventre par la pudeur et la coquetterie». Eso es lo que ocurre cuando la obra nos mira y nosotros estamos pensando en qué es lo que arrojar sobre ella, pues se trata de lo contrario, o eso afirma Lyotard con insistencia. Cada obra exige un texto diferente, una teoría diferente, nueva, acorde a las complejidades que está despertando, una traducción o reimaginación de la obra en forma de palabra. Puede que Lyotard no haya escrito ese texto, pues el comentario termina con estas palabras, pero sí deja un camino abierto para la que será su última aproximación a la obra de Guiffrey, la de 1982.

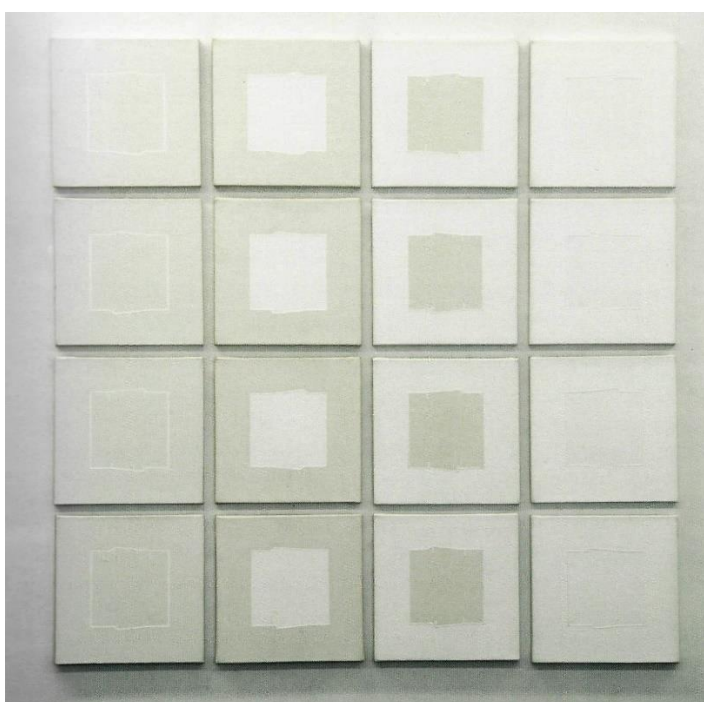


Fig. 20. Pese a ser una serie que se piensa a sí misma como serie, Lyotard desborda el problema de lo serial cuando trabaja sobre obras como estas, aproximándose a derroteros menos habituales en la teoría del arte. En el video de 1982, las obras que aparecen son semejantes, pero el tamaño varía entre unas y otras.

Tomar los tres textos de Lyotard sobre Guiffrey como un conjunto secuenciado a lo largo de los años nos permite apreciar una evolución en su consideración de las artes.

---

por parte de Didi-Huberman y Hal Foster, entre otros. Asumiendo que esta también es una interpretación posible de las palabras de Lyotard, creemos que las inquietudes que se reflejan en este texto tienen más que ver con el problema de Diderot y el comentario de arte, sobre el que volverá en *QP* y en su libro sobre Karel Appel. Cfr. G. Didi-Huberman (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París: Minuit; H. Foster (1996). *The Return of the Re...*; J.-F. Lyotard (1998). *Karel Appel: Ein Farbgestus, Essays zur Kunst Karel Appels*, Berna, Berlín: Gachnang y Springer. Reedición como *Karel Appel. Un geste de couleur / Karel Appel. A Gesture of Colour*, Lovaina: Leuven University Press, 2009.

Primero arroja una teoría: Klossowski, Nietzsche, etc. Después, se pregunta si cabe invertir la mirada y pensar sin marco teórico, aún cuando su interés por las intensidades que despierta la obra está en consonancia con su filosofía de aquella época. Pero no será hasta el tercer momento, en 1982, cuando aplique la conclusión de su texto anterior y se deje arrastrar por las especificidades de la obra, valorándola por lo que es y no por lo que él quiere que sea. Desgraciadamente, este encuentro no dará pie al texto anunciado, pues la conversación y el vídeo serán los únicos documentos derivados del mismo, como si el texto demandado por las telas de Guiffrey fuera, precisamente, la ausencia de texto. O como si el texto demandado por la obra de Guiffrey solo pudiera ser el vídeo mismo, la imposibilidad de las imágenes para ser transmitidas y traducidas, la paradoja de ver algo que no podemos ver del todo<sup>70</sup>.

Como ya hemos comentado, será el 27 de marzo de 1982 cuando Lyotard acuda al estudio de Guiffrey para conversar sobre su obra y documentar su trabajo<sup>71</sup>. Que sepamos, es la segunda vez que se documenta en soporte audiovisual su visita a un estudio de artista, tras el trabajo realizado por David Carr-Brown en el estudio de Monory. En este caso, la novedad es notable, pues el vídeo es realizado por el propio Lyotard, como puede apreciarse en las imágenes en las que se le ve manipulando la cámara. Dada la experiencia de Lyotard como cineasta, la obra no se presenta como un mero documento de la conversación, sino que constituye una aproximación genuina a la complejidad del trabajo de Guiffrey y al interés que Lyotard tenía por el mismo. A lo largo de sus quince minutos de duración, los vemos a ambos —artista y filósofo— manipulando, girando y doblando las obras para mostrar algo que la cámara difícilmente puede captar: la incidencia de la luz y la desaparición de las líneas. En esta conversación ya no se abordan problemas que pertenecen al metalenguaje de la filosofía, sino que se tratan cuestiones propias del trabajo artístico, reconociendo que este pertenece a un dominio diferente y que su relación con la filosofía viene, precisamente, de la capacidad que el arte tiene para contaminar las palabras y los problemas filosóficos, como la filosofía puede contaminar también la creación artística. En este diálogo, aunque Lyotard y Guiffrey hablan sobre los mismos problemas, uno habla como artista («Moi je ne veux rien») y otro como filósofo, casi como analista («Mais si, mais si, tu veux beaucoup des choses, tu ne cesses de vouloir»), intentando encontrar el texto o la teoría que la propia obra revela, sin arrojar interpretaciones forzadas o preexistentes<sup>72</sup>. En este sentido, Lyotard se atreve tanto a preguntar («Tu me diras si j'ai raison ou pas mais je l'entends comme un travail de rapper, de lutte contre l'oubli, de anamnèse»)<sup>73</sup> como a contradecir («Je crois que ta serie n'est pas

<sup>70</sup> El propio Lyotard dice: «Alors, on est en train de faire un film où, en principe, on essaye de faire comprendre des choses à des gens qui se plaignent de ne pas comprendre, de faire voir l'enjeu de ces imbéciles toiles blanches, n'est-ce pas, où il n'y a rien a voir». BLJD JFL 408, p. 64.

<sup>71</sup> Al respecto de este trabajo audiovisual y su relación con el pensamiento de Lyotard: L. Caÿte (2012). «À blanc, à propos d'une serie, Jean-François Lyotard (1982)», *Cahiers Critiques de Philosophie* 11, 1, pp. 249-256.

<sup>72</sup> BLJD JFL 408, p. 23.

<sup>73</sup> BLJD JFL 408, p. 10.

vraiment une série»)74, pues el trabajo del crítico o del teórico no se limita a la intencionalidad creadora del artista, sino que intenta traducir o desplazar el problema artístico al ámbito de la palabra y, en este caso, de la filosofía. Lo que Lyotard encuentra de valioso en Guiffrey excede lo que el propio artista pretende con su obra, pues su aproximación al problema de la pintura se sitúa en unas coordenadas análogas a otros problemas que le interesan a Lyotard como filósofo; el del tiempo, por ejemplo. En una inversión del trabajo que se acomete habitualmente desde la Filosofía del Arte, ámbito en el que las obras y los artistas son habitualmente utilizados como ejemplos de teorías preexistentes, aquí parece ser el pintor el que puede ayudar a Lyotard a resolver el problema que él se plantea desde el ámbito filosófico, pues la libertad del trabajo artístico facilita los abordajes paradójicos que abren nuevos caminos posibles.

Aunque hay muchas ideas maravillosas a explorar en la conversación completa, solo disponible en la transcripción inédita de la *Bibliothèque littéraire Jacques Doucet* —en el vídeo únicamente se recogieron algunos fragmentos—, uno de los debates centrales tiene que ver con la idea de serie. Ambos tienen diferentes opiniones al respecto: para el artista, el trabajo de Monet sobre la catedral de Rouan no puede ser una serie, pues son cuadros independientes que lo único que tienen en común es el motivo representado; para el filósofo, la serie requiere una síntesis temporal, una secuenciación, y la obra de Guiffrey no se corresponde con esto. Cuando antes hablamos de la serie no precisamos que los cincuenta y siete cuadros fueron realizados con la intención expresa de que estos no fueran expuestos de manera que pudieran ser vistos como una unidad. La idea de Guiffrey era que estos cuadros, parecidos pero diferentes, fueran secuenciados a lo largo de un pasillo o de un corredor. De esta manera, el espectador iría observando los lienzos de forma independiente, preguntándose por sus diferencias y sus similitudes sin poder llevar a cabo el ejercicio comparativo que sí sería posible si estuviesen a lado. Lyotard duda que esto sea una serie, pues algo seriado —según recoge de las teorías del filósofo Jean Schneider— implica una síntesis temporal de continuidad: vemos una cosa y luego otra que continúa la primera. Lo que Guiffrey propone como un constante *déjà vu* es, realmente, el regreso a la experiencia primigenia de la visión libre de síntesis temporal75. Este desacuerdo teórico es fascinante por muchos motivos, pero uno de los más interesantes tiene que ver con cómo ese problema se desarrolla en el pensamiento de Lyotard, quien volverá sobre él a través de la enigmática serie *The Stations of the Cross / Lema Sabachtani* (1958-1966), de Newman76. En las *Stations* ocurre la misma paradoja: es una serie, pero realmente se trata de instantes individuales, pues cada uno de los lienzos alude a una de las caídas de Cristo en el *via crucis*. Aunque ya no es un problema perceptivo, sino metafísico, lo que está en juego es semejante, al menos desde el punto

---

74 BLJD JFL 408, p. 57.

75 BLJD JFL 408, pp. 55-57.

76 Esta obra fue abordada en «L'instant, Newman», texto escrito para la exposición *Le temps : regards sur la quatrième dimension* (1984), organizada por Michel Baudson en Bruselas. No obstante, su popularización vino de sus posteriores republicaciones, primero en *Po&sie* 34 (1985) y después en *IN*, pp. 81-90 y en *TDA*, pp. 424-443.

de vista filosófico: la seriación de una pregunta que es única, la del vacío, la de la *stasis*, la de la sedición de lo sensible, pero esta vez bajo la forma del silencio de Dios. Lo que Newman y Guiffrey se plantean es lo mismo, aunque el primero lo haga desde lo sublime vertical, a través del momento kairótico en el que el Cristo humano duda del Padre celestial —es decir, de sí mismo— tantas veces como caídas, y el segundo lo aborde desde lo sublime horizontal, el de la propia experiencia perceptiva y anamnésica que está libre de cualquier relato metafísico<sup>77</sup>. ¿Acaso puede seriarse el instante? Una vez más, son el artista y la obra lo que suscitan la pregunta, los que tambalean los cimientos filosóficos de lo que Lyotard considera como serie. Es por ello que resulta tan importante esta conversación, pues Guiffrey ejerce de filósofo del tiempo a través de los desafíos que abre con su obra. Y eso, como tantos otros ejemplos que se presentan a lo largo de esta tesis, también es un gesto político.

### Daniel Buren y la pragmática del arte

Es probable que, de entre todos los artistas sobre los que escribió Lyotard, Buren sea el que mejor permite seguir la evolución de su pensamiento. Sobre él escribió cinco textos, un número muy elevado, pero lo verdaderamente definitorio no es la cantidad, sino el momento en el que escribió cada uno. El primero de los textos que escribió sobre Buren fue «Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres (en particulier de Daniel Buren)», publicado en el número 378 de la revista *Critique*, en 1978<sup>78</sup>. En 1981 verán la luz tres textos diferentes: «La performance et la phrase chez Daniel Buren»<sup>79</sup>, «Faire voir les invisibles, ou : contre le réalisme»<sup>80</sup> y «The Works and Writings of

<sup>77</sup> BLJD JFL 408, pp. 60-61. En estas páginas Lyotard improvisa una teoría que separa lo innombrable en dos vertientes: la vertical, que es edificante, como ocurre en Kierkegaard a través de lo irónico y en Rothko a través de lo trágico, y la horizontal, propia de lo posmoderno y característica de la mayoría de artistas sobre los que trabaja Lyotard, cuya renuncia a lo verdadero les sitúa más allá de los dualismos dialécticos. Esta segunda es la que se corresponderá con lo que podríamos llamar «sublime posmoderno» o «sublime post-metafísico».

<sup>78</sup> J.-F. Lyotard (1978). «Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres (en particulier de Daniel Buren)», *Critique* 378, pp. 1075-1085. En esta investigación hemos utilizado el texto en su traducción al inglés: «Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren», trad. Th. Repensek, *October* 10, otoño 1979, pp. 59-67.

<sup>79</sup> J.-F. Lyotard (1981). «La performance et la phrase chez Daniel Buren» en Chantal Pontbriand: *Performance, Text(e)s & Documents*, Montréal: Parachute, pp. 66-69. Este texto pertenece a las actas del coloquio «Performance et multidisciplinarité», celebrado en octubre de 1980.

<sup>80</sup> J.-F. Lyotard (1981). «Faire voir les invisibles, ou : contre le réalisme» en B. Buchloch: *Les couleurs : sculptures/Les formes : Peintures*, París, Halifax: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Presses du Nova Scotia College. Daniel Buren recuerda haber solicitado el texto a Lyotard con motivo de su exposición *Les couleurs : sculptures/Les formes : Peintures*, que se celebró en el Centre Pompidou en 1981, y en la que se incluyeron sus obras *Les couleurs : sculptures (1975-1977)* y *Les formes : peintures (1977)*, recientemente adquiridas por Pontus Hulten para el Centre Pompidou. En cualquier caso, hay una carta de Benjamin Buchloch del 14 de noviembre de 1980 en la que este le recuerda una conversación que ambos tuvieron en Montréal después de la conferencia de Lyotard sobre Buren y le pide un texto para el catálogo de la exposición del Beaubourg. Ambas historias son compatibles, pues Buren también estuvo en el congreso de Montréal y es probable que los tres se reunieran allí para hablar de ello. H. Parret (2012). «Préface / Preface» en *QP*, p. 11, n. 15.

Daniel Buren : An Introduction to the Philosophy of Contemporary Art»<sup>81</sup>. Por último, ya en 1989, y con motivo de la inauguración de su intervención sobre el Palais-Royal, escribirá «Fûts»<sup>82</sup>. A estos textos habría que sumar la aparición recurrente de Buren en otros escritos de Lyotard, en los que muchas veces se completa o se matiza la aproximación que hace a su obra, y, especialmente, en *Que Peindre ?* (1987), donde se intenta abordar desde una perspectiva análoga la obra de Buren y la de otros dos artistas que poco tienen que ver con él: Valerio Adami y Shusaku Arakawa<sup>83</sup>. Si tenemos en cuenta que Lyotard le conoció a finales de los años sesenta, como ya hemos comentado al principio del capítulo, la amistad entre ambos se muestra como la más larga y la más compleja de entre todas las que Lyotard sostuvo con un artista. Esto no es solo así por los treinta años que duró, sino porque, durante ese tiempo, las ideas de ambos fueron evolucionando de forma paralela. El primer texto que escribió sobre su obra fue pensado bajo el marco conceptual de los setenta: el de la pragmática y el paganismo. Sin embargo, las palabras y los conceptos que utilizará en 1981 serán ya otros, como también ocurrirá en su último texto, el de 1986. Lo mismo sucede con Buren, cuya trayectoria se inicia en los sesenta a través de la crítica de la pintura de la Escuela de París y, desde ahí, vira de horizonte en numerosas ocasiones, aproximándose a los círculos del arte conceptual estadounidense, a la crítica institucional y a las intervenciones *site specific*, que él denominará *travaux situés*. A lo largo de ese camino, la filosofía de Lyotard y la práctica artística de Buren se cruzarán en repetidas ocasiones, contaminándose de forma mutua<sup>84</sup>.

La primera pregunta que cabe hacerse al respecto de la relación entre Lyotard y Buren es la razón por la cual el primero tardó tanto en escribir sobre el segundo. Aunque podría parecer una pregunta anecdótica, pues el azar de la vida es el que marca los tiempos en estos casos, esta tardanza viene acompañada de una cuestión que nos parece relevante comentar a este respecto, y que tiene que ver con la posición política de Buren. Cuando finalmente Lyotard escribe su primer texto sobre Buren, destaca la siguiente cuestión: «We would be mistaken to assume that the metapragmatic function

---

<sup>81</sup> J.-F. Lyotard (1981). «The Works and Writings of Daniel Buren : An Introduction to the Philosophy of Contemporary Art», trad. L. Liebmann, *Artforum* 19, febrero 1981. Reedición en «Le travail et l'écrit chez Daniel Buren. Une introduction à la philosophie des arts contemporains», *Cahiers du Cric* 2, 1982, pp. 11-27.

<sup>82</sup> J.-F. Lyotard (1989). «Fûts» en M. Nuridsany: *Daniel Buren au Palais-Royal*, Lyon: Art Edition, Le Nouveau Musée. Reedición en *QP*, pp. 414-417.

<sup>83</sup> Los capítulos que corresponden a Buren en el conjunto de *QP* son «Le site», pp. 314-343, y «L'exposition», pp. 344-377, que recogen muchas de las ideas de los cuatro textos que Lyotard ya había publicado sobre su obra.

<sup>84</sup> Como ocurrirá en el caso de la mayoría de los artistas sobre los que escribió Lyotard, y así lo argumentamos en esta tesis, la influencia directa será más acentuada del artista hacia el filósofo que del filósofo hacia el artista. La búsqueda de Lyotard era un *détour* de la política a partir de la Estética, y los artistas podían ayudarlo en esa tarea. En cambio, la mayoría de los artistas no estaban necesitados en absoluto de la filosofía, aunque a muchos de ellos les gustase e inspirase. Por ello, la principal influencia que Lyotard tiene en estos círculos es contextual, pues era amigo de galeristas, editores y comisarios, o inspiracional, como podía serlo cualquier otro tipo de literatura que les ayudara a abordar el trabajo artístico de una forma más compleja. Así lo asegura Parret cuando indica que Lyotard no inspiró a Buren de una forma más reseñable que Deleuze o Blanchot, con los que no tuvo trato. H. Parret (2012). «Préface / Preface» en *QP*, p. 38, n. 55.

of contemporary works of art is the critique of ideological superstructures, the calling into question of institutions, and other critical strategies of that order. Buren, who once held such a position, concludes one of his recent text as follows»<sup>85</sup>. El texto reciente de Buren al que Lyotard se refiere es «Rebondissements» (1977), y lo que en él se advierte es un cambio de posición del artista con respecto a la crítica institucional. Este es el fragmento que Lyotard cita de forma textual:

Le travail en cours a pour ambition non pas de s'insérer plus ou moins bien au jeu ni même de le contredire, mais rien moins que d'en abolir les règles en s'en jouant et, dissident, sur un autre terrain ou sur le terrain même, de jouer à autre chose.<sup>86</sup>

Como sugiere Lyotard, la posición de Buren había sido muy crítica con la superestructura ideológica, siguiendo una línea de reflexión con la que Lyotard no estaba de acuerdo<sup>87</sup>. Pensar en la superestructura ideológica como un campo que conquistar implica blandir una dialéctica, la oposición con respecto a ese marco estructural dado, la violencia de plantar cara abiertamente a las instituciones. Lyotard no podía suscribir esa política si de lo que se trataba era de superar el criticismo frankfurtista, por lo que es comprensible que en los primeros años de la década de los setenta Buren no sea objeto de reflexión por parte de Lyotard. Esto empieza a cambiar, a nuestro juicio, en 1972, cuando su sutil propuesta para la *documenta 5* establece un marco de actuación que esquivo aquella radicalidad post-situacionista que le había llevado a ser perseguido por la policía o censurado en instituciones como el Guggenheim de Nueva York<sup>88</sup>. Digamos que Buren abraza el disimulo en 1972, pero no

<sup>85</sup> J.-F. Lyotard (1979). «Preliminary Notes on the Pragm...», p. 65.

<sup>86</sup> D. Buren (2012). *Les Écrits 1965-2012. Volume I : 1965-1995*, «Rebondissements (1977)», París: Flammarion, pp. 550-598; la cita se encuentra en la p. 587. Este texto presenta una larga reflexión sobre su intervención en la *documenta 5*, donde él mismo confiesa que quería evitar que se repitiera lo que había ocurrido en el Guggenheim un año antes. Ver nota 88 en esta misma página.

<sup>87</sup> En algunos textos de 1970, como «Fonction du musée (1970)» o «Limites critiques (1970)», Buren afirmaba que el Museo/Galería era un aparato de visión ideologizado que solo permitía un punto de vista único: «Le Musée/Galerie devient le révélateur commun à toute forme d'art». D. Buren (2012). *Les Écrits 1965-2012. Volume 1...*, «Limites critiques (1970)», p. 171. Bajo esta perspectiva, el *Land Art*, por ejemplo, sería ingenuo en su pretensión de salir de la galería. Frente a lo defendido por este movimiento, Buren creía que la pintura o el papel coloreado, tal y como él lo aplicaba, podía crear una desestabilización mayor que otras, apuntando a las contradicciones del propio sistema y mostrándose como la principal herramienta crítica del arte contemporáneo. Por supuesto, este vocabulario todavía es dialéctico; como hemos visto, en 1977 sus términos y objetivos ya serán otros. Lyotard vuelve sobre esta transformación en *Que Peindre ?*, donde afirma lo siguiente sobre la obra de Buren: «Grosso modo, la critique des idéologies, qui relève d'une sociologie marxiste, a cédé la place à une sorte de anamnèse de la vision d'art, conduite au moyen de situations plastiques». *QP*, «Le site», p. 342.

<sup>88</sup> Con el primer caso nos referimos a los escandalosos *Affichages sauvages* (1968), que consistían en una intervención sobre los espacios públicos o publicitarios con su famoso *outil visuel*, la raya vertical de 8.7 centímetros, y que en alguna ocasión le granjearon problemas con la policía, como ocurrió en Berna durante el período en que estuvo abierta *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* (1969). Buren no fue invitado a participar en la exposición, pero cubrió igualmente hasta cien paneles publicitarios de la ciudad de Berna con sus rayas. El segundo caso es el de la polémica del Guggenheim de 1971, probablemente la más conocida de todas aquellas que envolvieron a Buren, que no son pocas, y estuvo motivada por la instalación de una tela de veinte metros con su clásico *outil visuel* (*Peinture-Sculpture*) en la rotonda del museo, interrumpiendo la visión y tapando algunas de las obras expuestas. La obra fue retirada después de las quejas de tres de los artistas que exponían su obra, Donald Judd,

será hasta 1977 cuando verbalice ese cambio de actitud con respecto a la condición política de su obra; es a partir de entonces que Lyotard sentirá la comodidad suficiente como para dedicarle un texto al artista sin entrar en contradicción con sus ideas<sup>89</sup>. Puede ser, incluso, que las conversaciones con Lyotard y la asistencia al seminario de Urbino jugaran un papel en el cambio de actitud de Buren, aunque sea tremendamente reduccionista afirmar que su influencia fue el único motivo de tal cambio.

El caso es que desde 1972, y explícitamente a partir de 1977, Buren se convierte en el artista perfecto para Lyotard: comparten un ideario común sobre la política no dialéctica y, además, ambos se convierten en figuras muy cuestionadas por ello; sostienen una misma posición con respecto al arte conceptual, con la salvedad de que Lyotard adoraba a Duchamp y Buren lo detestaba<sup>90</sup>; y reivindican el legado de Cézanne. Esto último puede parecer menos relevante que lo anterior, pero no debemos olvidar que *Discours, figure* estaba edificado sobre la impugnación del sentido que Merleau-Ponty atribuía a Cézanne. El hecho de que Buren se reconociera como heredero de la tradición de Monet, Cézanne, Mondrian, Klee y Pollock —es decir, de aquella que más directamente se había opuesto al academicismo figurativo—, pero renunciara a la dialéctica como vía de sedición, permitía a Lyotard convencerse de que había posibilidades creativas más allá de las limitaciones binaristas que algunos seguían imponiendo a las artes y a sus historias posibles<sup>91</sup>. De alguna manera, esa tradición estaba dispuesta a reinventarse y a buscar nuevas direcciones posibles, como también lo estaba la línea de Manet y Hopper gracias a artistas como Monory y Adami. Lo que unía a todos estos creadores era la apertura a la experimentación, la capacidad para abordar las complejidades de un tiempo complejo y materializar un arte a su altura, posición que situaría a Lyotard en las antípodas de Danto.

Dicho esto, ¿cuál es la particularidad de Buren? ¿Qué es lo que tanto influenció a Lyotard de su obra? Aunque es evidente que es uno de los artistas que mejor encaja con sus ideas filosóficas y estéticas, hemos insistido mucho a lo largo de esta tesis en que eso no es lo importante para Lyotard, pues lo que él pretende es que las artes le

---

Dan Flavin y Michael Heizer, aún cuando otros muchos defendieron su permanencia: Carl Andre, Hanne Darboven, Antonio Dias, Jan Dibbets, On Kawara, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra y Lawrence Weiner. El escándalo fue tan notable que Carl Andre y Sol LeWitt llegaron a retirar sus obras de la exposición. Como podemos ver, la obra de Buren funciona en ambos casos por confrontación: la interrupción propuesta por el artista choca con el límite que está desafiando y esto ocasiona una prohibición o un conflicto directo, que repercute en la retirada de la pieza. En el caso de la documenta de 1972, el ejercicio de Buren acepta las normas del espacio expositivo, cuestionándolas desde su interior.

<sup>89</sup> Como comentaremos más adelante, una de las preguntas que atraviesan *QP* desde su inicio es la de cómo escribir sobre un artista que escribe sobre su propia obra. Esta tensión se dio en relación con la obra de Daniel Buren, quien no consideraba sus escritos sobre su obra como extensión de su trabajo artístico, pero también con la de Adami, Arakawa, Ettinger, etc. Por supuesto, el origen del problema está en Cézanne —cuyas cartas articulan la reflexión que Merleau-Ponty hace de su obra—, Klee y Duchamp.

<sup>90</sup> Como veremos más adelante, la opinión que Lyotard tiene sobre Duchamp está mediada por el hecho de que él lo seguía considerando un pintor, mientras que para Buren era un artista conceptual.

<sup>91</sup> La pertenencia de Buren a esa tradición ha sido reconocida por él mismo en la entrevista realizada por nosotros con motivo de esta investigación.

puedan ayudar a pensar de una forma diferente determinados problemas, sean estéticos, políticos o filosóficos. Aunque hemos sugerido que el trabajo de Buren en la *documenta* rima perfectamente con las ideas de Lyotard sobre el disimulo, la mayor particularidad que encuentra en su obra —frente a la de Monory y Guiffrey— es su pragmática. Buren es un disimulador y un experimentador, pero no es solo eso, pues gran parte de su obra se sitúa en el espacio público y formula una nueva forma de eficacia política. Sus propuestas no son únicamente una reflexión sobre la historia de la pintura y las posibles derivas de la creación contemporánea, sino que ejercen un desplazamiento mínimo en las formas de vida que interrumpen; el suficiente como para poder causar un impacto micrológico en los contextos intervenidos. Eso es lo que está pensando Lyotard en los últimos años de la década de los setenta, el giro pragmático, una eficacia que tenga en cuenta los hallazgos de *Économie libidinale* y que no se quede en una propuesta teórica que no pueda aplicarse. De alguna manera, las reflexiones que presenta en *Au juste* (1978) y *La Condition postmoderne* (1979) siguen ese camino, un sendero de reactivación política que conduce hasta *Le Différend* (1983) o *L'enthousiasme* (1986), y que puede resumirse en la siguiente afirmación:

La perspective est que de toutes façons on argumente, ou si tu veux, que les phrases sont en conflit ou en différend les unes avec les autres, donc elles ne peuvent pas se passer d'argumenter, alors que l'hypothèse d'*Économie libidinale*, je ne dis pas exclut le conflit, ce que serait pas vrai, mais n'en fait pas le foyer de l'affaire. L'économie libidinale est une poétique, et le *Différend* est une politique ou une rhétorique ; plutôt une politique.<sup>92</sup>

En esta nueva deriva de su pensamiento y de su vida, la obra de Buren se muestra como un elemento de notable relevancia, pues las reflexiones que se dan en su obra establecen el correlato perfecto de las ideas de Lyotard.

Para insertar las obras de Buren —y la reflexión que Lyotard hace a partir de ellas— en esta transformación de la eficacia política, lo más evidente es detenerse en cómo se aproxima a su obra y no tanto en lo que dice de ella. A lo que nos referimos es a que, al trabajar sobre la obra de Buren, Lyotard deconstruye analíticamente la operación que realiza el artista, indicando la transformación que ejerce sobre el medio, el soporte, el sujeto, el espacio o el tiempo de exposición. No se trata de una aproximación general al conjunto de la obra en relación con la Historia del Arte que le precede, sino un estudio particular sobre cómo cada detalle transforma un determinado elemento. En el caso de *PH Opéra* (1974-1977) (Fig. 21), por ejemplo, los lienzos se colgaron del techo en horizontal, disponiéndose sobre las cabezas de los espectadores y cambiando la perspectiva de visión habitual. Además, su tiempo de exposición rompió la secuenciación habitual, presentándose, según Lyotard, de la siguiente manera: las telas se expusieron de forma continua entre enero de 1974 y junio de 1975, siendo descolgadas en dos ocasiones a lo largo de ese tiempo, durante un mes cada una; de julio de 1975 a junio de 1977 volvieron a mostrarse, pero con una disposición diferente. Finalmente, el 6 de septiembre de 1977, durante dos horas —de 6 a 8 de la tarde—, se

<sup>92</sup> J.-M. Salanskis (1984). «Jean-François Lyotard : Sur le Différend», *Traces* 11, p. 8.

volvió a mostrar la disposición original, pero esta vez acompañada de algunas obras de otros artistas, como Gerhard Richter<sup>93</sup>. En lugar de abordar estas transformaciones como un todo conjunto, Lyotard se fija en la pragmática individual de cada uno de los gestos que incluye la acción: ¿qué ocurre cuando la tela cuelga sobre las cabezas de los espectadores? ¿Qué es lo que pasa cuando el tiempo de exposición es variado? Lo importante no es la obra de arte en tanto que parte de una tradición histórica o de un dispositivo de visualidad determinado, sino que, en el caso de Buren, la obra supone una experimentación que trasciende su condición de arte para afectar a las condiciones de visión, de deambulación y de planificación temporal de los espectadores. Lo importante no es solo la obra, sino cómo esta modifica un entramado determinado de relaciones ya codificadas.



Fig. 21. Como ocurría en su proyecto para la documenta 5, *PH Opéra* reconfigura los operadores que rigen el espacio expositivo. Sin embargo, más que una revelación de lo oculto, cabe considerar que lo que Buren está acometiendo es, en ambos casos, una reconfiguración de la economía libidinal del espacio expositivo. Es decir, una transformación sobre nuestra forma de mirarlo, de sentirlo y de pensarlo.

Lejos de quedarse en su comentario sobre Buren, la pregunta desembarcará también en el epicentro de su filosofía, iniciándose *Instructions païennes* (1977) con una

---

<sup>93</sup> Aunque Lyotard ofrece esta descripción de la obra, los detalles que Buren ofrece sobre la misma hacen que esta gane una mayor complejidad. Entre otras cosas, Lyotard omite que la primera parte del proyecto *Peinture horizontale* fue una exposición colectiva en la que participaron ocho artistas: Carl Andre, Marcel Broodthaers, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter y, por supuesto, Daniel Buren. D. Buren (2012). *Les Écrits 1965-2012. Volume 1...*, «PH Opéra (1977)», p. 514-549.

reflexión sobre el emisor (*narrateur*), el receptor (*narrataire*) y el mensaje (*narré*)<sup>94</sup> que, en *Les Immatériaux* (1985), dará forma al esquema fundamental del programa expositivo atravesado por la raíz «Mat»: origen (*maternité*), recepción (*matériel*), soporte (*matériau*), código (*matrice*) y contenido (*matière*)<sup>95</sup>. Es decir, cuando finalmente se decide a abordar la obra de Buren, Lyotard no solo escribe un texto, sino que su forma de abordar los textos se transforma, comenzando a entenderlos como operadores que participan en un medio dado. No tenemos forma de saber si el trabajo de Buren sobre la pintura le hizo cambiar su opinión sobre el texto o si fueron sus nuevas preocupaciones las que le hicieron pensar su obra de esta manera, pero la evidencia es que ambas cosas ocurren al mismo tiempo.

### Detectar los límites

Entre los borradores preliminares del texto titulado «La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation» (1981)<sup>96</sup>, disponibles en la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, hay una página especialmente interesante, pues aparecen el nombre de una serie de artistas y una frase o característica que Lyotard considera que puede servir de resumen o característica principal de su trabajo. Esta nota es muy curiosa, pues ese contenido no se ve reflejado de ninguna manera en el texto final. Sin embargo, su interés es mayúsculo. En la lista aparecen Sol LeWitt, René Guiffrey, Jacques Monory, Gianfranco Baruchello y, por supuesto, Daniel Buren. Aunque el garabato se lee con gran dificultad en la mayoría de casos, la característica de Buren es la que se puede discernir con mayor claridad: «la détection des limites»<sup>97</sup>. En eso consiste la obra de Buren, o esa es su mayor habilidad como artista. Ahora bien, ¿qué límites? En primer lugar podríamos pensar en los límites que la propia disciplina había dado a la creación artística: galerías, museos, marcos, etc. Pero esos no son los únicos límites que Buren transgrede. En los textos teóricos del artista encontramos la idea de límites críticos y de límites culturales, pero también de límites geográficos, topológicos,

<sup>94</sup> «[...] l'instance du narrataire [est] celle où le récit est entendu, et l'instance du narré où il est joué. [...] [R]aconter se fait sur une autre instance, celle du narrateur». J.-F. Lyotard (1977). *Instructions païennes*, París: Galilée, p. 20.

<sup>95</sup> «Nous nous sommes dit : « Mat », c'est un vieille racine indo-européenne. [...] Enfin, disons qu'on la retrouve dans plusieurs langues soit par emprunt soit par racine commune, et que cette racine indique *la prise de mesure à la main* pour très vite finir par vouloir dire « bâtir » ou « modeler ». Et c'est à partir de là que viennent les mots « matériaux », « matière », « maternité », « matériel ». C'est pour cela que nous avons décidé de les utiliser comme présumés d'une façon proche de la « théorie de la communication ». [...] On a donc cinq pôles : *d'où, vers quoi, comment, sur quoi* et *à propos de quoi*. Alors, on a décidé très, très arbitrairement, de nommer ces pôles avec la racine « mat » dont on a dit : *d'où ça sort* : Maternité du message ; *sur quoi* : Matériau ; *en quoi* : c'est sa Matrice car tout code est une matrice qui permet les permutations ; *de quoi* : c'est la Matière du message ; *de quoi il parle*, au sens des tables des matières, et puis Matériel, ça veut dire la façon dont il est reçu, à considérer par exemple que l'oreille est un matériel de récepteur du message...». B. Blistène (Invierno 1984-1985). «Entretien avec Jean-Fr...», p. 31.

<sup>96</sup> «La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation», *Rivista di Estetica* 9, 1981, pp. 3-15, aunque los borradores de la BLJD datan de 1979. Reedición en A. Cazenave y J.-F. Lyotard: *L'Art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, París: PUF, 1985 y en *TDE*, pp. 146-175.

<sup>97</sup> BLJD JFL 191, carpeta 1, p. 8.

temporales e ideológicos<sup>98</sup>. Junto a estos límites, Lyotard insiste en los límites visuales, en el trabajo del artista como señalador de situaciones codificadas a través de desbordamientos de la mirada. Y, por supuesto, todos estos límites son, de una forma o de otra, límites políticos.

Tanto para Buren como para Lyotard, la obra de arte debía ser constitutivamente transgresora y experimental, independientemente de sus características particulares. El trabajo artístico debía señalar los límites existentes y, por supuesto, subvertirlos, pues no había otra disciplina más adecuada para ello. Más que un dispositivo de legitimación cultural o un aparato de visualidad, la obra de arte se ampara primordialmente en el gesto de la disidencia; no se trata tanto de un mercado o de un circuito, sino de un ejercicio sedicioso para con unas estructuras dadas, algo que, por otra parte, convertía la creación artística en una cuestión más *histórica* que *aesthetica*, salvo que entendamos que la experiencia perceptiva y relacional también está mediada por el contexto histórico, algo con lo que seguramente ambos estarían de acuerdo. Bajo este análisis común de la problemática artística, la diferencia entre ambas posiciones venía de su aplicación, pues Buren estaba convencido de que los filósofos nunca elegían a los artistas adecuados para tender esos puentes experimentales entre diferentes disciplinas; la razón aludida es que estos no conocían el medio artístico. Al no saber de arte, lo que los filósofos consideraban como transgresor no lo era realmente, renunciando así de forma involuntaria a pensar con o sobre obras más complejas para aproximarse en su lugar a artistas de segunda fila con los que compartían amistad. Esto se lo transmitió directamente a Lyotard, quien tomó nota de la opinión ofrecida y se esforzó por aumentar su conocimiento de las últimas tendencias del arte contemporáneo, aquellas que había podido ver por primera vez en la *documenta* de Kassel. Así lo explica el propio Buren:

Il a vraiment accepté ce que j'avais dit. Je lui donné des catalogues et des choses comme ça sur des gens qui à l'époque me semblaient très important et dont je lui avais parlé, et [...] [Il] s'intéressait à des choses qu'alors aucun de ses copains philosophes ne s'intéressait dans le domaine de l'art. [...] Au cours de ses recherches et de sa vie, il est allé voir des expositions de gens que ses collègues philosophes ne connaissaient pas l'existence et je pense que ça a changé aussi sa perception du domaine artistique.<sup>99</sup>

La distinción que hace Buren de Lyotard con respecto a sus colegas de generación —Deleuze y Derrida, principalmente— es fundamental, pues reconoce que su trabajo no tomaba a los artistas como una excusa teórica, sino que verdaderamente se interesaba por sus obras con conocimiento específico de aquello sobre lo que hablaba, aunque sus opiniones fueran diferentes en lo referido a la pintura figurativa y a otros aspectos específicos de la creación contemporánea. Este fragmento de Buren también es interesante porque demuestra que Lyotard le tenía en estima como consejero artístico, dejándose recomendar e incorporando a los artistas que le interesaban a

---

<sup>98</sup> D. Buren (2012). *Les Écrits 1965-2012. Volume 1...*, «Límites críticos (1970)», pp. 165-180. Para los demás límites, «Rebondissements (1977)», p. 552.

<sup>99</sup> Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Daniel Buren el 5 de septiembre de 2022 en el Café Beaubourg, París.

Buren a su propio *corpus*, como podría ser el caso de Sol LeWitt. Solo teniendo en cuenta esta relación de respeto intelectual que Lyotard sentía hacia Buren podemos entender el pequeño desencuentro que ambos tuvieron con motivo de la publicación de «The Works and Writings of Daniel Buren: An Introduction to the Philosophy of Contemporary Art», el texto que el filósofo escribió para *Artforum* en 1981<sup>100</sup>.

Desde luego, nadie que conozca la obra de Buren se aproximaría a ella desde el marco teórico de los *afectos*, sino más bien, en tal caso, desde el de los *efectos*; es decir, el de la pragmática, aquel que Lyotard ya había explorado en 1978. Sin embargo, en 1981 cambia de aproximación e introduce la cuestión de los afectos, una dimensión que el propio Buren había introducido hacía poco tiempo en alguno de sus textos teóricos<sup>101</sup>. El reproche de Buren fue que Lyotard escribiera sobre su obra a partir del texto que él mismo había escrito, cuando lo importante era la obra en sí y no el texto; lo que el artista escribiera sobre su propio trabajo no era, en ningún caso, lo que debía tenerse en consideración a la hora de aproximarse a su trabajo, o eso creía el propio Buren. Puede que sea precisamente a razón de este pequeño desencuentro que Lyotard comenzó *Que peindre ?* (1987) con una introducción en la que se preguntaba cómo escribir sobre artistas que han escrito sobre su propia obra, separándose de su amigo en las conclusiones:

À la limite, Buren par exemple est insaisissable, si l'on n'a pas le texte qui argumente l'économie de son travail et sa finalité. [...] Vous voulez donc que le peintre peigne et que le critique critique, et que chacun reste à sa place, alors qu'il est clair que ces artistes comme beaucoup d'autres, par leur œuvre, interrogent ce qu'il en est de la place ? Êtes-vous de ceux qui jugent qu'un peintre n'a pas à philosopher, ni un philosophe à se mêler de faire une peinture, une exposition ? <sup>102</sup>

Con este comentario, Lyotard está desbordando lo que Buren piensa sobre las artes, pero también lo que él mismo pensaba hasta el momento sobre la creación artística. Como nosotros defendemos en esta tesis, no tanto por convicción absoluta como por adecuación al pensamiento de Lyotard, la filosofía y las artes constituyen dos espacios de investigación que pueden retroalimentarse entre sí, como podría ocurrir también con la matemática, la biología o el deporte. Lyotard dio muestra en muchas ocasiones de defender esta posición, comprendiendo, no obstante, que hay un vector de artisticidad que se muestra genuinamente en las artes pero que está presente en todas las disciplinas, siendo responsable de que estas se complejicen y desarrollen. Sin embargo, un aspecto de Buren al que él da poca relevancia —probablemente porque le aproxima a la línea de Duchamp de la que tanto reniega— es su faceta como filósofo *amateur*, desarrollada a través de sus textos<sup>103</sup>. Lo que a Lyotard le fascina de este

<sup>100</sup> J.-F. Lyotard (1981). «The Works and Writings...».

<sup>101</sup> Esto es engañoso: aunque en la traducción al inglés se hable de afectos, el texto de Lyotard habla de la neutralización de los afectos, por lo que, en el fondo, de lo que se trata es de efectos. En cualquier caso, no sabemos cuál es el texto al que se refiere Buren, por lo que no hemos podido contrastar la similitud de las ideas que se exponen de ambos.

<sup>102</sup> *QP*, «La présence», p. 114.

<sup>103</sup> «[Ces écrits] ne pose[nt] pas seulement la question : Qu'est-ce que la peinture ?, mais : Qu'est-ce que penser (la peinture) ? Et si le discours philosophique est bien celui dont l'opérateur principal est

fenómeno es que, a través de su faceta de escritor, Buren —como Adami y Arakawa, pero también otros muchos artistas de aquel tiempo, como Kosuth— desborda el límite mismo de lo propiamente artístico, creando una hibridación que es, en sí misma, una superación de los límites establecidos por el arte y la filosofía. Es decir, Buren está detectando y desbordando más límites de los que él mismo es consciente o quiere admitir, un gesto que inspirará a Lyotard a aceptar las contradicciones del pensamiento como algo inherente al mismo. No en vano, este fragmento —escrito en segunda persona— puede servir de respuesta a Buren, pero también a sí mismo, cuestionando su propio pensamiento a partir de dos evidencias: los artistas pueden escribir sobre filosofía y los filósofos pueden hacer exposiciones<sup>104</sup>.



Fig. 22. Las famosas *colonnes* de Buren fueron su primera intervención permanente en el espacio público. Pese a ser un monumento que actualmente atrae mucho turismo, su instalación puede considerarse como la última obra polémica del artista, quien a partir de este momento adoptó un perfil menos combativo en la escena artística internacional.

Aunque podríamos extendernos durante decenas de páginas hablando sobre los pormenores y los hallazgos que hay en los textos de Lyotard sobre Buren, intentaremos limitar el espacio que nos queda en este breve apartado a una última cuestión que consideramos fundamental para la narrativa que estamos construyendo en esta tesis: el *affaire* de las *colonnes* de Buren en el Palais-Royal. En julio de 1985, François

---

l'interrogation relative aux opérateurs des discours (le sien compris), il s'ensuit que l'écrit DB appartient au « genre » du discours philosophique». *QP*, «Le site», p. 342.

<sup>104</sup> En el momento de redacción de estas palabras, Lyotard ya no era el único filósofo-comisario, pues Bernard Stiegler estaba terminando los preparativos —o puede que ya hubiera inaugurado— su exposición *Mémoires du futur* (1987), con Catherine Counot. Al gesto iniciado por Lyotard y seguido por Stiegler se sumarían, con el tiempo, Jacques Derrida (*Mémoires d'aveugle*, 1990), Julia Kristeva (*Visions Capitales*, 1998), Paul Virilio (*Ce qui arrive*, 2000), Bruno Latour (*Iconoclash*, 2002, *Making Things Public*, 2005 y *Critical Zones*, 2020, todas con Peter Weibel), Jean-Luc Nancy (*Le Plaisir au dessin*, 2007) y Georges Didi-Huberman (*Atlas*, 2010; *Soulèvements*, 2016), por citar algunos.

Mitterrand y Jack Lang, entonces ministro de Cultura, seleccionaron el proyecto de Buren, *Les Deux Plateaux* (Fig. 22), para transformar el parking del Palais-Royal en un monumento que dialogara con la arquitectura histórica del palacio. La obra es difícil de describir, pero podríamos decir que consiste en la introducción de una serie de columnas octogonales de diferentes tamaños en la superficie del espacio, todas ellas decoradas con las rayas habituales en la obra de Buren. Su mayor particularidad es que algunas de estas columnas no se cimientan sobre el suelo pisado por el público, sino que residen en un nivel inferior, creando una doble altura que solo es percible a través de un enrejado que permite ver el subsuelo. Además del interés formal de la obra, su potencia viene ligada a la polémica que despertó cuando se anunció que era el proyecto ganador del concurso. Ante la noticia, la intelectualidad francesa se separó en dos bandos: unos creían que la modernidad de la obra atentaba contra la belleza histórica del Palais-Royal, mientras que otros la defendían como una forma de actualizar el patrimonio artístico a nuestros tiempos. En el primer grupo se encontraban Claude Lévi-Strauss, René Huyghe, Henri Troyat y Michel Déon, mientras que algunos de los defensores de la obra fueron Jean Baudrillard, Philippe Sollers, Bernard-Henri Lévy, Pierre Boulez, Georges Duby, Jacques Derrida, Valerio Adami y, por supuesto, Jean-François Lyotard. Finalmente, la obra fue instalada en 1986, salvándose en varias ocasiones de ser demolida<sup>105</sup>. Con motivo de esta polémica, y para reforzar críticamente la obra, Michel Nuridsany editó en 1989 un libro titulado *Daniel Buren au Palais-Royal*, donde se recogían textos de diferentes críticos y teóricos sobre esta obra. Algunos de los participantes en este volumen fueron Jean Nouvel o Danielle Cohen-Levinas, además del propio Lyotard<sup>106</sup>.

Aunque actualmente sea un fuerte activo para el turismo de la ciudad, su instalación reveló uno de los límites habituales para la creación artística contemporánea, el del gusto. Muchos intelectuales y gran parte de la población preferían las formas neoclásicas del Palais-Royal al gusto moderno de Buren, aun siendo esta obra la propuesta más clásica del conjunto de su trayectoria. Lejos de ser un defecto, Lyotard ya había reconocido como una virtud la capacidad de Buren para efectuar una anamnesis de la ciudad histórica, algo que había señalado en relación con su obra *Les Couleurs : Sculptures* (1975-1977), en la que el artista había dispuesto quince banderas en diferentes lugares de París para ser observadas desde las terrazas del Centre Pompidou con la ayuda de tres telescopios. De alguna manera, las palabras de Lyotard sobre esta obra pueden ayudarnos también a pensar la intervención del artista sobre el antiguo parking del Palais-Royal:

Mais le visiteur, invité par la légende qu'il trouve fixée au socle des longues-vues sur la terrasse de «Beaubourg» à chercher à repérer ces oriflammes, [...] explore, broute cet espace désaxé, retenu par mille à-côtés inattendus, s'étonne, rit ou tempête, parvient ou ne parvient pas à ajuster l'oriflamme burénien[ne], comprend ou ne comprend pas qu'il est joué parce qu'on l'a détourné de la vision droite

<sup>105</sup> D. Cascaro (1998). «Les "colonnes" de Buren, une crise politico-artistique», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 59, pp. 120-128.

<sup>106</sup> Como ya hemos señalado con anterioridad, el texto fue reeditado en *QP*, «Fûts», pp. 414-417.

à laquelle a droit le visiteur d'un musée, et jeté dans le champ inscrutable de la latéralité visuelle ordinaire. Il fait l'anamnèse de Paris.<sup>107</sup>

Sin duda alguna, la potencia de las *colonnes* de Buren está precisamente en la capacidad de reinventar el espacio urbano y, al mismo tiempo, el patrimonio cultural, por lo que puede inscribirse, por paradójico que parezca, en la misma tradición que el situacionismo, las barricadas del sesentayochismo y las teorías de Lyotard sobre la interrupción y lo figural, sobre las que ya hablamos en los primeros capítulos de esta tesis. Al mismo tiempo, el levantamiento de esta obra en el antiguo parking del Palais-Royal hace que sea un sitio turístico *ready-made*. De alguna manera, es un ejemplo privilegiado de la contradicción que suponen la mayoría de las obras contemporáneas de este tipo. Está hecha para el pueblo, el disfrute y el turismo, pero también contra el pueblo, el disfrute y el turismo. Está hecha para permanecer en el tiempo, siendo la primera obra de Buren en quedar instalada de forma indefinida, pero también, por su carácter permanente, terminará convertida en una ruina, algo que no podía ocurrir con las obras temporales que Buren había realizado con anterioridad. De hecho, su aspecto es, en sí mismo, ruinoso. Por este conjunto de contradicciones, Lyotard no dudó en considerarla una obra *paracrónica*, además de decir también que era la más precaria de Buren hasta ese momento: construida sobre el pasado y proyectada hacia el futuro, pero siempre atravesada por el fantasma de su destrucción<sup>108</sup>.

Con este último texto sobre Buren, Lyotard parece cerrar el discurso que había comenzado a desarrollar sobre o junto a la pragmática de *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux* (1972) y *PH Opera* (1974-1977), pues, aun cuando sus intereses a finales de los ochenta tienen que ver con la presencia, el espasmo y la anamnesis de lo visible, esta obra no puede entenderse sin las paradojas políticas que la habitan. Lo mismo ocurre con Buren, quien, después de 1986, y tras de veinte años de polémicas ininterrumpidas, se dedicará a producir obras de mayor complejidad cromática y menor conflictividad política. De alguna manera, ambos renuncian a la eficacia política de las artes para explorar otras formas de intervenir en la sociedad. Por una parte, Buren seguirá el camino de la pedagogía, fundando junto a Pontus Hulten el Institut des hautes études en arts plastiques (IHEAP), que estará activo entre 1988 y 1995, y en el que se formarán artistas de gran relevancia como Pierre Huyghe, Philippe Parreno y Dominique Gonzalez-Foerster. Por la otra, Lyotard, que había sido profesor toda su vida, toma el camino contrario. Sin dejar nunca la docencia, encuentra una alternativa a la pedagogía tradicional en aquellas estrategias aprendidas de Buren, que llevará a la práctica a través de *Les Immatériaux*, donde el discurso filosófico tomará forma visual y sonora para llegar a un público más amplio, pero sin comprometer nunca su complejidad:

J'agis dans le cadre de l'expo comme intellectuel et non plus comme philosophe. C'est une tâche culturelle parallèle à celle de l'enseignement : elle résulte de l'hypothèse que le gens ont une capacité qui n'est pas développée dans le cadre de l'enseignement et qu'il faut la développer. Notre équipe ne

<sup>107</sup> QP, «L'exposition», pp. 354-356.

<sup>108</sup> QP, «Fûts», pp. 414-417.

cherche pas à faire une expo pédagogique – expliquer par exemple les nouvelles technologies..., mais une expo qui soit une œuvre d'art. De viser donc non pas la capacité d'acquisition d'un public mais plutôt sa sensibilité, c'est-à-dire un sentiment esthétique. On postule, pour ce qu'on a à dire, une espèce de répondeur dans le public, au niveau, non pas de l'entendement, mais du « sentiment » qu'il faudra éveiller. Comme pour l'enseignement, on ne peut éveiller cette sensibilité que si on tape un peu au-dessus de la sensibilité communément admise, contrairement aux médias qui n'utilisent que celle-ci.<sup>109</sup>

Esta exposición marcará profundamente a algunos de los alumnos de Buren, especialmente a los ya mencionados, quienes buscarán a través de su propia práctica artística algunas continuidades posibles de las reflexiones propuestas por Lyotard y Chaput en su proyecto<sup>110</sup>. En este caso, es el ejercicio del Buren profesor y el Lyotard comisario, prácticamente artista, el que encarnará un nuevo tipo de eficacia, una metapragmática que ya no tratará sobre las artes y lo artístico, sino sobre el rol que pueden jugar los artistas y los filósofos en contextos sociales más amplios. Este giro que se da en la trayectoria de ambos a mediados de los ochenta demuestra que ninguno de ellos se tomó nunca muy en serio los límites que les venían impuestos por profesión, aunque uno se dijera artista y el otro filósofo.

### Los pintores de Lyotard

Monory, Guiffrey y Buren no eran los únicos amigos artistas de Lyotard. Su hija tuvo una relación estrecha con Henri Cueco<sup>111</sup>, lo que nos lleva a pensar que Lyotard también fue próximo a este y otros pintores de la figuración narrativa. Esto parece claro si consideramos que los filósofos de su generación y algunos de los críticos de arte con los que compartía espacio también lo eran. Esta tesis doctoral no permite que exploremos todas y cada una de las relaciones personales que estableció, pero entre todas aquellas que no hemos abordado hay dos grupos que sí cabe diferenciar: por una parte, los artistas sobre los que nunca escribió, aun siendo sus amigos, y por la otra, los artistas sobre los que sí escribió, incluso cuando no los conocía de nada. Esta dualidad es, sin duda, el aspecto más desconcertante de la faceta de Lyotard como escritor de textos sobre artistas<sup>112</sup>. Sobre el primer grupo, es relevante la declaración que Lyotard

<sup>109</sup> E. Théofilakis (1985). «Les petits récits de chrysalide : Entretien Jean-François Lyotard – Élie Théofilakis» en E. Théofilakis: *Modernes et après ? Les Immatériaux*, París: Autrement, pp. 6-7.

<sup>110</sup> Como es sabido, Philippe Parreno, Daniel Birkbaum y Hans Ulrich Obrist llevan años trabajando en una posible continuación de la exposición de Lyotard, que se llevará a cabo en el LUMA Arles y que, por el momento, ya ha implicado a figuras tan variopintas como Albert Serra o Reza Negarestani. En cualquier caso, la influencia de la exposición en Huyghe, Parreno y Gonzalez-Foerster puede apreciarse de forma más evidente en algunos de los intereses de estos artistas, como la procesualidad, la teatralidad y la subversión del dispositivo de exposición habitual, características comunes a los tres. También es notable, por supuesto, su interés en los nuevos *media*. A estas cuestiones se alude brevemente en H. U. Obrist (2015). *Ways of Curating*, «Les Immatériaux», Londres: Penguin, pp. 157-162.

<sup>111</sup> Conversación privada con Corinne Enaudeau el 10 de junio de 2023 en el Centre Georges Pompidou, París.

<sup>112</sup> Podríamos añadir un tercer grupo de artistas sobre los que estuvo a punto de escribir y nunca escribió, como es el caso de Zvi Goldstein. El 17 de marzo de 1986, después de *Les Immatériaux* y aprovechando

hizo ante Blistène, en la que confirmó que tenía muchos amigos artistas sobre los que nunca escribiría:

Je connais en général les peintres sur lesquels je décide d'écrire, j'ai travaillé avec eux, je les ai vus travailler, mais évidemment il y a des peintres que je connais et sur lesquels je n'écrirai rien. Je ne pense pas pouvoir m'acquitter de votre question en invoquant la seule rencontre... Si vous me demandez par ailleurs si ça fait bloc, et si ce bloc fait ou ne fait pas partie de la réflexion philosophique, je pourrais vous dire toujours au même niveau –donc sommaire– que *maintenant* je considère tous ces petits travaux différents comme des sortes d'établissement de dossiers en vue d'un vrai travail non pas sur l'art mais d'abord sur la peinture. Sur la peinture contemporaine. Et mon but serait de tenter de dire quelle pourrait être une philosophie de l'art aujourd'hui.<sup>113</sup>

Ante semejante declaración, la pregunta que se abre es sobre la consciencia de Lyotard a la hora de elegir los artistas sobre los que escribir. ¿Acaso todos los seleccionados forman parte de su Filosofía del Arte, mientras que los no elegidos son aquellos que no riman con su discurso filosófico? Hay muchos motivos para desconfiar de este reduccionismo. En primer lugar, el propio Lyotard dice que solo *maintenant*, en 1984, cuando se realiza la entrevista de Blistène, puede considerar que todos sus escritos sobre artistas tienen una cierta coherencia; es decir, hasta el momento la decisión era inconsciente o azarosa. En segundo lugar, muchos de los artistas sobre los que escribió no tienen nada que ver con su pensamiento, siendo difícil agruparlos y relacionarlos. Además, tampoco lo que escribió sobre ellos contribuye a un discurso más amplio sobre las artes, o no siempre es así: en los años setenta sí encontramos una línea discursiva que atraviesa todos sus textos sobre artistas, la de la propia evolución de su pensamiento, pero en los ochenta y en los noventa empiezan a aparecer textos que no riman con su discurso habitual sobre las artes. Nuestra creencia es que, como ya había apuntado Françoise Coblence, la mayoría de los textos que escribió son circunstanciales<sup>114</sup>. Lejos de ser algo que reste importancia a la influencia recibida de los artistas, asumir la circunstancialidad de cada texto nos deja una nómina potencial de artistas con los que compartió amistad y que posiblemente le influenciaron en algún aspecto sobre los que no sabemos nada. Ante la imposibilidad de trabajar sobre algo que desconocemos, deberemos ceñirnos, por el momento, a la información de la que disponemos.

El segundo grupo de artistas, aquellos a los que no conocía cuando decidió escribir sobre ellos, es todavía más particular. Como ya hemos comentado, solo hubo dos pintores por los que Lyotard se interesó antes de que ellos se interesaran por él: Jacques Monory y Sam Francis. El resto fueron presentados por amigos comunes o contactaron personalmente con Lyotard para pedirle un texto. Estos últimos son, desde luego, los más sorprendentes, pues muchos eran artistas desconocidos y no tenemos

---

la exposición de Adami en el Centre Pompidou, Alfred Pacquement le envió una carta a Lyotard pidiéndole un texto para la exposición *Tiers-monde et monde 3* (1987). Desconocemos el motivo por el que Lyotard no escribió en el catálogo de esta exposición. La carta en cuestión se encuentra en el archivo de la BLJD, junto a la documentación sobre Adami.

<sup>113</sup> B. Blistène (Invierno 1984-1985). «Entretien avec Jean-Fr...», p. 30.

<sup>114</sup> F. Coblence (2008). «Les peintres de...», pp. 79-97.

muy claro qué es lo que llevó a Lyotard a escribir sobre ellos. ¿Acaso rimaban bien con sus intereses teóricos y podían contribuir a esa Filosofía de la Pintura en curso? ¿O, por el contrario, fue el propio gusto por sus obras el que le llevó a escribir sobre ellos? También hay una tercera opción, la económica, pero no semeja que estos artistas tuvieran suficientes recursos como para poder pagar a Lyotard una suma de dinero tan grande que compensase el demérito que le podría suponer la incorporación de estos desconocidos a su canon artístico. Entre estos ejemplos particulares destacan François Lapouge, sobre el que volveremos en el último capítulo de la tesis, y Maria Novella del Signore, hija del pintor futurista Primo Conti. Hasta donde sabemos, esta artista había realizado su primera exposición en 1972 y quería que una persona de prestigio prologara uno de sus catálogos. En algún momento indeterminado a finales de los años setenta, preguntó a Buren si él podía mediar para que fuera Lyotard quien escribiera el texto, a lo que este le respondió que no, invitándola a preguntarle directamente al propio Lyotard, sin mediador. Curiosamente, él aceptó, dando lugar a un texto tan desconocido («Principe de chromodynamique», 1979) que ni siquiera ha sido incluido en la colección de textos sobre artistas que editó Parret. Probablemente escribiera esos textos por gentileza, opinó Buren al respecto, recordando con cariño los bandazos incomprensibles del que fuera su amigo<sup>115</sup>. En cualquier caso, el texto resultante es uno de los primeros en recoger de Apollinaire el concepto de «inhumano», que tan importante será en sus libros posteriores<sup>116</sup>.

Dicho esto, y habiendo abordado ya a los tres artistas principales sobre los que escribió en los años setenta, así como su relación con la Galerie Maeght a través de los textos de *L'Art Vivant*, quedan dos aspectos relevantes a través de los que explorar la relación que Lyotard establece entre arte y filosofía en los setenta. En primer lugar, su papel en la recuperación de Duchamp en Francia, del que hablaremos en el siguiente capítulo. En segundo lugar, los textos periféricos y las amistades que estableció con otros artistas sobre los que escribió algún pequeño texto; es decir, los artistas no pertenecientes a ninguno de los dos grupos anteriormente perfilados. Dado que no será hasta los ochenta cuando conozca a Arakawa, Adami, Appel, Francis, Ayme, Ettinger y compañía, solo quedan cuatro artistas que merezcan una consideración pormenorizada a este respecto: Manuel Casimiro, Gianfranco Baruchello, Henri Maccheroni y Edward Kienholz. Sobre el primero hablaremos en el siguiente capítulo, pues el principal texto que escribió sobre su obra continúa la reflexión que Lyotard inicia con Duchamp. En el segundo podríamos detenernos durante muchas páginas, pues Lyotard le dedicó hasta cinco textos entre 1979 y 1984, pero apenas hay información sobre ellos en el archivo de Lyotard. Sabemos que Lascault escribió

<sup>115</sup> Entrevista realizada a Daniel Buren el 5 de septiembre de 2022 en el Café Beaubourg, París.

<sup>116</sup> El texto en cuestión se encuentra disponible en la página web de la propia artista. J.-F. Lyotard (1979). «Principe de chromodynamique». Disponible en: <http://marianovelladelsignore.com/texts/principe-de-chromodynamique-lyotard.html> [Consultado el 21 de agosto de 2023]. En el archivo de Lyotard no hemos encontrado ningún rastro de su existencia, pues no disponemos de correspondencia ni de borradores. Agradecemos a Daniel Buren que nos informara de su existencia. Hemos intentado contactar a la artista, pero no obtuvimos respuesta.

*Alphabet d'Éros* con Baruchello en 1976, por lo que es probable que la amistad entre Lyotard y Baruchello estuviese mediada por él. En cualquier caso, es una tarea pendiente que esta tesis no ha sido capaz de cubrir. ¿Cuándo empieza su amistad con Baruchello? ¿Qué impacto tiene Lyotard en su vida y en su obra? ¿Rima de alguna manera lo que Lyotard estaba pensando con lo que Baruchello estaba haciendo? La pregunta queda abierta para investigaciones futuras<sup>117</sup>. Lo mismo ocurre con el tercero, Maccheroni: ambos compartieron amistad con Butor, quien probablemente se encargó de presentarlos, pero no tenemos información suficiente para ir más allá en los pormenores de esta amistad; algunas pistas pueden encontrarse en la parte dedicada a Manuel Casimiro, donde hablaremos del contexto artístico de Niza en los setenta (cap. 8). Por último, la relación con Kienholz es la más sencilla de rastrear, pues se limita a una obra, *Five Car Stud*; a un espacio, la *documenta 5*; y a un libro, *Le Mur du Pacifique* (1975).

### **Kaiser Kapital ameriKa**

Edward Kienholz ocupa un lugar secundario en la mayoría de las narrativas sobre la Historia del Arte Contemporáneo. De hecho, su importancia queda habitualmente reducida al momento de fundación de la Ferus Gallery, un proyecto que puso en marcha junto a Walter y Nancy Hopps en 1957. La galería terminaría siendo fundamental para el desarrollo del arte contemporáneo en Los Ángeles, pues en ella se presentarían obras de artistas muy importantes de la East Coast, como Andy Warhol, Jasper Johns, Roy Lichtenstein y Frank Stella, pero también las primeras exposiciones individuales de creadores emergentes de la West Coast que terminarían por convertirse en figuras muy notables de la escena artística del momento, como Ed Moses, Ed Ruscha o Larry Bell. No obstante, su participación activa en la galería puede reducirse al primer año, pues desde 1958 se dedicará a tiempo completo a su propia producción artística; de hecho, podemos decir que gran parte del éxito de la Ferus Gallery es responsabilidad de Irving Blum, quien le sustituyó al mando de la empresa en el momento de su partida. Aunque siguió ligado a las actividades de la galería, llegando a exponer allí sus primeros ensamblajes en 1959 —e incluso alguna de sus instalaciones más icónicas, como *Roxy's* (1962)—, su papel en los circuitos californianos nunca alcanzó la relevancia de otros artistas que le fueron próximos; su éxito se fraguará principalmente en Europa. A diferencia de lo que ocurrió en los Estados Unidos, donde sus obras fueron recibidas entre continuas y recurrentes polémicas, en Alemania fue acogido como un creador visionario capaz de retratar a la perfección el reverso del sueño americano. En este sentido, cuando presentó *Five Car Stud* en la *documenta 5*, sus

---

<sup>117</sup> A pesar de la cantidad de carpetas dedicadas a Baruchello, en la BLJD no hay demasiada información biográfica sobre la relación entre el artista y el filósofo. La Fondazione Baruchello tampoco nos ha proporcionado demasiada ayuda al respecto.

coqueteos iniciales con el arte conceptual ya habían dejado paso a la sólida carrera como creador de siniestras instalaciones que le es característica<sup>118</sup>.

Este no es el lugar para explorar los pormenores de la fascinante trayectoria de Kienholz, sino de poner a dialogar su obra con el texto que nos ocupa. Como ya hemos comentado, Lyotard llega a Kassel con un conocimiento limitado en materia de arte contemporáneo y, como mucha gente en Europa, con un desconocimiento casi total de lo que estaba aconteciendo a este respecto en los Estados Unidos y, especialmente, en la costa californiana<sup>119</sup>. En aquel momento, el filósofo que nos ocupa todavía no había pisado América, pero sí había leído la obra en la que Butor narra su viaje por los Estados Unidos —*Mobile*, de la que ya hemos hablado—, por lo que es posible que ya sintiera la extraña fascinación por su cultura que aparecerá recurrentemente en obras posteriores: la de los *cowboys* y los *skyscrapers*, pero también la del capitalismo *imperial*, aquel capaz de adecuar sociedades de todo el mundo a una imagen que tampoco se correspondía con lo que verdaderamente eran los Estados Unidos, pues California no es solo el Hollywood que proyectan al resto del mundo, sino, en su mayoría, carreteras y casas abandonadas. Esa contradicción será la que muestre años después *Paris, Texas* (1984), una de sus películas favoritas<sup>120</sup>, pero también la que él mismo explorará en *Le Mur du Pacifique*, obra que resulta de su primer viaje al continente americano.

Aunque la edición más conocida de *Le Mur du Pacifique* es la de Galilée de 1979, el texto fue presentado por primera vez como prólogo de una extraña obra de Michel Vachey titulada *Toil* (1975)<sup>121</sup>. Sobre el origen y las razones de esta edición no sabemos demasiado, como tampoco podemos decir mucho sobre la relación entre Lyotard y Vachey, que sigue siendo —como tantas otras cosas— un misterio. Sí sabemos, no obstante, que la introducción de Lyotard a la primera versión era ligeramente diferente, pero eso tampoco es de gran relevancia para lo que aquí nos ocupa y merecería un estudio específico<sup>122</sup>. En cualquier caso, que la obra de Lyotard ocupe el

---

<sup>118</sup> Todas las obras de Kienholz que son posteriores a 1972, *Five Car Stud* incluida, fueron reconocidas por el artista como una colaboración con su pareja, Nancy Reddin. Por supuesto, Lyotard no tenía conocimiento de esto en 1972. Sobre la fascinante historia de la obra, que estuvo desaparecida cuatro décadas y no pudo verse en EEUU hasta 2011, v. H. Myers (28 agosto 2011). «Confronting darkness of Ed Kienholz's 'Five Car Stud' at LACMA», *Los Angeles Times*. Disponible en: <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2011-aug-28-la-ca-five-car-stud-20110828-story.html>

<sup>119</sup> Cuando *Five Car Stud* fue restaurada y presentada en la Fondazione Prada de Milán, en 2016, Germano Celant aseguró que era la primera exposición de Kienholz en Italia, pues el arte californiano era todavía muy poco conocido. Esto tiene sentido, pues el éxito de Kienholz tuvo lugar en Alemania y no tanto en los países del Sur de Europa. «Kienholz: Five Car Stud / Fondazione Prada, Milan». Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=vTkWxttNwz4&ab\\_channel=VernissageTV](https://www.youtube.com/watch?v=vTkWxttNwz4&ab_channel=VernissageTV) [Consultado el 7 de noviembre de 2023].

<sup>120</sup> B. Blistène (Invierno 1984-1985). «Entretien avec Jean-Fr...», p. 30.

<sup>121</sup> M. Vachey (1975). *Toil*, París: Christian Bourgois.

<sup>122</sup> Además de ser uno de los textos más interesantes de Lyotard, *LMP* también es uno de los más desconocidos, por lo que es mucho el trabajo que podría desarrollarse a partir de él. Una de las primeras tentativas de aproximarse críticamente a este texto fue A. Woodward (2020). «“White Skin”. Lyotard's Sketch of a Postcolonial Libidinal Economy», *Journal of the British Society for Phenomenology* 51, 4, pp. 337-351.

frontispicio de la de Vachey no es un capricho azaroso, sino que responde a un motivo determinado, pues ambos forman parte de la narrativa del texto. En su edición exenta, la de Galilée, *Le Mur du Pacifique* cuenta con diez capítulos: el primero, titulado «avertissement», se trata de una carta que Lyotard escribe a Vachey a propósito de un documento que está firmado por un tal Vachez, quien, además de tener un apellido muy semejante al de Vachey, resulta ser procedente de su misma ciudad, Lorient. Del segundo al noveno capítulos se reproduce el texto de Vachey, una suerte de diario ensayístico —dedicado a Marilyn Monroe— en el que relata sus experiencias como *visiting professor* en la Universidad de California —más adelante se explica que esto no es del todo correcto, pues Vachez solo llegó a ejercer de bibliotecario— durante el curso 1972-1973, misma posición que Lyotard desempeñó el curso siguiente, 1973-1974. El último capítulo, «examen», propone una reflexión del propio Lyotard sobre el contenido del texto de Vachez. Sin lugar a duda, es un libro muy particular, a medio camino entre la forma novelada de Thomas Pynchon y el estilo ensayístico que es habitual en Lyotard; en este sentido, el subtítulo que Michel Delorme incorporó en la portada de la edición de Galilée está bien elegido: *récit*.

Hay muchas cosas interesantes de pensar a partir de este texto, pero, como hemos dicho, solo vamos a abordar el elemento que vertebra conceptualmente la obra, más allá de los ejercicios metaliterarios: la écfrasis de *Five Car Stud*. Esta obra se presenta en el capítulo tercero, como parte de una trama secundaria que incluye a la madre de una estudiante de la Universidad de California, Mrs. Greenstone, y a un amigo suyo que es hijo de un judío emigrado a Nueva York en los años treinta. Juntos van a ver la *documenta 5*, y es allí donde se encuentran la obra de Kienholz. Por supuesto, aunque haya algo de verdad en todo este relato, Lyotard lo utiliza como una excusa narrativa para explorar la obra que él mismo vio cuando viajó a Kassel con su familia en 1972. De hecho, la novela de Lyotard debe entenderse como un diálogo que él establece con la cultura estadounidense a partir de su primer viaje a California como *visiting professor*. De alguna manera, Vachez no solo es un alter ego de Vachey, sino que también es el propio Lyotard. De hecho, las ideas que Vachez presenta en el texto son análogas a las que Lyotard presentó en esa misma época como parte de *Économie libidinale*.

En el relato, Mrs. Greenstone y su amigo llegan a la carpa en la que se encuentra instalada la obra de Kienholz, que Lyotard describe de forma bastante precisa. Esa descripción no es solo una puesta en palabras de lo que visualmente observó durante su estancia en Kassel, sino que también es una reflexión filosófica sobre el problema político que Kienholz estaba explorando con su obra. De alguna manera, la écfrasis de Lyotard no es solo una descripción o traducción formal de la obra, sino también una exploración conceptual de sus posibilidades: *Le Mur du Pacifique* no está traduciendo el aspecto ni el contenido de la obra, sino el problema que subyace a las imágenes que presenta. En lugar de ser una mera descripción que se utiliza como parte del discurso narrativo, la obra de Kienholz es utilizada por Lyotard como núcleo en torno al que se ordenan las ideas que se presentan en su texto. No en vano, lo que cuenta el relato es

la llegada de un europeo a Los Ángeles y su descubrimiento de los entresijos de la cultura estadounidense: el racismo y el capitalismo, pero también las resistencias y los mestizajes que se dan en el epicentro de la cultura que gobierna el mundo.

*Five Car Stud* presenta la siguiente escenografía: un conjunto de individuos blancos, portadores de armas y cuyos rostros aparecen escondidos bajo diferentes caretas, sujetan a un negro contra el suelo mientras le amputan su miembro viril. A lo lejos, dentro de uno de los coches que rodea la escena, su amante blanca se lamenta de lo que está ocurriendo (Fig. 23). Esta escena, profundamente cinematográfica y más propia de un David Lynch que de un escultor contemporáneo, se presenta como un elemento extraño en el panorama artístico de 1972, cuando la mayoría de las obras no eran tan políticas, escenográficas y explícitas. Kienholz lleva la crudeza de la vida al espacio expositivo, creando una experiencia inmersiva en la que el espectador no puede hacer nada para impedir lo que está ocurriendo; solo mirar y compadecerse. En el seno de tan dramática situación, Lyotard repara en un aspecto que es crucial dentro de la obra, pues la convierte en una alegoría política: si nos fijamos con atención, los mutiladores blancos no están torturando a un negro, como parece, pues todos los personajes son esculturas de poliéster menos el negro, que, por no ser del todo de poliéster, tampoco es del todo un personaje.



Fig. 23. La gran escenografía de Kienholz explicita la violencia de una forma inédita hasta el momento en la Historia del Arte: los espectadores no solo pueden ver lo que está ocurriendo, sino también caminar entre los personajes, como si ellos mismos formaran parte de la obra.

Como podemos apreciar, el cuerpo de la víctima de este programa escenográfico está constituido por dos elementos: en el centro, a modo de caja torácica, tiene (¿es?) un estanque de agua negra con las letras «NIGGER» flotando en su interior; en los

extremos están la cabeza, los brazos y las piernas, de poliéster (Fig. 24)<sup>123</sup>. Mientras el tórax es un elemento independiente que le singulariza con respecto a las tres figuras que le rodean, las partes de poliéster que completan su cuerpo comparten su materialidad con el cuerpo de sus opresores, como si el poliéster formara una piel capaz de unir de una forma perversa a la víctima y sus verdugos. Este detalle es el que fundamenta la interpretación que hace Lyotard —o que hacen Mrs. Greenstone, su amigo y Vachez— de la obra, pues lejos de presentarse como una escena violenta, el conjunto está caracterizando la complejidad de una sociedad que atenta contra sí misma para eliminar las pulsiones parciales que le son propias. La no aceptación de la diferencia repercute directamente en la producción simbólica de la *alteridad* como un opuesto aniquilable: los negros solo existen porque los blancos los han inventado, son ellos, los opresores, los que han generado esa bipartición que les constituye como grupo a eliminar. Así, en *Five Car Stud*, la violencia no proviene del Ku Klux Klan, sino de lo que en *Le Mur du Pacifique* se denomina Kaiser Kapital ameriKa<sup>124</sup>, un concepto transversal que sirve para explicar tanto la marginación de los metecos en Roma, como el exterminio judío o el racismo de los Estados Unidos, y que podría explicarse a través de la idea de que un Imperio solo se puede constituir como todo unificado a través de la persecución y aniquilación de las diferencias que lo habitan. De alguna manera, el negro y el judío son producto de la hegemonía autodestructiva del poder blanco, que binariza su propia sociedad en dos para crear cohesión entre la parte aniquiladora.



Fig. 24. Aunque es difícil observarlo en una imagen, la caja torácica de la víctima es un estanque en el que flotan seis letras: i, n, e, g, r, g. Ordenadas, forman la palabra «nigger», insulto racial con el que los blancos han denigrado históricamente a los negros.

<sup>123</sup> Como indica Roberto Ohrt, el cuerpo desmembrado de la víctima encuentra su análogo en la fragmentación de las letras que, flotando en el agua turbia de su tórax, forman la palabra «nigger». R. Ohrt (2013). «Car Takes Command» en M. J. Holm: *Kienholz / Five Car Stud*, Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, p. 78.

<sup>124</sup> *LMP*, p. 55.

El análisis de Lyotard es mucho más complejo y confuso que el que aquí presentamos, pues también abre varias preguntas sobre los *limes*, sobre el disimulo y sobre cómo la diferencia habita de forma constitutiva el interior del Imperio. Lejos de ser lo más territorializado, el epicentro de la opresión racial es, curiosamente, donde más emergencias creativas y comunidades alternativas se producen, pues el Imperio se juega en sus fronteras, desatendiendo lo que ocurre en su interior. California irradia el capitalismo al resto del mundo, pero sus paisajes vaciados no son tan espectaculares ni tan capitalistas como deberían. El Imperio va haciendo sus conquistas, pero lo ya conquistado vuelve a ser rápidamente poblado por la diferencia; esa también es una interpretación posible del libro de Lyotard. En cualquier caso, todas estas reflexiones parten de la obra de Kienholz, de la que *Le Mur du Pacifique* es una larga écfrasis que excede la corta descripción de la obra que se acomete en el tercer capítulo<sup>125</sup>.

De alguna manera, lo que vemos en este pequeño cuento experimental es lo mismo que ocurre con Monory, Guiffrey y Buren. Lyotard no se toma sus obras como algo menor, sino que, de alguna manera, se esfuerza por poner a dialogar las herramientas que estas ofrecen —los problemas y las formas de hacer, no solo los contenidos— con su propia filosofía, adoptando una posición de *pasibilidad* frente a toda contaminación posible. En este sentido, es probable que haya más de Kienholz en el pensamiento de Lyotard que de Lyotard en la obra de Kienholz, independientemente del prestigio que pueda haber supuesto para el artista que uno de los filósofos más relevantes de finales del siglo XX escriba sobre su obra. La clave de la relación que Lyotard establece con los artistas y las obras pasa por entender que su investigación es análoga a la que hace el filósofo. Si Monory era, para Lyotard, un filósofo, es probable que Buren, Kienholz y Guiffrey también lo fueran. No en el sentido aristotélico y sistémico del término, sino en su capacidad para desbordar los consensos aceptados convencionalmente; filosofía como filosofía política, intrínsecamente sediciosa. He ahí el interés de Lyotard en las artes. De alguna manera, Cézanne y Proust no son menos interesantes que Bergson para el quehacer filosófico, siempre que se entienda que los filósofos de profesión trabajan con conceptos, los escritores lo hacen con palabras y los pintores lo hacen con pigmentos. En este sentido, para desbordar los límites conceptuales del presente, es pertinente aproximarse a las transformaciones acometidas por los artistas que son estrictamente contemporáneos del tiempo en el que se está pensando; de alguna manera, lo que Lyotard sugiere con sus escritos sobre arte es que Monory puede ser más pertinente que Kant para pensar la sociedad y la filosofía de los años setenta, aunque el filósofo necesite a Kant para poder traducir las transgresiones que Monory establece sobre el lienzo. De la misma manera, rescatar artistas olvidados por la Historia es análogo a recuperar problemas filosóficos —o formas de hacer y de pensar, por decirlo de forma más amplia y justa— que estaban perdidos y que todavía pueden ayudarnos a pensar nuestro presente, como ocurrirá de forma paradigmática con el caso de Marcel Duchamp en la Francia de los setenta.

## 8. El artista como *transformer*

Mientras Lyotard desarrollaba su economía libidinal y comenzaba a mezclarse con los artistas de su tiempo, el entonces presidente de Francia, Georges Pompidou, puso en marcha la construcción del que a partir de entonces sería el epicentro de la cultura contemporánea en dicho país: el Centro Beaubourg, construido en el barrio de Les Halles, que terminaría recibiendo el nombre homónimo de su comitente (Centre national d'art et de culture Georges Pompidou). Este centro fue concebido siguiendo una fuerte vocación interdisciplinar, y en él se reunieron diferentes organismos como el Musée national d'art Moderne (MNAM), el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) y el Centre de création industrielle (CCI), entre otros. Desde sus primeras exposiciones, y hasta finales de los años ochenta, Lyotard jugó un papel relevante en la institución, escribiendo en varios catálogos<sup>1</sup> e incluso comisariando *Les Immatériaux* (1985) junto a Thierry Chaput. Sin embargo, antes de todo eso, Lyotard ya había formado parte de uno de los acontecimientos más relevantes que acompañaron al nacimiento de la institución: el redescubrimiento de Marcel Duchamp en Francia, un movimiento que comenzó a finales de los sesenta con la entrevista de Cabanne<sup>2</sup> y que tuvo su momento estelar en la retrospectiva del artista que inauguró la apertura del Pompidou, en febrero de 1977, para la que Lyotard escribió un texto. Aunque su papel en este relato suele ser minusvalorado, puede que por la habitual separación entre la Historia del Arte y la Historia de la Filosofía, es ampliamente reconocido que —entre otras muchas cosas— él fue uno de los primeros en prestar una atención genuina a la obra póstuma de Duchamp, *Étant donnés: 1<sup>o</sup> la chute d'eau / 2<sup>o</sup> le gaz d'éclairage* (1946-1966), cuando esta todavía era tildada de «demasiado retiniana» por los propios duchampianos<sup>3</sup>.

Debido a su vocación paradójica, Duchamp siempre fue una figura extraña y difícil de asimilar por los relatos histórico-artísticos, algo que ocasionó que durante mucho tiempo se le considerara, junto a Picasso —otro inclasificable—, como uno de los grandes avatares de la modernidad artística. La canonización y separación de estos dos artistas comportaba el reconocimiento de dos caminos diferenciados para la creación

---

<sup>1</sup> Algunos de los más relevantes son los derivados de exposiciones tales como *L'Œuvre de Marcel Duchamp* (1977), *Adami* (1985) o *Vive les graphistes !* (1990).

<sup>2</sup> P. Cabanne (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París: Belfond.

<sup>3</sup> John Cage llegó a opinar que *Étant donnés* renegaba de la fusión entre arte y vida que hasta el momento había supuesto el epicentro de los planteamientos de Duchamp. Este comentario sigue la tendencia de aquel momento, en el que la obra de Duchamp era interpretada casi exclusivamente a partir de sus *ready-mades*. Frente a esta posición, Lyotard —ajeno a los circuitos artísticos de los Estados Unidos, pero no a los de Francia— será uno de los primeros en reivindicar *Étant donnés* como una continuación del *Gran vidrio*. C. Tomkins (2019). *Duchamp*, Barcelona: Anagrama, pp. 503-504.

contemporánea: el de la materia y el del concepto, el de la pintura y el de la idea, una suerte de dualismo ingenuo que negaba los intersticios y las correspondencias entre dos formas de hacer que, siendo completamente diferentes, no se diferenciaban tanto en su vocación experimental. No nos corresponde a nosotros trazar una genealogía de esta modernidad bicéfala, pero sí debemos dar unas pinceladas sobre ello en relación con lo que aquí nos ocupa: cómo Duchamp se convirtió en el precursor mítico del arte conceptual en los Estados Unidos y cómo este relato fue impugnado en Europa; concretamente, en Francia.

Hasta los años sesenta, Duchamp había sido para los franceses poco más que un diletante: una suerte de pintor-ajedrecista que no había triunfado en ninguna de las disciplinas que se había propuesto abordar. De hecho, como recuerda Tomkins: «en el momento de su muerte [1968], únicamente una de sus obras figuraba en una colección pública francesa, y hasta 1960, al mencionar su nombre en los círculos artísticos de París, la mayoría de la gente daba por sentado que se estaba aludiendo al escultor Raymond Duchamp-Villon, su hermano»<sup>4</sup>. Esto cambia durante los años sesenta, cuando el *pop art*, el *nouveau réalisme*, Fluxus y el arte conceptual, entre otros grupos y tendencias, lo colocan en un lugar privilegiado de la genealogía artística contemporánea. El aspecto que más destacaron del conjunto de su obra fue la idea de *ready-made*, que reconocían como prefiguración de algunos de los aspectos cruciales del arte de los sesenta, como la relación entre arte y vida o la noción de reproductibilidad, cuestiones ambas que desafiaban la consideración aurática del cuadro, del artista y del museo que habían defendido los expresionistas abstractos. Prueba de este reconocimiento es el cuadro *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp* (1965) (Fig. 25), en el que Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud y Antonio Recalcati asesinaban simbólicamente a Duchamp para, seguidamente, representar a Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Martial Raysse, Andy Warhol, Pierre Restany y Arman —todos ellos herederos del *ready-made*— enterrándolo junto a una bandera estadounidense. El profeta muerto y su apostolado, una imagen no muy diferente a la realidad.

La primera gran retrospectiva sobre la obra de Duchamp después de su fallecimiento fue organizada por el Philadelphia Museum of Art y el MoMA en 1973<sup>5</sup>. Para esta ocasión, se pidió al poeta y ensayista Octavio Paz que escribiera un texto sobre Duchamp, que tituló «water writes always in plural» y vino a completar la incursión que el propio Paz había hecho en la obra de Duchamp en 1966, titulada «Marcel Duchamp o El castillo de la pureza»<sup>6</sup>. Siguiendo las tendencias que se perfilaban en la creación contemporánea de aquel entonces, Paz tuvo la certeza de canonizar —ya en el primero de los textos— a Duchamp como un artista *mentale*, en la misma línea genealógica de Da Vinci; de hecho, su reflexión comenzaba perpetuando

<sup>4</sup> C. Tomkins (2019). *Duchamp*, p. 25.

<sup>5</sup> Esta era la tercera gran retrospectiva de la obra de Duchamp, después de las realizadas por Walter Hopps en el Pasadena Art Museum (1963) y por Richard Hamilton en la Tate Gallery de Londres (1966).

<sup>6</sup> Ambos serían compilados de forma conjunta en O. Paz (1973). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México DF: Ediciones Era.

esa separación fundacional de la modernidad artística a la que ya hemos aludido, Picasso como artista de la forma *versus* Duchamp como artista del concepto. De alguna manera, frente al relato formalista que encumbraba a Picasso como el maestro de todas las tendencias, desde el post-impressionismo hasta la abstracción, pasando por el cubismo, el realismo y el surrealismo, Duchamp servía de contrapunto cerebral, cubriendo el campo dejado por aquellos movimientos a las que Picasso nunca se aproximó; especialmente el dadaísmo, precursor del *nouveau réalisme* francés y del *pop* estadounidense. Después de aquella icónica exposición estadounidense, y bajo el paraguas institucional del todavía no nato Centre Pompidou, los franceses tardaron poco en iniciar su propia recuperación de la figura de Duchamp, a quien pretendían rescatar de esta interpretación americanizada. Frente al relato de que su obra se había fraguado en el contexto del dadá neoyorkino, algo que le convertía en un artista estadounidense, desde Europa se defendió que sus primeras obras cubistas eran fundamentales para comprender todo lo que ocurriría después. Para ellos, Duchamp nunca habría dejado de ser un pintor, sino que operaría su transformación de la creación artística desde los códigos mismos de la pintura.

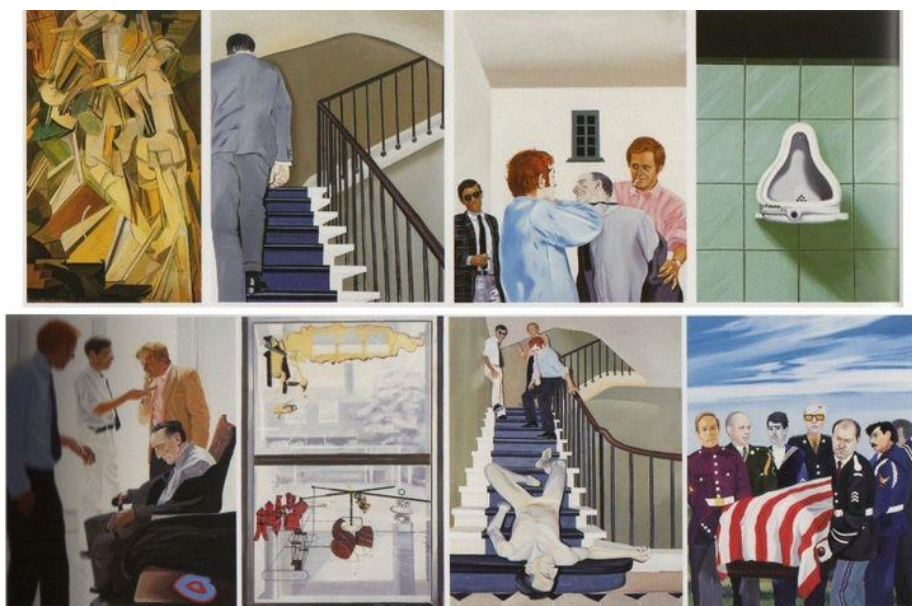


Fig. 25. La obra de Arroyo, Aillaud y Recalcati no solo supone una crítica a un cierto tipo de arte, sino también a la mitificación de una figura por parte de determinados circuitos artísticos.

Para defender esta posición, el *ready-made* debía ser desplazado como elemento definitorio de la producción duchampiana, relegando estos ejercicios a mera antesala de lo que sería su mayor obra: *La Mariée mise à un par ses célibataires, même* (1913-1923, 1926), también conocida como *El gran vidrio*, una pieza que heredaba la búsqueda de una perspectiva no euclidiana sin renunciar por ello al soporte material

bidimensional; no era una pintura, pero casi. Aunque André Breton había sido uno de los primeros en elaborar un comentario de la obra<sup>7</sup>, podemos decir que el inaugurador de esta tendencia en el marco cronológico que nos atañe —los setenta— fue Jean Clair, quien en su obra *Marcel Duchamp ou le Grand fictif* (1975)<sup>8</sup> proponía una aproximación mitocrítica al *Gran vidrio*. Este ensayo fue relevante como marco teórico para la exposición del Beaubourg, en la que él mismo ejerció de comisario, pero no fue el único texto que resultó determinante en este contexto, pues en el período 1974-1977 se sucedieron un conjunto de seminarios y publicaciones que dieron forma a esta nueva perspectiva de Duchamp, más allá del discurso mitocrítico de Clair.

Entre los recuperadores de Duchamp que participaron en estos seminarios destacan Harald Szeemann, Pontus Hulten y Ulf Linde<sup>9</sup>, pero también Lyotard, quien en este período escribió hasta cuatro textos dedicados al artista. El primero («Machinations») fue presentado en noviembre de 1974 en la Maison Française de la University of Columbia, pero fue el segundo («Parois») el que le hizo partícipe del proceso de recuperación de Duchamp, pues fue incluido en el catálogo de la exposición *Junggesellenmaschinen / Les Machines célibataires*, comisariada por Harald Szeemann y presentada por primera vez en la Kunsthalle de Berna en julio de 1975. El catálogo de esta exposición, que también contó con la participación de Jean Clair como co-editor —junto a Szeemann—, incluyó textos de Marc le Bot, Michel Carrouges, Michel de Certeau, Gilbert Lascault, Arturo Schwarz y Michel Serres, entre otros. La exposición itineraría hasta 1977, presentándose también en la Biennale de Venecia, así como en París, Viena y Bruselas<sup>10</sup>. Después de este segundo texto, Lyotard todavía escribiría otros dos textos más: uno para el *International Symposium of Post-Modern Performance* («Duchamp as a Transformer»), que tuvo lugar en Milwaukee del 17 al 20 de noviembre de 1976 y en el que compartió una mesa titulada «Marcel Duchamp the Performer» con John Cage, Jean Clair, Hubert Damisch y Allan Kaprow, y otro como parte del catálogo de la ya mencionada retrospectiva del Pompidou («Charnières»), que no solo fue comisariada por Jean Clair, sino también por Pontus

<sup>7</sup> A. Breton (1934). «Phare de la Mariée», *Minotaure* 2, n. 6.

<sup>8</sup> J. Clair (1975). *Marcel Duchamp ou le Grand fictif: Essai de mythanalyse du « Grand verre »*, París: Galilée. La obra fue reseñada por Lyotard como «Marcel Duchamp ou le grand sophiste», *L'Art vivant* 56, marzo-abril 1975, pp. 34-35.

<sup>9</sup> Aunque Szeemann y Hulten jugaron un papel fundamental en la recuperación de Duchamp, pues ambos eran figuras muy relevantes en el contexto artístico de aquella época, el gran especialista en la obra de Duchamp era Ulf Linde. El interés de Linde por Duchamp ya era notable en 1961, cuando produjo la primera reproducción autorizada de *El gran vidrio*. Además, participó activamente en la retrospectiva que el Pasadena Art Museum dedicó al artista en 1963, comisariada por Walter Hopps y recordada por la fotografía de Duchamp jugando al ajedrez con una mujer desnuda (Eve Babitz). Aunque Linde escribió mucho sobre Duchamp, la última publicación que ha reparado en el intercambio que se dio entre ambos y en la aproximación del primero a la obra del segundo es D. Birnbaum y J. Aman (2013). *De ou par Marcel Duchamp par Ulf Linde*, Londres: Sternberg Press.

<sup>10</sup> J.-F. Lyotard (1975). «Où l'on considère certaines parois comme les éléments potentiellement célibataires de quelques machines simples / Wo bestimmten Trennwände als potentielle Junggesellenelemente einfacher Maschinen betrachtet werden» en Jean Clair y Harald Szeemann: *Junggesellenmaschinen/Les Machines célibataires, Katalog zur Ausstellung*, Venecia: Alfieri Edizioni d'Arte, pp. 98-109

Hulten y Ulf Linde<sup>11</sup>. Los cuatro textos que Lyotard dedicó a Duchamp dieron pie a la publicación de una obra completa que los ensamblaba y completaba, titulada *Les TRANSformateurs DUCHAMP* (1977), que añadía un quinto ensayo a modo de introducción: «Incongruencias»<sup>12</sup>.

A diferencia de la aproximación neoplatónica de Paz, fundamentada sobre el dualismo pintura-concepto, Lyotard propondrá una interpretación novedosa en la que se entremezclará el energetismo libidinal que estaba teorizando en aquel tiempo —y que tan bien rima con la obra de Duchamp— con un concepto que resultará crucial en su obra a partir de este momento: *transformateur*<sup>13</sup>. El fortuito encuentro de Lyotard con Duchamp es de una fecundidad muy poco considerada en el conjunto de su pensamiento, pero también de la Historia del Arte contemporáneo. No en vano, la aproximación de Lyotard fue pionera a la hora de leer a Duchamp a contrapelo: no como un artista más preocupado por el concepto que por la presencia, sino como una figura capaz de desbordar cualquier tipo de binarismo. Esta perspectiva influyó notablemente en las posteriores incursiones de Thierry de Duve, Rosalind E. Krauss y Juan Antonio Ramírez, aunque sus respectivas interpretaciones condujeran a conclusiones diferentes<sup>14</sup>.

## Duchamp / Sélavy

Cuando estalló en Nueva York el escándalo por el urinario que presentó en la Exposición de los Independientes, surgió de nuevo la misma duda que se había planteado antes con el Desnudo

---

<sup>11</sup> J.-F. Lyotard (1977). «Inventaire du dernier nu» en Jean Clair: *L'Œuvre de Marcel Duchamp, vol. 3. Abécédaire, approches critiques*, París: Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, pp. 86-109.

<sup>12</sup> La reelaboración de estos cuatro textos corresponde a secciones concretas dentro del libro, ocupando —en orden cronológico y tomando la edición de Parret como referencia— las siguientes páginas: «Machinations» (1974), pp. 96-138; «Parois» (1975), pp. 76-96; «Duchamp as a transformer» (1976), pp. 70-75 y «Charnières» (1977), pp. 138-207.

<sup>13</sup> El concepto de *transformateur* es recogido en el título de este capítulo bajo su traducción inglesa, *transformer*. La condición transformadora del artista que defiende Lyotard implica una capacidad moduladora: el artista no crea *ex nihilo*, sino que transforma la energía preexistente; como el transformador de corriente, aumenta o disminuye la corriente alterna, *acelera* o *decelera* el flujo libidinal. Además, desplazando la palabra de idioma también se revela un nuevo sentido para la misma expresión: el artista no solo *transforma*, sino que también *se transforma*, como el *performer* se *performa*. El proceso de transformación libidinal no implica una manipulación de materia por parte de un artista que se mantiene ajeno a eso que es manipulado, pues eso reproduciría los mismos patrones teológicos y prometeicos que Lyotard quiere evitar. La única forma de evadir esta posición es la bidireccionalidad, el reconocimiento de que el artista y la materia se disponen en un mismo plano de transformación y de flujo energético; es decir, que el artista transforma la materia, pero la transformación de esa materia también modifica al propio artista. El concepto de transformador de Lyotard es semejante a aquello que Simondon llama transducción, una idea con la que Lyotard pudo familiarizarse durante su lectura de G. Simondon (1958). *Du mode d'existence des...*

<sup>14</sup> T. de Duve (1984). *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. París: Minuit; R. Krauss (1996). *The Optical Unconscious*. Massachusetts: MIT Press; J. A. Ramírez (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela. Otros muchos teóricos, historiadores, filósofos y comentaristas han escrito sobre Duchamp, dialogando directa o indirectamente con las reflexiones de Clair, Paz y compañía. En cualquier caso, este no es el lugar para hacer un listado exhaustivo, por lo que reduciremos las referencias a las estrictamente necesarias.

bajando una escalera: «¿Es algo serio o está bromeando?». La respuesta de Louise Norton me parece bastante reveladora: «¡Tal vez ambas cosas a la vez! ¿Acaso no es posible?». No hay asentimiento, pues, ante posiciones antitéticas ni tampoco una superación dialéctica de las mismas, sino algo diferente que podríamos caracterizar como «integración por yuxtaposición». Es como si aplicase a las proposiciones la metáfora de las imágenes transparentes. Una idea se añade a otra (se coloca encima), y de este modo ninguna de ellas se aniquila; esto no nos impide reconocer o aislar en la nueva configuración las formulaciones (formas) constituyentes iniciales, si lo deseamos, y certificar así su aparente incompatibilidad. No es una lógica binaria que practique la exclusión en el sentido de «cara o cruz», ya que la moneda de la metáfora permitiría, en el caso de Duchamp, que ambos lados fuesen siempre visibles. Transparencia de los argumentos, pues, y no aceptación estúpida de todos ellos por separado. *Cara y cruz*.<sup>15</sup>

Como explica Ramírez, Duchamp no fue un artista programático. Puede que en algún momento quisiera serlo, esto no está muy claro; lo que sí sabemos con certeza es que nadie le tomó en serio. En 1912 presentó al Salon des Indépendants su *Nu descendant un escalier no. 2*, pero fue rechazado por ser próximo al futurismo y por representar un desnudo bajando las escaleras. Los desnudos no bajan escaleras, pensarían. Como lo de que fuera un desnudo solo era advertible por el título, pues el grado de abstracción formal era tan grande que no se identificaba como tal, una de las opciones que le ofrecieron Albert Gleizes, Jean Metzinger y sus propios hermanos, Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon, gurús del cubismo de Puteaux, fue la de cambiarlo. Modificando el título, se solucionaría la mitad del problema, pues dejaría de ser un desnudo el que bajaba las escaleras. Duchamp, dolido, no accedió, pero la obra terminó exponiéndose igualmente en algunas exposiciones de la Section d'Or, donde apenas despertó el interés de la crítica y los asistentes. Curiosamente, esa misma obra sería recibida con honores en el Armory Show de 1913, en Nueva York, donde Duchamp fue considerado como uno de los grandes artistas europeos de su tiempo. La razón de tal éxito tuvo que ver con el tema propuesto, una burla implícita a todo el sistema de creencias de la vanguardia *seria* que estaba triunfando en Europa, o así lo percibieron los estadounidenses. Lo que pretendía Duchamp no lo sabemos, puede que ni una cosa ni la otra, pero está claro que en Europa no recibió ninguna atención como pintor serio y en Estados Unidos fue celebrado como el maestro de la ironía, convirtiéndose en una figura adorada tanto por los coleccionistas (Walter y Louise Arensberg, Katherine Drier) como por los artistas (Man Ray, Beatrice Wood y Jean Crotti, pero también, más adelante, John Cage, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e incluso Robert Motherwell)<sup>16</sup>.

Frente al relato que convierte a Duchamp en un genio sin precedentes, a nosotros nos gusta pensar que fue un gran surfista de sus circunstancias. Esto no quiere decir que se convirtiera en un artista de *ready-mades* por conveniencia, pero tampoco que su rechazo de la pintura fuera algo tan premeditado y consciente como a veces se considera. Digamos que su dandismo iba por delante y él se dejaba llevar con cierta indiferencia. Será con su aterrizaje en Estados Unidos que Duchamp supere cualquier

<sup>15</sup> J. A. Ramírez (1993). *Duchamp*, p. 13.

<sup>16</sup> C. Tomkins (2019). *Duchamp*, pp. 95-96, 129 y ss.

dialéctica, sin reconciliación mediante. Ya no será un artista serio ni humorístico, y la inquietante separación entre su identidad y la de su *alter ego* Rose Sélavy remarcará en la misma dirección, pues, por muchos intentos que se hayan llevado a cabo para intentar definir qué es lo propio de Duchamp y qué pertenece a Sélavy<sup>17</sup>, el desafío que propone Duchamp pasa por la indistinción dentro de la dialéctica. Es decir, una estrategia de disimulo. Como hemos visto en capítulos anteriores, disimular es mantener abierta la multiplicidad libidinal en un terreno codificado, hacer una cosa y al mismo tiempo hacer la otra. En este caso, ser un artista *mentale* y no dejar nunca de ser un pintor, por ejemplo. O construir grandes aparatos teóricos para que su obra se adaptase a los códigos legitimantes de la creación artística (*La boîte verte*, 1934)<sup>18</sup>, demostrando que sus obras eran significables e interpretables en términos *iconográficos*, pero también concebir esas herramientas como algo absolutamente inoperante para la interpretación de cualquier otra obra de arte, revelándose este ejercicio como una parodia irónica de los discursos teóricos y, al mismo tiempo, como una explicitación totalmente seria y convencida de su experiencia de trabajo procesual.

Que el dandismo de Duchamp rime perfectamente con el del propio Lyotard es un elemento clave a la hora de comprender la facilidad con la que el segundo se aproxima a sus ejercicios paradójicos. Frente a los comentarios de Paz, que solo enfatizaron el trabajo conceptual, y frente a las posiciones de Clair y Schwarz<sup>19</sup>, obsesionados con desentrañar el misterio detrás del personaje, Lyotard supo ver la ambivalencia de la propuesta duchampiana, influyendo notablemente en la aproximación que realizará Rosalind E. Krauss en *The Optical Unconscious* (1993)<sup>20</sup>. Comprender a Duchamp en su complejidad implica situarse más allá de los binarismos, esquivando las trampas que la propia mitología del personaje ha producido y aceptando que el epicentro de su genialidad se encuentra en la práctica del disimulo y de las indistinciones.

---

<sup>17</sup> Un breve comentario sobre estos intentos se encuentra en J. A. Ramírez (1993). *Duchamp*, p. 192.

<sup>18</sup> Para esta investigación hemos seguido, en todo momento, la edición de J. Jiménez de los escritos de Duchamp: M. Duchamp (2019). *Escritos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, que incluye la transcripción de la caja verde en las pp. 83-146. Esta edición es una traducción y variación de la edición que realizaron Michel Sanouillet y Paul Matisse en 2008, que a su vez era una revisión de la edición original de *Duchamp du Signe* (1975), traducida en español para Gustavo Gili en 1978. Es esa, la de 1975, la que Lyotard cita en *LTD*. Debido a la cantidad de ediciones y a la complejidad que presenta el ejercicio de cotejarlas, hemos decidido citar a Duchamp a través de Lyotard siempre que sea posible, por lo que remitimos al libro de Lyotard para encontrar las referencias precisas a las citas de Duchamp. Dado que en nuestra bibliografía final solo aparece la obra de Jiménez, remitimos también a las pp. 17-23 de ese volumen para un comentario crítico sobre las demás ediciones existentes.

<sup>19</sup> Si la posición de Clair perpetuaba la idea de que el *Gran vidrio* debía ser desentrañado a partir de sus fuentes, la propuesta de Arturo Schwarz era todavía más polémica, pues defendía que era la vida de Duchamp lo que debía ser explicado para entender su obra. Esto no sería tan grave si para ello no hubiera seguido una aproximación freudiana radical, en la que todo lo producido por Duchamp quedaba reducido a la una mera caricatura del supuesto deseo incestuoso que sentía por su hermana Suzanne. A. Schwarz (2000). *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Nueva York: Delano Greenidge. Para una crítica de la posición de Schwarz: C. Tomkins (2019). *Duchamp*, pp. 63 y ss.

<sup>20</sup> R. Krauss (1996). *The Optical Unconscious*, pp. 95-146. Gran parte del análisis que Krauss realiza de la obra de Duchamp está en deuda con la aproximación de Lyotard, al que la propia historiadora reconoce como su principal influencia en este capítulo.

La primera vez que Lyotard habla de Duchamp como un *transformer* es en su texto de 1976, donde relaciona este concepto con el de *performer* y recuerda la vocación transformista de Duchamp al convertirse en Rose Sélavy. Lo que Lyotard plantea es que su transformismo no es solo de apariencia, pues opera una modificación energética sobre la economía libidinal de los objetos. Así, el proceso de *3 stoppages-étalon* (1913) no es exactamente una *performance*, dice Lyotard, sino una *transformance*, pues: «Ce qui est important dans cette opération n'est pas l'acte, la *performance* de M. Marcel Duchamp laissant tomber sa ficelle. Ce qui est importante, c'est la *projection* de celle-ci grâce à l'énergie motrice de la pesanteur et au dispositif de transformation qu'est le hasard. La projection comme *transformance*...»<sup>21</sup>. El ejercicio de soltar tres hilos no pretende ser un mero acto, sino una reconfiguración energética de la propia realidad libidinal. Si sus primeros cuadros cubistas operaban una transformación al servicio de la metafísica de Poincaré, Jouffret y Riemann<sup>22</sup>, proyectando una alternativa matemática al fundamento euclidiano de lo sensible, las obras que hará en Estados Unidos —y que supondrán la antesala del *Gran vidrio*— desborden cualquier teoría científica alternativa. En otras palabras: si en sus obras europeas —y en sus primeras reflexiones sobre el *Gran vidrio*, que comenzó a teorizar en 1912, durante su estancia en Munich— se advertía un interés genuino por encontrar otro *grund* para lo sensible, en Estados Unidos centrará sus esfuerzos en una transformación del lenguaje y de los objetos que ya no buscará construir una alternativa a los códigos instituidos, sino transformar los flujos y las energías libidinales *dentro* de las leyes de la física y del deseo. No hay creación ni descubrimiento de lo nuevo ni de lo oculto, sino transformación libidinal de lo preexistente<sup>23</sup>.

Un ejemplo notable de este ejercicio —al que, curiosamente, Lyotard no dedica ninguna atención— se encuentra en la *Fontaine* (1917)<sup>24</sup>. Convertir un urinario en una fuente no supone una propuesta alternativa con respecto a la realidad misma, pero tampoco una mera *boutade*, sino una transformación del anudamiento libidinal de los objetos cotidianos: de ser un aparato *receptor* de orina, cuya función conlleva la acumulación de residuos orgánicos en el flujo continuo de aguas fecales que recorren

<sup>21</sup> LTD, «Duchamp as a...», p. 70.

<sup>22</sup> Todos los teóricos concuerdan en que la mayor explicitación de estas influencias se encuentra en las notas de la *boîte blanche*, también llamada *À l'infinif*. M. Duchamp (2019). *Escritos*, pp. 149-185.

<sup>23</sup> La interpretación de Duchamp como un transformista se corresponde con la idea que él mismo tenía del proceso creativo, expresada en su texto «The Creative Act» (1957). Lejos de ser un productor de algo nuevo, el artista solo transformaba la materia inerte en obra de arte, como si se tratase de una transustanciación. M. Duchamp (2019). *Escritos*, pp. 234-236.

<sup>24</sup> La flagrante omisión de la *Fontaine* que lleva a cabo Lyotard puede seguir una razón contextual bastante evidente, pues, como hemos comentado, Duchamp había sido canonizado como un artista *mentale* debido a obras como esta. El empeño de Lyotard por recuperar a Duchamp como un artista de la presencia y de lo energético pudo llevarle a olvidar que la obra que terminó de canonizarlo como un artista del concepto también escondía un relato libidinal y, sobre todo, energetista, pues la recepción perfectamente direccionada de la cañería del urinario se convierte en una herramienta de irrigación de orina con solo quitarle los tubos y cambiar su nombre. Esto aplica a la reciente consideración de que la *Fontaine* es obra de la baronesa Dadá, Elsa von Freytag-Loringhoven, transformista en los mismos términos que Duchamp; sin entrar en el debate de la autoría de la obra o de qué intención tenía la obra, nos interesa cómo la función de la máquina se ve pervertida.

el subterráneo de nuestras ciudades, el urinario pasa a ser un *proyector* de orina que desvía el flujo del líquido. De ser utilizado, el urinario-fuente rociará al espectador con la orina que iba a ser acumulada en las cloacas. Ya no se trata de utilizar la obra de arte como vía de exploración de una realidad más verdadera, como ocurre en la obra y en el pensamiento de Kandinsky, Mondrian, Malévich o Kupka, sino que la obra y el artista pasan a tener una función análoga a la del aparato técnico que transforma la fuerza en electricidad; una función análoga, también, a la de ese urinario convertido en fuente que transforma el aparato homogeneizador de residuos en uno pluralizador de los flujos y las direcciones de los desechos (Fig. 26).



Fig. 26. Puede que el marcado carácter conceptual de esta obra fuera lo que impidió que Lyotard se demorase en sus potencias libidinales. Al fin y al cabo, al separarse de la tubería e invertirse, el urinario deja de conducir la orina hacia abajo para dispersarla.

Por supuesto, la transformación que opera Duchamp sobre la economía libidinal se encuentra en todas sus obras, plagadas siempre de orificios, miradas lascivas y continuidades bastardas entre lo orgánico y lo inorgánico, pero si hay un aparato especialmente sofisticado en lo que a su transformismo se refiere es el *Gran vidrio*. En primer lugar, el vidrio es, genuinamente, una *proyección* y no un objeto ni un gesto, o así se explica en la *Boîte blanche* (1966). Pero además, según la interpretación de Lyotard, también *Étant donnés* es una proyección; una proyección, de hecho, del propio *Gran vidrio*. Esto lo expone a través de dos ideas posibles. La primera es que en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* no hay desnudamiento, pues estamos en el *antes* de que ocurra, y que en *Étant donnés* se presenta el momento posterior al acontecimiento: la *mariée* ha sido desnudada y yace en el suelo. La segunda es que *Étant donnés* es la proyección  $n-1$  dimensional —y en perspectiva— de la

imagen *n* dimensional del *Gran vidrio*, siguiendo la diferencia establecida por el propio Duchamp entre *apparence* (apariencia) y *apparition* (aparición). Sobre ambas ideas volveremos en el próximo apartado. Lo que está claro es que la complejidad del *Gran vidrio* pasa por su relación transformativa para con la obra póstuma de Duchamp, aquella que vendría a transformar el *Gran vidrio* y ser transformada retroactivamente por él, creando una paradoja libidinal que trasciende la idea del objeto artístico como algo fijo. «Il n'y a pas d'art, puisqu'il n'y a pas d'objets. Il n'y a que de transformations, des redistributions d'énergie»<sup>25</sup>, dice Lyotard. Bajo esta idea, las obras de Duchamp no serían actos performativos ni objetos sites, sino máquinas transformadoras de la libido que se anudan entre ellas de formas diversas y apuntan a nuevas configuraciones energéticas posibles.

### Máquinas libidinales

Como hemos comentado, la aproximación de Lyotard a la obra de Duchamp pasa por su condición transformista, pero también se inscribe en el giro que ofrecen los teóricos franceses de los setenta con respecto al conceptualismo que le había canonizado en Estados Unidos durante la década anterior. Esto tiene mucho sentido en el caso de Lyotard, a quien, como hemos visto con Buren (cap. 7), no le convencía el arte puramente conceptual, pues pertenecía al dominio de lo filosófico o de lo literario. A su parecer, aunque las artes no entendían de sistemas de legitimación ni de técnicas específicas, sí requerían de una *presencia* y de una *materia*; aunque fuera poco visible o prácticamente invisible, como ocurre con la electricidad en el caso de Takis<sup>26</sup>. Lo que no se suele recordar con tanta frecuencia es que la mayoría de los artistas conceptuales cumplían con este requisito, pues el ejercicio conceptual rara vez renuncia al acompañamiento de un suplemento que complete la obra. De hecho, para Lyotard, el requisito de la presencia será cumplido incluso por el más filósofo de los artistas, Joseph Kosuth, cuyos escritos prologó en 1991 con un fantástico texto que se aleja de las interpretaciones habituales de su obra<sup>27</sup>. Por otra parte, los fenómenos artísticos que más cuestionó a lo largo de su vida fueron la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán, movimientos que pretendían volver a la pintura y, al menos el segundo de ellos, a la primacía de la mancha. Esto nos da una imagen compleja de Lyotard en el marco de la recuperación de Duchamp, pues no cabe reducir la interpretación que hace de su obra a la nostalgia por un cubismo primigenio. Al fin y al cabo, el principal vector que para Lyotard cifra la creación artística es la experimentación, y que esa experimentación deba operar sobre un campo de

<sup>25</sup> LTD, «Duchamp as a...», p. 74.

<sup>26</sup> Mencionamos a Takis por su participación en *Les Immatériaux*. Algunas notas inéditas de Lyotard sobre su obra pueden encontrarse en BLJD JFL 449. Sobre esto volveremos brevemente en las conclusiones.

<sup>27</sup> J.-F. Lyotard (1991). «Foreword: After the Words» en J. Kosuth: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. XV-XVIII. Reedición disponible en TDA, pp. 518-527.

inscripción no quita que tenga una concepción muy amplia de ese proceso: de la misma forma que una *performance* implica la inscripción de un cuerpo sobre el espacio, una obra conceptual implica la inscripción de un concepto sobre un soporte material. Es por ello que el Duchamp de Lyotard no deja de ser conceptual por ser óptico, háptico y matérico<sup>28</sup>.

Si bien en Estados Unidos resultaba imposible concebir cualquier acercamiento a Duchamp desde la fisiología de la visión, en Francia tenían muy presentes los primeros cuadros cubistas de Duchamp, así como su incuestionable relación inicial con las teorías ópticas desarrolladas en Puteaux. De hecho, el *Gran vidrio* había comenzado a pensarse y elaborarse en ese contexto. La sorprendente revelación de que su última obra era un gran trampantojo perspectivista que, además, presentaba una relación directa con el *Gran vidrio* —no olvidemos que el título completo de *Étant donnés* está tomado de la *boîte verte*—, dejaba a los franceses como los únicos capacitados para emprender la tarea de leer a Duchamp desde lo visual. Lyotard fue el primero en acometer una aproximación integral y documentada al conjunto de la obra de Duchamp, *Étant donnés* incluida, desde esta perspectiva. Para ello, comenzó estudiando con atención las últimas obras cubistas de Duchamp, aquellas en las que su técnica ya estaba muy depurada y su teoría también.

Lejos de la interpretación que aproximaba algunas obras como *Jeune homme triste dans un train* (1911-1912) o *Nu descendant un escalier no. 2* (1912) (Fig. 27) al futurismo, Duchamp siempre defendió un distanciamiento absoluto con respecto a cualquier teoría del movimiento: «Mon but était une représentation statique du mouvement – une composition statique indiquant les diverses positions que prend une forme en mouvement – sans chercher à produire aucun effet de cinéma par la peinture»<sup>29</sup>. El principal interés de Duchamp estaba en la imposibilidad del ojo para dejar de sintetizar imágenes independientes bajo un movimiento continuo, acabando con la singularidad del instante. Es decir, frente a los experimentos cronofotográficos de Marey y de Muybridge, que exploraban la continuidad de las imágenes en movimiento, Duchamp tenía interés en la particularidad de cada uno de esos fragmentos que eran sintetizados como parte de un todo. Su búsqueda era la de un ojo sin memoria, una visión inóptica que viera de forma ingenua, sin arrojar conexiones sobre lo visto; de ahí su interés en la rigidez apática de las máquinas, capaces de captar imágenes sin suponer un orden o una continuidad sobre ellas<sup>30</sup>.

Las inquietudes de Duchamp estaban en profunda consonancia con los experimentos que Lyotard había realizado con Fihman y Eizykman en sus seminarios

---

<sup>28</sup> Debido a sus escritos sobre Newman, Francis y Appel, fuera de Francia se suele considerar a Lyotard como un teórico del arte matérico y no figurativo. Dentro de Francia, dada su amistad con Monory y el contexto filosófico al que perteneció, se le tiende a relacionar más con la figuración narrativa. Los que no lo han leído de primera mano le asocian erróneamente con Venturi y Jencks, incluso con la transvanguardia o con apropiacionismo posmoderno. Lo que muy pocos suelen tener en cuenta es que muchos de los artistas sobre los que escribió se incluyen en la órbita de lo conceptual, como Buren, Baruchello, Maccheroni, Casimiro, Brøgger, Arakawa, Kosuth y, por supuesto, Duchamp.

<sup>29</sup> Entrevista con J. J. Sweeney (1946). Traducción en *LTD*, «Machin...», p. 102.

<sup>30</sup> *LTD*, «Machin...», p. 104.

de cine, donde también se exploraban las fracturas en las continuidades discursivas de la N.R.I. (Narration-Représentation-Industrielle)<sup>31</sup>, y tendrán un eco fundamental en sus posteriores consideraciones sobre el instante y la obra de Barnett Newman<sup>32</sup>. De hecho, el reconocimiento de la particularidad de cada uno de los instantes que son abolidos por la continuidad del movimiento implica también una *stasis*, una sedición con respecto a los dictados fisiológicos de la visión, algo que ya había explorado Cézanne en su intento por captar la ex-presión de la montaña Sainte-Victoire (caps. 2 y 4). La diferencia entre ambos es que, en el caso de Duchamp, el objetivo ya no era encontrar una *chair* anterior a la separación sujeto-objeto, como decía Merleau-Ponty sobre Cézanne, sino «faire un tableau malade»<sup>33</sup>. No se trata de restituir las deformidades de lo sensible que son anteriores a la mirada, sino de mostrar la imposibilidad del ojo para escapar a las leyes de la visión, una inquietud estética que nunca dejó de preocupar a Duchamp a lo largo de toda su vida.



Fig. 27. A diferencia de los futuristas, Duchamp estaba interesado en una visión inóptica que privilegiara los instantes que todavía no habían sido sintetizados en un movimiento continuo.

<sup>31</sup> C. Eizykman (1975). *La jouissance...*

<sup>32</sup> IN, «L'instant, Newman», pp. 89-90.

<sup>33</sup> LTD, «Machin...», p. 106.

Si la cronofotografía era una máquina libidinal que heredaba las ideas homogeneizadoras de la *costruzione legittima* de Alberti y de la ventana de Durero, los artefactos de Duchamp transformaban la realidad al servicio de las multiplicidades, siguiendo la genealogía sediciosa de la anamorfosis disimulante que Holbein el Joven introdujo en su famoso cuadro *Los Embajadores* (1533). De hecho, Lyotard llegará a decir que «le *Grand verre* de Duchamp est une machine anamorphique moderne»<sup>34</sup>, pues será en esta obra donde la deconstrucción del espacio visual se presente con mayor complejidad. No es este el lugar de hacer una interpretación exhaustiva de esta obra, pues ya se han realizado suficientes y todas ellas ocupan gruesos volúmenes que no tiene sentido reproducir aquí —remitimos al libro de Lyotard para conocer su propia aproximación. Sí es importante conocer, no obstante, cómo esta máquina cuestiona las codificaciones heredadas y cómo continúa las preocupaciones iniciales de Duchamp sobre la hegemonía de lo retiniano. Para ello, el primer aspecto que hay que recordar es la diferencia que se establece entre los dos paneles del *Gran vidrio* (Fig. 28): el inferior corresponde a los solteros, tridimensionalizados bajo la perspectiva euclidiana, y el superior a la novia, indeterminada y difícilmente adscribible a ningún esquema matemático. Esto no es azaroso, sino que se identifica con el programa teórico que el propio Duchamp diseñó para la obra, tal y como aparece reflejado en las notas preparatorias contenidas en la *boîte verte*. Si tomamos esos dos espacios como dos dominios ontológicos diferenciados, y recordamos que el título de la obra (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) remite a un proceso de *desnudamiento* de la novia por parte de los solteros, la acción se proyecta como algo unidireccional: de los solteros hacia la novia, de abajo hacia arriba, de la perspectiva euclidiana relativamente normativizada hacia la diferencia establecida en el panel superior. Así, una de las aproximaciones posibles que se pueden hacer a esta obra repite la preocupación que ya estaba en el *Nu descendant un escalier*, la de la resistencia de lo heterogéneo frente a las codificaciones del perspectivismo dogmático. En palabras de Lyotard:

Que veulent les célibataires, ces petits soldats érigés par leur sperme gazeux terroriste ? Supprimer l'autre espace, on plutôt la dissimulation, imposer aux puissances de l'espace monstrueux l'uniforme des machines productives-destructives. Alors les femmes ne seraient que l'autre moitié des hommes, et les hommes que leurs « maîtres », c'est-à-dire des pièces comme elles dans la mégamachine de la reproduction. La stupidité de l'intelligence se tient toute dans cette idée d'une réconciliation, d'une totalisation des espaces. Elle n'entend l'altérité que comme une opposition, et elle propose ses services pour la résorber dialectiquement. Dans le désir masculin de faire jouir la femme, il y a bien pire que la vanité, il y a l'assimilation. Ce n'est pas tant « tu me devras aussi ta jouissance » que « nous nous complétons, tu es mon arbre de transmission, je suis ton moteur, nous sommes une machine-outil ».<sup>35</sup>

<sup>34</sup> LTD, «Paro...», p. 92. Sobre esta cuestión, v. «Précision inexacte» en LTD, «Machin...», pp. 110-113.

<sup>35</sup> LTD, «Machin...», p. 134.



Fig. 28. La transparencia del cristal permite que se vean los objetos que se encuentran detrás de la obra, desarticulando el espacio tridimensional que es propio de la pintura del Renacimiento y conforma la parte inferior del Vidrio. Paradójicamente, es la ventana del museo que está detrás de la obra la que rompe con la ilusión albertiana del cuadro como ventana.

De alguna manera, el *Gran vidrio* expone de forma explícita la dialéctica entre dos espacios, el normativizado y el que todavía está por normativizar. Los hombres, potencia dialéctica por excelencia en la tradición patriarcal occidental, buscan extender su dominio sobre el espacio femenino de la parte superior. Por su parte, la mujer que se encuentra arriba no busca imponer ni extender su dominio, pues no participa del juego dialéctico ni de la oposición de los contrarios: quiere que la dejen en paz<sup>36</sup>. La

<sup>36</sup> Aunque a lo largo de este capítulo nos hemos ceñido a la interpretación de Lyotard y a aquellas de finales del siglo XX que recibieron influencia directa de ella, otros textos que siguen líneas parecidas son los de L. D. Henderson (1998). *Duchamp in context: science and technology in the Large glass and related works*, Princeton: Princeton University Press; H. Molderings (2010). *Duchamp and the*

tensión que se expone en esta obra es la misma que encontrábamos antes entre el registro pictórico convencional del cuadro y la deconstrucción espacial del cubismo duchampiano, solo que esta vez ya no proyecta una forma alternativa de inscribir las formas en el espacio. Si el *Nu descendant un escalier* presentaba una forma diferente de inscribir las imágenes en las superficies, el *Gran vidrio* aceptará la «integración por yuxtaposición» de la que hablaba Ramírez, la simultaneidad no dialéctica de una forma que busca la totalidad (masculina) y otra que se entrega a la diferencia (femenina)<sup>37</sup>. De la explicitación de un espacio híbrido que es representativo y al mismo tiempo derrepresentativo, pues cumple y también varía los códigos de la representación, pasamos a una obra en la que lo representativo ocupa un espacio (la parte inferior) y lo derrepresentativo otro (la parte superior), conviviendo ambas en el mismo vidrio, separadas como el discurso y la figura, por una coma; en este caso, por dos separadores metálicos.

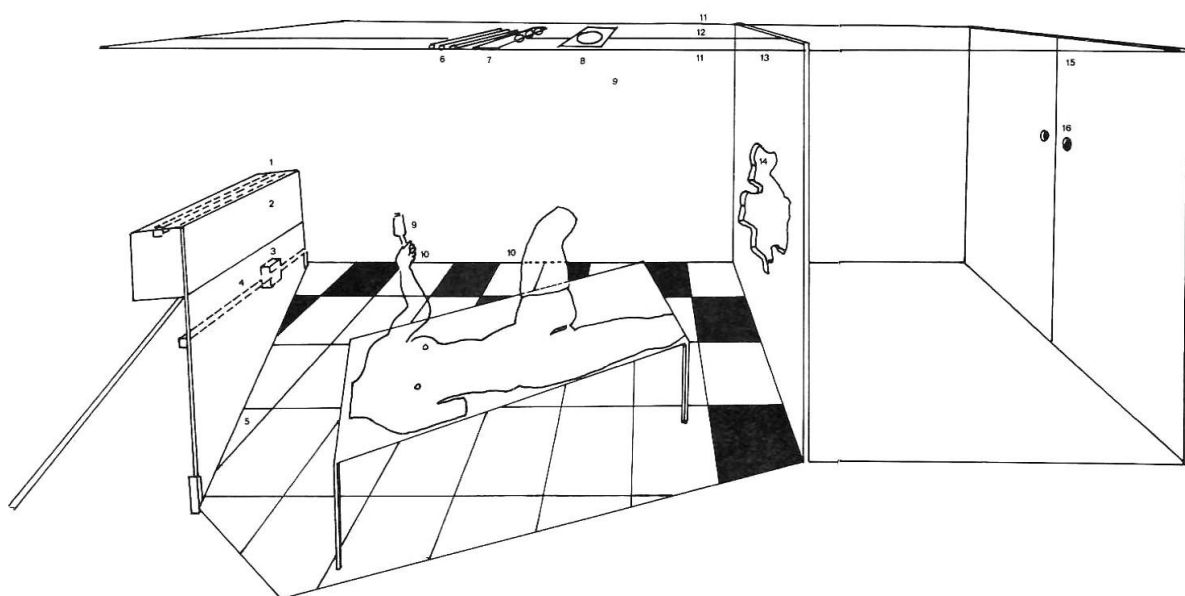


Fig. 29. Mientras muchos de los duchampianos criticaban *Étant donnés*: 1<sup>o</sup> la chute de'eau, 2<sup>o</sup> le gaz d'éclairage por ser demasiado teatral, Lyotard ofrecía una perspectiva más compleja a través de su comparación con el *Gran vidrio*. Realizando este dibujo, constató que la espacialidad de ambas obras era análoga, así como sus elementos.

Siguiendo esta aproximación al *Gran vidrio*, podemos constatar que Duchamp varía su cuestionamiento de lo retiniano entre 1912 y 1924, pasando de la oposición a la yuxtaposición. Esta segunda posición será la que mantendrá durante el resto de su

*Aesthetics of Chance*, Nueva York: Columbia University Press y F. López Silvestre (2013). «Espuma despreciable de disidencia. El tiempo según Duchamp», *Arte y Parte* 107, pp. 76-101.

<sup>37</sup> Esto, que es muy duchampiano, también tiene mucho del pensamiento de Irigaray y de los feminismos de la diferencia, que influirán notablemente a Lyotard en sus reflexiones de los años ochenta y noventa sobre la diferencia ontológica de lo femenino con respecto a lo masculino.

vida, y también la que se presentará en su última obra, *Étant donnés* (Fig. 29). Decíamos en el apartado anterior que Lyotard proponía dos alternativas posibles sobre la relación entre estas dos obras, y es ahora cuando hemos de detenernos en ello. El principal nexo que une el *Gran vidrio* con *Étant donnés* está en el título, pero la cosa no se queda ahí, pues la existencia de referencias a *Étant donnés* en las notas del *Gran vidrio* es posible únicamente porque Duchamp quería introducir la cascada y el gas en el panel inferior de esta obra. Es decir, en el de los solteros. El énfasis en estos dos elementos en el título, así como la presencia de la novia desnudada, puede llevarnos primeramente a pensar que *Étant donnés* supone la conclusión de aquello que había sido iniciado en el *Gran vidrio*: superada la barrera que separaba ambos dominios, los solteros han conseguido arrastrar a la novia hasta la parte inferior del vidrio —donde estarían el gas y la cascada— para, finalmente, desnudarla<sup>38</sup>. Esta conclusión tan pesimista ignora un hecho fundamental: el espectador de *Étant donnés* ve la obra como un *voyeur* que no puede acceder al espacio que ocupa la novia. ¿Acaso no sería posible que el *Gran vidrio* y *Étant donnés* no fueran dos momentos de una misma narrativa, sino una misma obra espacializada de dos formas diferentes? Aquí es donde entra la distinción que establece Duchamp entre *apparence* (apariencia) y *apparition* (aparición).

Siguiendo las teorías de la cuarta dimensión, la *apparence* sería «l'ensemble des donnés sensorielles usuelles permettant d'avoir une perception ordinaire de cet objet», mientras que la *apparition* resultaría el «moule (formel)»<sup>39</sup>. La apariencia de un objeto sería su construcción tridimensional (el cubo), por ejemplo, y su aparición se manifestaría a través de la reproducción en dos dimensiones del objeto tridimensional (el dibujo del cubo). Duchamp había dejado claro en numerosas ocasiones que este era el fundamento del *Gran vidrio*:

Anything that has three-dimensional form is a projection in our world from a four-dimensional world, and my Bride, for example, would be a three-dimensional projection of a four-dimensional bride. All right. Then, since it's on the glass it's flat, and so my Bride is a two-dimensional representation of a three-dimensional Bride, who also would be a four-dimensional projection on a three-dimensional world of the Bride.<sup>40</sup>

Si el *Gran vidrio* suponía la proyección tridimensional de una novia cuatridimensional en soporte bidimensional, el molde, la aparición, *Étant donnés* podía ser perfectamente entendido como su contraparte: la apariencia. De alguna manera, el *Gran vidrio* era la película fotográfica en negativo y *Étant donnés* su proyección tridimensionalizada:

Le *Verre* montre les apparitions des apparences, il est comme le négatif des deux ensembles d'objets, célibataires et mariée, qui d'autre part relèvent d'espaces différents. *Étant donnés*... paraît tout au contraire proposer la seule apparence de ce qu'il fait voir. Ce que le regardeur voit sur le *Verre*, c'est

<sup>38</sup> LTD, «Charn...», pp. 174 y ss.

<sup>39</sup> LTD, «Charn...», p. 180.

<sup>40</sup> Esta explicación se la dio el propio Duchamp a George Heard Hamilton y a Richard Hamilton. A. Schwarz (2000). *The Complete Works...*, p. 26.

l'œil et même le cerveau en train de composer ses objets, il voit les images de ceux-ci impressionner la rétine et le cortex selon des lois de (dé)formation qui sont les leurs et qui organisent la paroi de verre. Mais quand le voyeur met ses yeux dans les trous de la porte espagnole, il semble n'avoir qu'une « perception ordinaire » des objets qu'il voit. *Le Verre*, étant la pellicule, donne à voir les conditions d'impression qui règnent à l'intérieur de la boîte optique ; *Étant donnés...*, étant cette boîte réglée sur son champ, montre les objets extérieurs qui y apparaissent vus de son intérieur (chambre noire).<sup>41</sup>

El escepticismo generalizado de los artistas de los sesenta con respecto a *Étant donnés* podía encontrar una explicación bastante precisa en este fragmento de Lyotard: además de ser profundamente retiniana, también era notablemente teatral y espectacularizante. Aquello que el *Gran vidrio* se había propuesto impugnar estaba aquí materializado. Duchamp, quien se había negado a incluir la cascada en su *Gran vidrio* por resultar esta una concesión al paisajismo («Je ne me souciais pas de la représenter, pour éviter de tomber dans le piège du paysagisme»<sup>42</sup>) y quien, además, había dedicado gran parte de su vida a criticar a Courbet como un pintor de postales, recuperaba aquí la cascada al servicio de un homenaje a *L'origine du monde* (1866). Nada parecía tener sentido; de la misma forma, todo cobraba una nueva dimensión. Al fin y al cabo, como Lyotard tenía presente en aquellos años, el teatro también podía disimular intensidades. Lo que encontramos en la última obra de Duchamp es una presentación invertida de las dos planchas del *Gran vidrio*, que ahora se giran para revelar como geometrizar el espacio de la novia, quedando el nuestro como abstracto y difuso. No es solo la proyección de la misma obra, sino también su inversión, y prueba de ello es que la cascada y el gas no se encuentren en nuestro lado, el de los solteros, sino junto a la novia. En cualquier caso, lo más interesante es que, una vez más, los dos espacios están separados por una barrera que protege a la novia y la presenta como inalcanzable, como resistente al deseo masculino de dominación<sup>43</sup>.

Pese a mantenerse en un espacio inalcanzable, la novia de *Étant donnés* presenta una particularidad que no se encontraba en la composición abstracta del *Gran vidrio*, algo que la hace más disimuladora que su homóloga. Aunque no se aprecia en la imagen retiniana que recibimos al mirar a través de la mirilla del portón, el esbozo de la obra que Duchamp había regalado a María Martins en 1948-1949 (Fig. 30) nos da una información complementaria sobre la misma. En este estudio preparatorio, la figura no se revela como plenamente femenina, sino como producto de un desarreglo libidinal entre una mitad del cuerpo masculina y otra femenina, según los estándares sociales del momento. Solo conociendo esta información podemos intuir que esta idea se reproduce en *Étant donnés*, pues el pecho derecho aparece en esta obra convenientemente tapado por el muro. Duchamp mantiene la «integración por yuxtaposición», pero esta vez es el espacio más codificado el que esconde el mayor de los misterios, una resistencia que desafía los dualismos desde el interior mismo del espacio binarizado. Al respecto de este descubrimiento, Lyotard dice lo siguiente: « Le sexe, le premier, le deuxième, le troisième, etc., est un produit d'identification, une

<sup>41</sup> LTD, «Charn...», p. 180.

<sup>42</sup> LTD, «Charn...», p. 194.

<sup>43</sup> LTD, «Charn...», pp. 184-193.

fiche de la police des désirs : ce que la *costruzione legittima* fait des espaces passionels »<sup>44</sup>. Duchamp, que en el *Gran vidrio* había elegido separar un espacio del otro para evitar cualquier interferencia, aquí engaña a la policía de los deseos desde sus propias reglas y geometrías, introduciendo una variación notable del código —el *voyeur* cree ver a una mujer, pero ¿es una mujer?— dentro del propio espacio retiniano.

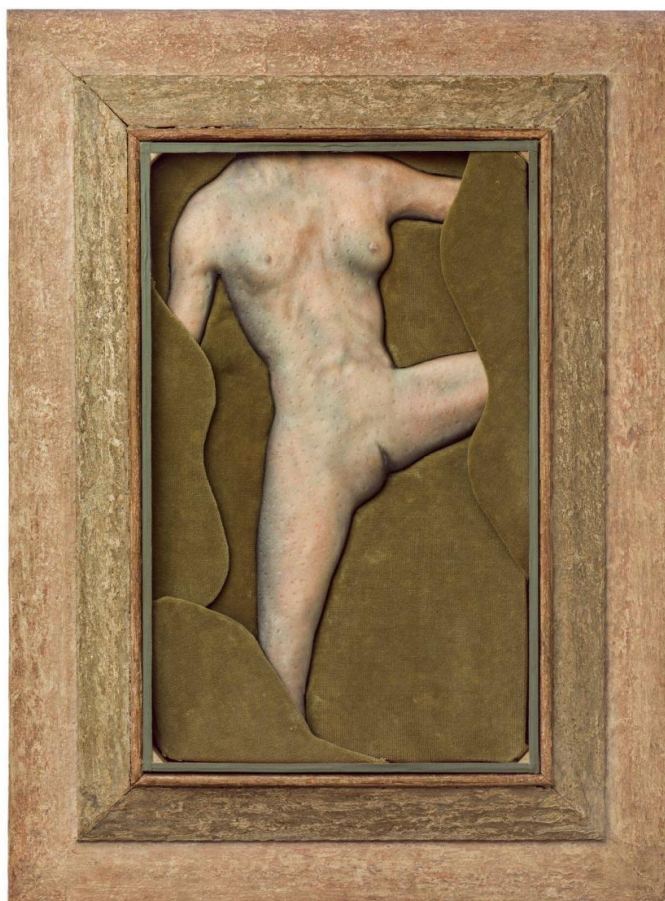


Fig. 30. El estudio preliminar que Duchamp le entregó a Maria Martins ofrece una perspectiva más compleja de *Étant donnés*: 1º *la chute de'eau*, 2º *le gaz d'éclairage*.

### Ironía de la afirmación

Teniendo en cuenta que la aproximación de Lyotard a la obra de Duchamp pasa por el energetismo libidinal, los ejercicios de indistinción y, sobre todo, la diferenciación con respecto a la dialéctica, resultaba inevitable que, tarde o temprano, recurriera a sus recientes conceptos de disimulo y disimilación. Lo hizo ya en su primer texto sobre Duchamp, el de 1974. Los acompañó de un tercer concepto inédito hasta el momento:

<sup>44</sup> LTD, «Machin...», p. 138.

ironía de la afirmación, una expresión que resulta paradójica en sí misma. Tradicionalmente, el comentario irónico es el que cuestiona la realidad mediante la inversión del sentido afirmativo dado. Por ejemplo: «Me encantan las máquinas de Duchamp, son muy conceptuales». Esta frase podría ser utilizada por una persona a la que verdaderamente le gusten las máquinas de Duchamp por lo conceptuales que son, pero también por aquel que pretenda burlarse, precisamente, de ese comentario. Digamos que la ironía opera como una suerte de metalenguaje, manteniendo la verosimilitud de la frase y desactivando su sentido desde fuera del código, con un gesto, una mueca o una entonación. Lo que hace Duchamp es una «ironía de la afirmación» porque él nunca completa la frase con ese elemento metalingüístico que invierte su sentido, creando una indistinción disimilante entre la afirmación y la negación, entre lo serio y lo irónico:

L'ironisme d'affirmation n'est pas transgressif, c'est-à-dire réactionnel. Il invente des législations, il passe des contrats. Il n'affronte pas tragicomiquement la loi pour en dénoncer l'arbitraire. Il aime sa contingence. Il bricole paisiblement *des lois*. Et donc il n'entre pas dans le champ du rire et pleurer, ou du moins s'il y entre, c'est pour détecter les lois de ces émotions, et les produire et les éprouver dans l'apathie. Duchamp *observe*, dans les deux sens du mot : il respecte ses contrats avec lui-même, c'est la forme de l'instruction à observer ; il les suspecte, les examine, les met sous observation, c'est le style de la description.<sup>45</sup>

Una vez más, el mejor ejemplo es su *Nu descendant un escalier no. 2* (1912). En Europa pensaron que era una obra seria, afirmativa, cubista, mientras que gran parte del público norteamericano se lo tomó como una burla irónica y negativa sobre el cubismo. Como ya hemos visto, Duchamp está más allá de la afirmación y la negación, y esto es lo que caracteriza su obra: es serio y es irónico, o no es ni una cosa ni la otra. Ese es el fundamento de la «ironía de la afirmación». Al respecto, Lyotard apunta algo interesante:

Dans cette direction, Spinoza serait un bon guide s'il n'était lui aussi victime de la hiérarchisation nihiliste des passions et de connaissances ; mais imaginons des tristesses non moins puissantes, épanouies et zélées que le sont les gaietés. Duchamp aime les machines parce qu'elles n'ont pas de goût ni de sentiment : pour leur anonymat, qui ne garde, ne capitalise rien des forces qu'elles véhiculent et transforment, et supprime la question de l'auteur et de l'autorité ; et il les aime parce qu'elles ne se répètent pas, chose plus étrange à des esprits pénétrés de l'équation : mécanique = réplication. Pas d'assimilation dans les causes, et pas dans les effets.<sup>46</sup>

La relación de Lyotard con Spinoza es compleja, pues, aunque su amigo Deleuze estaba muy convencido de sus virtudes para pensar desde la ontología monista, él no tenía muy claro que ahí hubiera realmente una respuesta. De alguna manera, en este texto de 1974, Lyotard ya está poniendo sobre la mesa las diferencias que le separaban del spinozismo, así como aquellas que separaban también su *Économie libidinale* del *Anti-Œdipe* de Deleuze y Guattari. En este fragmento se dice de forma explícita que Spinoza propone una jerarquía de pasiones que desautoriza aquellas atravesadas por

USC

<sup>45</sup> LTD, «Charn...», p. 142.

<sup>46</sup> LTD, «Machin...», p. 98.

la tristeza. Frente a esto, Lyotard reivindica el poder de las pasiones tristes al mismo nivel que cualquier otro tipo de pasiones; no en vano, esa era la propuesta de *Économie libidinale*: afirmar todo, acabar con cualquier jerarquía de lo bueno sobre lo malo que nos volviera a conducir a una dialéctica.

Spinoza planteaba otro problema, y así lo evidenció en el seminario que dedicó a Nietzsche y los sofistas en 1973, en relación con un texto de Nietzsche:

Ce texte vise Hegel, mais Hegel ici s'appelle Spinoza. Et si tu remplaces la logique de Spinoza par la logique de Hegel, si tu remplaces la logique de Hegel par celle de Spinoza, peu importe, dans la perspective où Nietzsche parle, ça ne fait pas de différence. C'est très important parce que c'est un scandale de dire ça, pour les philosophes ; mais pour Nietzsche, c'est une évidence, de même que pour lui c'est une évidence de pouvoir remplacer Spinoza par Platon. Il y a un texte dans « Le crépuscule des Idoles » où vous trouvez : « Comment, pour finir, le monde "vrai" devint fable », ça c'est le titre du chapitre, et en sous-titre vous trouverez : « histoire d'une erreur ». C'est des propositions : « Le monde vrai, accessible à l'homme sage, pieux, vertueux, il vit en lui, il est ce monde », et ici, une parenthèse qui est le commentaire satyrique de Nietzsche : « Forme la plus ancienne de l'idée relativement habile, simplette, convaincante. Paraphrase de la formule : Moi, Platon, je suis la vérité ». Or, on a les variantes, et dans la première rédaction on a : « Moi, Spinoza, je suis la vérité ». Ce passage s'applique explicitement au panthéisme. On peut sous ce nom impliquer soit Spinoza, ce qui est le cas, soit viser Hegel, qui, lui-même se reconnaît, par exemple, dans la préface de la phénoménologie de l'esprit, comme panthéiste. Ce ne s'applique pas à Platon qui n'est pas panthéiste, mais là, on a à faire à un texte qui remplace Spinoza par Platon.<sup>47</sup>

Además de lanzar otro dardo a Deleuze, quien había casado a Spinoza y a Nietzsche para unirlos bajo un pensamiento único, el aspecto más destacable de la relación que Lyotard establece entre Hegel y Spinoza tiene como objeto la crítica del panteísmo. De alguna manera, ambos filósofos, siendo diametralmente opuestos, apostaban por una consideración panteísta de la realidad, resultando tanto el Espíritu (Hegel) como los modos de Dios (Spinoza) perpetuaciones de la metafísica. Según Lyotard, Nietzsche ya había hecho una analogía semejante, llegando a utilizar a Platón y a Spinoza de forma indistinta; en algunos casos, también podríamos sustituir a Hegel por cualquiera de los dos<sup>48</sup>. Frente a este pensamiento omniabarcante que todavía tenía algo de metafísico, en tanto en cuanto creía en una entidad (Pan, Dios, Espíritu) dentro de la cual se daban los fenómenos concretos, Lyotard defiende el paganismo, la multiplicidad de los dioses y de las cosas, el rechazo a cualquier unidad omniabarcante. Esto no significa que no fuera monista o materialista, pues él se reconoció como tal en numerosas ocasiones, sino que su monismo y su materialismo pasaban por asumir que todo estaba hecho de

<sup>47</sup> Seminario «La logique qu'il nous faut. Cours sur Nietzsche et les Sophistes», sesión del 6 de marzo de 1975. Inédito. Disponible en <https://www.webdeleuze.com/textes/92> [Consultado el 17 de noviembre de 2023].

<sup>48</sup> El razonamiento parte de la cita de «Cómo el "mundo verdadero" acabó convirtiéndose en una fábula» / «Historia de un error» en la que Nietzsche afirma «yo, Platón, soy la verdad». Lyotard asegura que en la primera redacción del texto de Nietzsche ponía «yo, Spinoza, soy la verdad», pues lo que trata es la crítica al panteísmo. Si asumimos que Hegel se definía como panteísta en el prefacio de su *Phänomenologie des Geistes*, los tres filósofos podrían ser intercambiables. F. Nietzsche (1980). *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, pp. 51-52.

la misma sustancia, pero no atado por el mismo principio. Un ejemplo lo encontramos en la entrevista que concedió a Pomarède en 1978:

The arrow in flight, that's theoretical terror: "You see that it makes a unit, it is going somewhere; I'll tell you where it's going and where it comes from." It is the unity constituted from the non-existence of unity; it was Merleau-Ponty's madness to want to recover a given unity. If you descend beneath the constituted units, you can only go with Hume: *no unity*. Terror begins when you want unity.<sup>49</sup>

Aunque está claro que la mención a Spinoza en el texto sobre Duchamp implica un diálogo implícito con Deleuze, no creemos que Lyotard recordara que este había escrito algunos textos en los que intentaba alejarse de la ironía y de la negatividad a través del humor<sup>50</sup>. En cualquier caso, recordase o no este hecho, el ejercicio que plantea no es otro que el de la separación de dos posiciones que no deben ser confundidas: por una parte estaba la línea genealógica que unía a Spinoza con Deleuze, y que rimaba de alguna manera con el hipismo *new age* de aquellos años, con pasiones alegres y afueras posibles; y, por la otra, su propia genealogía, la de la indiferencia y la apatía, con Duchamp como precursor inmediato y Hume como antesala un poco más alejada en el tiempo. Una vez más asistimos a uno de los cruces disciplinares que Lyotard acostumbra a hacer: Duchamp es insertado en la Historia de la Filosofía como alternativa al spinozismo, reconociendo en él, más que en Bataille o en Klossowski, la antesala de su propio pensamiento libidinal.

Las transformaciones que se dan durante estos años en el pensamiento de Lyotard son muchas en muy poco tiempo, y siempre desbordan la posición alcanzada por él mismo. En 1971, parecía haber encontrado una salida en lo figural y en la figura-matriz, que se daba gracias a la opacación de los discursos fluidos de la semioteología. En 1972, Lyotard deja de hablar de figura-matriz y, poco a poco, reconoce que el binomio discurso-figura todavía era demasiado dialéctico. En 1973 ya no hay ni discurso ni figura, pero todavía queda algo de la utopía *hippie* y de los afueras posibles, puede que por influencia de Deleuze y cierto *nietzchéisme*<sup>51</sup>. Ahora bien, en 1974, cuando termina *Économie libidinale* y escribe este texto sobre Duchamp, «Machinations», en pugna abierta con el vocabulario de Deleuze y Guattari, ya no queda hipismo posible. Su posición se vuelve desesperada, renegando de cualquier afuera. Es en este sentido que Duchamp, quien también había renunciado a la metafísica de la Section d'Or para abismarse hacia el reconocimiento humeano de que no había unidad, se muestra como el principal precursor de sus inquietudes.

Como ya hemos comentado, este período de pensamiento radical durará muy poco, y ya en 1975 comenzará a buscar alternativas que reinstalen las opacidades y las

---

<sup>49</sup> A. Pomarède (2023). « "What we cannot reach flying we must reach limping..." » Art Présent: Interview with Jean-François Lyotard » en K. Bamford y M. Grebowicz. *Lyotard and Critical Practice*, Londres: Bloomsbury, p. 152.

<sup>50</sup> Nos referimos a la «19<sup>e</sup> série, de l'humour» de G. Deleuze (1969). *Logique du se...*, pp. 159-166 y a G. Deleuze (1967). *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, París: Minuit, pp. 71-79.

<sup>51</sup> La frase que en 1973 podía definir a la perfección su pensamiento, aquella en la que los marginales, los hippies y los locos eran definidos como *maîtres d'aujourd'hui*, ahora se había convertido en todo lo que el Lyotard rechazaba. *DDP*, «Notes sur le ret...», pp. 318-319 (§21). El fragmento al que aludimos puede encontrarse en el cap. 6, p. 156.

resistencias en su cartografía sin márgenes. Para ello, partirá de la idea de laberinto, que ya había trabajado en *Économie libidinale* y que le permitirá pensar el ejercicio sedicioso como una táctica de guerrilla, de los pequeños gestos, de un disimulo que ya no buscaba solo la supervivencia, sino que también pretendía poner trabas al régimen semioteológico. Siguiendo esta línea, en 1976 retomará las herramientas duchampianas para volver a pensar la ironía afirmativa, transformándola esta vez en un nuevo concepto: humor pagano<sup>52</sup>.

### Los fuertes, los débiles y la intuición de lo infrapolítico

En 1975, Louis Marin publica *La critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, que Lyotard reseñará en 1976<sup>53</sup>. A partir del texto, Lyotard comenzará a perfilar una nueva aproximación a la cuestión de la ironía y del humor, siguiendo el mismo camino que ya había abordado en sus escritos sobre Duchamp. En consonancia con lo que había trabajado hasta aquel momento, el libro presentaba a un Pascal que no estaba interesado en la crítica desde el *afuera* de la representación, sino en la posibilidad de exceder el discurso desde su interior, siguiendo un procedimiento paradójico del que participaban tanto la ironía como el humor:

C'est de ce paradoxe que deux usages viennent se cliver qui départagent l'ironie et l'humour : la première prend prétexte de la spécificité de cet ordre, qui est le cœur, pour tourner en dérision toutes les lois ; ainsi se réenclenche un mouvement d'extériorisation de l'instance décisive et s'esquisse encore une fois l'espoir d'un au-delà de la représentation. Ironie romantique, mystique, psychanalytique. Il y a cela chez Pascal. Mais il y a l'humour, s'il invoque la force du cœur lui aussi, il la pressent n'importe où possible, dans tout rôle de la scène du monde et dans toute situation ; jamais annoncée, ni dans une sémiotique de cette scène ni dans une antisémiotique de son prétendu au-delà, jamais garanti par une école, une église, aucun collègue de sages ; donc à inventer, rencontrer, coup par coup, et non inventoriale ; et inappropriable de toutes les façons, même comme néant dérisoire des pouvoirs et des savoirs. Tandis que l'ironie est un nihilisme des significations, l'humour se tient dans l'affirmation des tensions.<sup>54</sup>

De alguna manera, lo que Lyotard apunta en este fragmento es lo mismo que ya se formulaba con Duchamp: por una parte existe una ironía que es negativa y, por la otra, una ironía afirmativa, que aquí se llama humor. Pascal cruza ambas perspectivas. No obstante, si aparentemente dice lo mismo, ¿por qué transformar lo irónico afirmativo en lo humorístico? La respuesta es más sencilla de lo que parece: en el período de tiempo comprendido entre la lectura de ambos textos, es probable que Lyotard relevara o repensara el libro de Deleuze sobre Sacher-Masoch, donde se explican y se separan

<sup>52</sup> El texto al que nos referimos es J.-F. Lyotard (octubre 1976). «Que le signe est hostie, et l'inverse ; et comment s'en débarrasser», *Critique* 342. Fue reeditado en *RP*, «Humour en sémio...», pp. 33-49.

<sup>53</sup> L. Marin (1975). *La critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, París : Minuit. La reseña de Lyotard se corresponde con la cita que aparece en la nota al pie inmediatamente anterior a esta.

<sup>54</sup> *RP*, «Humour en sémio...», pp. 41-42.

ambos términos<sup>55</sup>. Aceptando que esta separación ya había sido realizada, a Lyotard no le queda otra opción que ceder el crédito a su amigo y recoger su marco conceptual, reelaborándolo según sus intereses para llegar a conclusiones distintas. En este caso, y sin entrar en los pormenores del comentario al libro de Marin, la primera de ellas es que tanto el lógico como el analista caen en la falsa modestia del ironista, pues pretenden juzgar el lenguaje y el deseo desde su afuera. Frente a esto, el humor opera desde el adentro, pues sus valedores no defienden ni conocen ningún afuera posible; esto también presenta problemas, pues no ofrece herramientas directas para la transformación del régimen semioteológico. En el primer caso se vuelve sobre la dialéctica y sobre la crítica; en el segundo se regresa al nihilismo de la inacción. Y, sin embargo, Lyotard asegura que la ironía implica el nihilismo de las significaciones y el humor propone la afirmación de las tensiones. Es decir, es el ironista el que cae en el nihilismo de una crítica que no llega a ser dialéctica. «Vivimos en el mejor de los mundos posibles», podría ironizar alguien sobre la máxima de Leibniz, aludiendo a que nuestro mundo *no* es el mejor de los posibles. Con todo, no hace nada para cambiarlo, se abandona a la crítica nihilista. El humor es diferente. «Van dos y se cae el del medio» no propone una alternativa con respecto al mundo en el que vivimos, sino que desestabiliza las reglas propias del lenguaje desde una posición afirmativa.

La ironía requiere una cierta condescendencia con respecto a aquellos que suscriben el sistema dado, es algo propio de una burguesía que es educada para dudar de las verdades de la nobleza. El humor, sin embargo, es propio de los pequeños, de los débiles, de quienes buscan la supervivencia y la felicidad sin necesidad de rendir un sistema entero a sus intereses. Así lo recuerda el propio Lyotard en un pequeño texto titulado «Sur la force des faibles» (1975)<sup>56</sup>, donde explica que los débiles no utilizan las herramientas propias de los fuertes, pues, de ser así, fracasarían en todos sus propósitos. La única forma que tienen los débiles para buscar caminos alternativos es encontrar una fuerza que también sea alternativa, que difiera de aquello que los fuertes pueden esperar, que implique un desvío con respecto a los círculos viciosos de violencia y opresión en los que todos habitamos. En este sentido, su principal referencia a la hora de teorizar esta fuerza alternativa serán los pensadores que fueron apartados y menospreciados de la Historia de la Filosofía por no aceptar el fundamento de lo bello, lo bueno y lo verdadero; los sofistas, aquellos retóricos relativistas que trabajaban los intersticios del lenguaje para mantenerse siempre escépticos:

---

<sup>55</sup> Así lo acredita el propio Lyotard en *RP*, «Humour en sémio...», p. 41, n. 3. Esto refuerza la idea de que durante la escritura del texto sobre Duchamp no tuvo en consideración los escritos de Deleuze al respecto de la ironía y del humor, aunque sí conociera su texto sobre Sacher-Masoch, como se demuestra en *AEP*, «Économie libidinale...», p. 146.

<sup>56</sup> J.-F. Lyotard (1975). «Sur la force des faibles», *L'Arc* 64, pp. 4-12. Cabe recordar que una variante de este texto fue presentada en el legendario coloquio «Schizo-Culture» (13-16 de noviembre de 1975), donde Lyotard dio la conferencia en francés y, ante la incompreensión del público, Roger McKeon y otros colegas intentaron, infructuosamente, traducir lo que Lyotard iba explicando. El delirante resultado fue transcrito textualmente como «Sur la force des faibles / On the Strenght of the Weak (Group Translation)» en S. Lotringer y D. Morris: *Schizo-Culture: The Event 1975*, South Pasadena: Semiotext(e), 2013, pp. 79-95.

Le titre [Sur la force des faibles] s'inspire d'une ancienne indignation récente, celle des « amis de la sagesse » contre les artistes de la parole. Platon d'abord qui par la bouche de Socrate recense les grands orateurs du temps avant de critiquer leur art, cite à comparaître Tisias et Gorgias. Il ne faut pas les oublier, dit-il, « eux qui ont vu que les vraisemblances méritent plus de considération que la vérité, eux qui par la force du discours (rômè logou) font paraître grandes les choses petites, et petites celles qui sont grandes.<sup>57</sup>

¿Qué es lo que se nos quiere decir con este fragmento? En primer lugar, Lyotard se desmarca de la principal línea que ha articulado lo que hoy en día conocemos como Historia de la Filosofía, la de estos «amigos del saber» (*filo-sophos*); frente a Sócrates, Platón y sus herederos, él se posiciona con los «artistas de la palabra», aquellos retóricos que transformaban el lenguaje como los artistas transforman la materia. Frente a una Historia construida sobre las rígidas estructuras del saber verdadero, Lyotard toma parte junto a los expulsados de la República: los artistas; no solo los poetas, sino también los retóricos, tan capaces como los primeros de emponzoñar las mentes de los ciudadanos para hacerles cuestionar las verdades diseñadas por los que legislan sobre el conocimiento. Ese es el diagnóstico, pero, en segundo lugar, el texto también abre una posibilidad alternativa, otra herramienta de los débiles que viene a completar lo ensayado a través del humor. Como dice el propio Platón, el problema que despiertan Tisias y Gorgias es que consiguen hacer parecer grandes las cosas pequeñas, y pequeñas aquellas que son grandes. Para ello, recurren a la fuerza del discurso. Sin embargo, ¿no recurren también Sócrates y Platón a la fuerza del discurso para imponer sus saberes y sus ideas? Lo que a Platón le molesta es que estos sofistas no impugnen el discurso, *su* discurso, sino que trabajen sobre él para problematizarlo. La forma de hacer propia de Platón y de los fuertes no es esa, pues implica una oposición: la dialéctica, la confrontación de ideas, un choque entre diferentes perspectivas sobre la realidad que se saldará con la victoria del que tenga razón. Los sofistas juegan a otra cosa, y eso es lo que le cuesta entender a Platón, pues no producen unos nuevos argumentos, sino que retuercen los que existen para invertir el supuesto orden de las cosas. Esto es lo que llamamos retorsión.

Aunque hoy en día pensamos el recurso de la retorsión bajo el principio jurídico del «ojo por ojo», los sofistas no la concebían así, sino como una inversión de los principios constitutivos del reparto dialéctico entre fuertes y débiles. La retorsión se presenta como una táctica retórica que pretende invertir los presupuestos del adversario a favor del perjudicado. Aunque habitualmente se considera que Córax de Siracusa fue el responsable de diseñar este recurso retórico, posteriormente empleado por Tisias, Lyotard se detiene con mayor atención en el conflicto entre Protágoras y su alumno Evatlo. La historia es la siguiente: Protágoras convence a Evatlo de que le va a enseñar

---

<sup>57</sup> J.-F. Lyotard (1975). «Sur la force des...», p. 4. Tras este párrafo, que inaugura el texto, Lyotard precisa que este texto es parte de un libro en curso. No sabemos si se refiere a *RP*, que sigue muy de cerca esta línea argumental, o está pensando en otro libro en curso que nunca se realizó, como una segunda parte de *Économie libidinale* inspirada en sus seminarios sobre Nietzsche y los sofistas. Lo más probable es que ese libro sea *LD*, una obra que Lyotard estaba comenzando a pensar en aquella época y que vuelve sobre Protágoras.

un recurso retórico que le permitirá ganar todos los debates. Como parte del trato, Evatlo solo tendrá que pagarle por esta enseñanza cuando gane su primer juicio. Este acepta, pero poco después es demandado por su propio maestro, Protágoras. La demanda es parte de la enseñanza: si el maestro gana el juicio, Evatlo tendrá que pagarle por haber perdido el juicio; si el maestro pierde, Evatlo tendrá que pagarle igualmente, pues el contrato indicaba que Evatlo le pagaría cuando ganase su primer juicio. Lo que Protágoras pone en práctica es la premisa tramposa del discurso del maestro, que está amañado para que los débiles nunca puedan ganar<sup>58</sup>.

Este ejemplo es interesante por muchos motivos. En primer lugar, explica lo que sucede con el discurso aplicado por Sócrates y Platón; ellos también utilizan la retórica, pero se apoyan en códigos de verdad que se encuentran fuera del propio aparato retórico para justificar sus argumentos, por lo que el único resultado posible para el débil es la derrota. Evatlo está atrapado en un metalenguaje que solo se saldará con la victoria de Protágoras. De la misma forma, cualquier filosofía sediciosa será suprimida o integrada en los criterios establecidos por Sócrates y Platón, pues son ellos los que han fundado la disciplina tal y como la conocemos, estableciendo sus reglas y criterios de verdad. En segundo lugar, la historia de Protágoras y Evatlo es relevante porque, además de explicar el funcionamiento de los discursos de verdad y las trampas de los fuertes, Protágoras está parodiándolos: él no se apoya en ningún metalenguaje exterior al discurso, sino que utiliza las herramientas que ofrece el propio discurso, como deben hacer los débiles para poder confrontar a los fuertes. Esto es así por una tercera razón: aunque Evatlo sea el alumno y, por lo tanto, pueda parecer el débil, el hecho de que contratara a Protágoras como maestro demuestra la necesidad de herramientas retóricas para defender sus intereses económicos en los juicios, como era habitual en aquella época. Lo más seguro es que Evatlo perteneciera a una gran familia con recursos, mientras que Protágoras, aunque cobrara grandes sumas por sus servicios, tuvo que inventar una retórica propia para poder vivir de ella; al fin y al cabo, de haber pertenecido a una gran familia, se habría dedicado a la buena vida y no a la enseñanza. La conclusión que podemos extraer de esta historia es que Protágoras nunca fue el fuerte, sino que utilizó los recursos establecidos por los fuertes para invertir el balance y ganar en el campo que había sido diseñado por los fuertes: el de la retórica.

Lo más importante del recorrido que Lyotard hace a través de los diferentes sofistas es el reconocimiento de la sofística como una *τέχνη* (*techné*) afirmativa y humorística, capaz de reírse de la verdad sin proponer otra a cambio; una táctica artística propia de los débiles que no están conformes con los consensos que ordenan y legitiman la

---

<sup>58</sup> Nos referimos a la famosa paradoja de Protágoras, que ha llegado a nosotros gracias a las *Noches áticas* de Aulo Gelio. Lyotard se aproximó a esta cuestión gracias a las ediciones de A. Capizzi (1955). *Protagora: le testimoniazze e i frammenti*, Florencia: Sansoni y H. Diels y W. Kranz (1952). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín: Weidmannsche Buchhandlung. Cfr. B. Cassin (2008). «L'amour de la sophistique» en C. Enaudeau, J.-F. Nordmann, J.-M. Salanskis y F. Worms: *Les transformateurs Lyotard*, París: Sens&Tonka, pp. 171-187.

sociedad en la que les ha tocado vivir<sup>59</sup>. En este caso, la propuesta de Lyotard pretende tener un alcance político que supere la dimensión retórica del problema, tal y como planteó en «Schizo-Culture»:

Je voudrais montrer très rapidement que ce qui est important, c'est de fabriquer des ruses à l'intérieur même du discours de maîtres, du discours magistral, et je m'en tiendrai ce soir à des problèmes de discours, mais ce qui m'intéresse, c'est, en dégageant ces petits opérateurs de ruse, de voir plus tard, la semaine prochaine, si ces opérateurs peuvent fonctionner dans d'autres champs que le discours et, évidemment, dans le champ de ce qu'on appelle le politique. Autrement dit, mon intention, s'il faut faire des déclarations d'intention, mon intention est une intention politique.<sup>60</sup>

Podríamos detenernos durante muchas páginas en el desarrollo de algunos de los conceptos más interesantes que Lyotard desarrolló en esta época, como apatía, retorsión, decadencia e impoder<sup>61</sup>, pero lo que nos parece más significativo de sus intuiciones es que anticipan lo que James C. Scott denominará en los años noventa «infrapolítica». En palabras semejantes a las de Lyotard, Scott afirmará: «The dominant never control the stage absolutely, but their wishes normally prevail. In the short run, it is in the interest of the subordinate to produce a more or less credible performance, speaking the lines and making the gestures he knows are expected of him»<sup>62</sup>. Detrás de estos gestos, por supuesto, se esconden intensidades. Scott no menciona a Lyotard, pero la intuición es la misma: el impoder y lo infrapolítico también debe ser tenido en cuenta si queremos pensar los signos y las intensidades de una forma diferente, como nos enseñaron los sofistas, lejos de los criterios veritativos de la filosofía platónica. No se trata de proponer —e intentar imponer— otras reglas diferentes, sino de retorcer las que existen para hacerlas favorables a aquellos que no gozan de su beneficio. Esa es una de las actualizaciones posibles de la economía libidinal y del paganismo lyotardiano, aquella que desplaza la mirada hacia las tensiones que aparecen dentro del discurso. Lo importante no es la dialéctica entre el afuera y el adentro, o entre lo instituyente y lo instituido, sino los desplazamientos bastardos que aparecen entre lo uno y lo otro, ocupando espacios extraños y paradójicos a los que los discursos fuertes —los de lo *verdadero*, independientemente de la moral a la que sirvan— no suelen prestar atención.

<sup>59</sup> J.-F. Lyotard (1975). «Sur la force des...», pp. 4-12. Según Aulo Gelio, la historia continúa con la defensa de Evatlo, quien utiliza la demanda de su maestro en su contra para justificar que, de ganar el juicio, el trato anterior quedará anulado, pues se le habrá dado la razón a él y ese juicio pesará más que el pacto realizado con su maestro. Por otra parte, tampoco tendría que pagar si perdiera el juicio, pues se impondría la lógica del ganador, Protágoras, según la cual solo se le pagaría cuando ganara un juicio. Esta segunda aproximación fue desarrollada por el propio Lyotard en *LD*, «Protágoras», §1-5.

<sup>60</sup> «Sur la force des faibles / On the Strength of...», p. 80. Esta dimensión política fue acentuada en *RP* y en cursos como el que impartió en Columbia entre septiembre de 1975 y mayo de 1976, titulado «Contribution à une politique païenne», BLJD JFL 330.

<sup>61</sup> Muchos de estas cuestiones son desarrolladas en algunos de los textos contenidos en *RP*, como «Apathie dans la théorie», pp. 19-32, «Rétorsion en théopolitique», pp. 51-63 y «Expédient dans la décadence», pp. 85-109. Sobre el impoder, cabe volver a *DMF*, «Leçon d'impouvoir», pp. 272-275.

<sup>62</sup> J. C. Scott (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Heaven y Londres: Yale University Press, p. 4; el libro incluye una tabla que diferencia las formas de resistencia directa y de resistencia infrapolítica, p. 198.

Por supuesto, no debemos perder de vista que hemos llegado aquí a través de Duchamp y el humor, pero si hemos desviado la atención hacia los sofistas y la infrapolítica es porque la idea de retorsión también es utilizada por Lyotard para aproximarse a las transformaciones duchampianas. En el texto «Parois», que escribié para la exposición de Szeemann y Clair sobre las *machines célibataires*, el discurso de los débiles es retomado y articulado en relación con Duchamp, Nietzsche y compañía:

L'État, l'État des philosophes évidemment, vient s'ériger en synthèse des antilogies. Ainsi prennent position les adversaires de la grande guerre dans laquelle nous sommes toujours impliqués et dans laquelle nous avons à choisir notre camp, comme le firent Kafka, Jarry, Duchamp et Nietzsche : les sophistes contre les philosophes, les dissimulateurs contre les assimilateurs, les « artistes » contre les raisonneurs, les machines célibataires contre la mécanique industrielle, les partisans de la paroi contre ceux de sa prétendue suppression (*Aufhebung*).<sup>63</sup>

En esta guerra que nos implica, la única forma que tenemos de no volvernos asimiladores es la exploración de tácticas disimiladoras como el humor y, en consecuencia, la retorsión. Como ocurre en el judo, no se trata de ser más fuerte que el fuerte (¿más abstracto que el abstracto, más atonal que el atonal?), sino de cambiar las reglas del juego para que sea el propio empuje del fuerte el que le haga desestabilizarse: «Toutes les questions de pouvoir et de non-pouvoir, quelque nom qu'elles portent, tiennent au fonctionnement de cette paroi. La ruse se sert du spéculaire et du reproductif, rouages de terreur assimilatrice, pour engendrer du dissemblable, pour inventer des singularités»<sup>64</sup>. Con todo, el paso de la ironía de la afirmación al humor no cerrará su aproximación a la política sin dialéctica, que se verá completada pocos años después con un tercer momento de desarrollo conceptual: la aparición de la idea de humor posmoderno, que Lyotard desarrollará en relación con la obra de Manuel Casimiro.

### **Romanticismo pagano (o la modernidad después de Manuel Casimiro)**

Lyotard conoció a Manuel Casimiro en 1977 o en 1978, en Niza, donde el artista portugués había aterrizado en 1975 con una beca de la Fundación Calouste Gulbenkian. En aquella época, el interés de la ciudad como destino para un artista era evidente, pues muchos de los miembros del *nouveau réalisme*, Fluxus y Supports/Surfaces habían nacido o residían en esa ciudad, algo que había favorecido un clima cultural que redundaría en la apertura de galerías, la aparición de nuevos grupos y la financiación de nuevos espacios, como el Centre national d'art contemporain (CNAC) de Villa Arson. La importancia de Niza como capital alternativa del arte contemporáneo francés se reforzó con la idea de una Escuela de Niza que rivalizaba estéticamente con los postulados tachistas de la Escuela de París. En cualquier caso, lejos de agrupar o

---

<sup>63</sup> LTD, «Paro...», p. 84.

<sup>64</sup> LTD, «Paro...», p. 96.

desagrupar a los diferentes artistas y estilos, lo que cabe examinar es la situación concreta de la relación que nos ocupa<sup>65</sup>.

Si Casimiro pudo viajar allí fue gracias a una carta de supervisión de Noël Dolla, el miembro más joven de Supports/Surfaces, quien también ejercía como profesor de Bellas Artes en la ciudad. A cambio de firmar la documentación necesaria, Dolla insistía en que asistiera a sus clases, pero Casimiro, que era cuatro años mayor que su supervisor, ya tenía la formación necesaria como para poder investigar por su cuenta. Por este motivo, renunció a las clases que le ofrecían y se centró en su propia práctica artística, alargando veinte años su estancia en la ciudad y solo regresando definitivamente a su Porto natal en los años noventa. Durante ese tiempo, además de viajar a los Estados Unidos y conocer a algunas de las figuras más importantes del panorama artístico del momento, como Peggy Guggenheim o John Cage, también frecuentó a algunas de las personalidades francesas del momento, como Michel Butor, Vincent Descombes, Pierre Restany y, por supuesto, Jean-François Lyotard. El primero de todos ellos en interesarse por él fue Butor, quien había visto una de sus obras en una exposición colectiva y, sorprendentemente, fue a llamar a la puerta de su estudio. A partir de ahí, todos comenzaron a escribir textos sobre él<sup>66</sup>. Es probable que fuera el mismo Butor quien le presentó a Lyotard<sup>67</sup>, algo análogo a lo que creemos que también ocurrió con Henri Maccheroni, sobre el que también escribiría un texto en esa época<sup>68</sup>.

Curiosamente, a pesar de la proximidad de Butor y Maccheroni, Casimiro nunca se sintió próximo a él ni se interesó por su trabajo, acercándose más al círculo artístico de Max Charvolen, Vivien Isnard y el Groupe 70, continuadores de la pintura crítica de BMPT y, especialmente, Supports/Surfaces. Desde luego, la escena artística de Niza en esa época era compleja y heterogénea; prueba de ello es que a las tertulias de Casimiro y Charvolen también asistía Albert Chubac, un pintor de la Escuela de Niza que era muy amigo —y próximo en estilo— de Martial Raysse, Claude Gilli y otros de los miembros más *pop* del *nouveau réalisme*. En el medio, los teóricos —como Raphaël Monticelli, pero también Butor y Lyotard— vivían al margen de las rencillas artísticas,

<sup>65</sup> La Escuela de Niza sirvió de contra-relato a la hegemonía de la Escuela de París, aunque solo fue reconocida como tal a partir de 1977, cuando Pontus Hulten decidió que sería una exposición monográfica sobre este círculo artístico la que inauguraría la apertura del Centre Pompidou («À propos de Nice», 2 de febrero a 11 de abril de 1977), acompañando a la retrospectiva de Duchamp. Es difícil reducir la heterogeneidad de manifestaciones artísticas a una escuela coherente, como sí podría serlo la de París, pero es importante reconocer la importancia de Niza como capital apócrifa de la neovanguardia de los sesenta y de los setenta en Francia.

<sup>66</sup> Muchos de estos textos fueron recogidos en el catálogo de la retrospectiva que comisarió Jean-Hubert Martin sobre Manuel Casimiro. J.-H. Martin (1996). *Manuel Casimiro: retrospectiva 1964-1996*, Porto: Fundação de Serralves. Sobre la trayectoria artística y vital de Casimiro, véase I. Lopes Gomes (2019). *Manuel Casimiro. Ver com um olho, sentir, pensar com o outro*, Porto: MUI-Concept. Los datos que no aparecen recogidos en ninguno de estos dos libros provienen de la entrevista realizada a Manuel Casimiro el 14 de junio de 2022 en su estudio de Porto.

<sup>67</sup> Casimiro cree que fue Descombes quien le presentó a Lyotard, pero no está seguro.

<sup>68</sup> J.-F. Lyotard (1980). *La partie de la peinture*, Cannes: Maryse Candela. Reeditado en *TDA*, pp. 274-299, junto a otros pequeños textos sobre Maccheroni, pp. 300-303.

paseándose entre artistas y galeristas sin preocuparse por los diferentes grupos que se formaban entre ellos<sup>69</sup>.

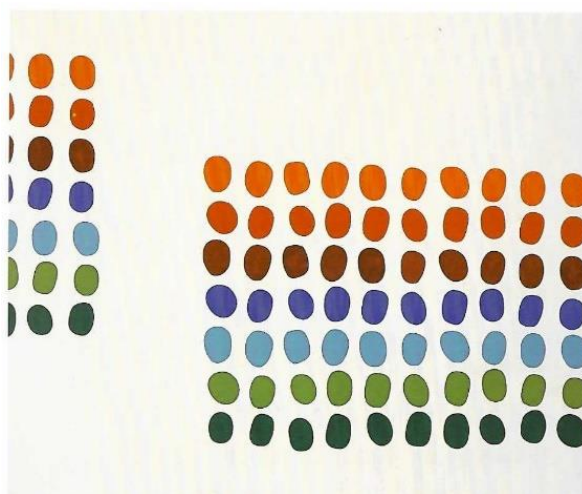


Fig. 31. La primera manifestación del ovoide tuvo lugar en obras seriales como las *Estructuras*, donde este recurso se presentaba de forma más despersonalizada y menos narrativa.

Para cuando conoció a Lyotard, Casimiro ya había adoptado el rasgo principal que definiría su estilo durante los siguientes cuarenta años: el ovoide, una suerte de óvalo informe que desde 1976 utilizó principalmente para *interrumpir* obras canónicas de la Historia del Arte<sup>70</sup>. Aunque el ovoide nació en 1968, las primeras obras en las que utilizó este recurso —como *Estructuras* (1969-1974) (Fig. 31)— todavía estaban lejos de la ruptura icónica que caracterizaría su utilización en muchas de sus obras posteriores, aquellas con las que Lyotard se familiarizaría más a lo largo de su amistad con el artista<sup>71</sup>. De alguna manera, el ovoide venía a explicitar muchas de las inquietudes que el propio Lyotard había tanteado en *Discours, figure*, como la opacación de la imagen y la torsión del régimen discursivo-significante, pero también algunas de las cosas que

<sup>69</sup> Entrevista realizada a Manuel Casimiro el 14 de junio de 2022 en su estudio de Porto.

<sup>70</sup> En su capacidad para interrumpir las narrativas codificadas e incluso los espacios —como se verá, especialmente, en los proyectos que diseñó para intervenir el Centre Beaubourg (1977) o el Ponte D. Maria (1992)—, el ovoide recuerda a la idea de Buren del *outil visual*, algo ya indicado por J.-F. Martin en «Tem a Palavra o Ovóide», texto contenido en J.-H. Martin (1996). *Manuel Casimiro*, pp. 12-21. La principal diferencia entre ambos es que mientras Buren repite un recurso geometrizable, Casimiro introduce un elemento que es irregular, y cuya organicidad puede recordar incluso a la de una piedra o una naranja, como él mismo ha propuesto en alguna ocasión (*Projecto Praia da Luz – Estructura Pedras de Basalto*, 1974).

<sup>71</sup> «O ovóide nasceu em 1968. Forma mínima, vazia de conteúdo, nada para poder ser tudo, receber todos os sentidos possíveis numa reflexão plural. Inicialmente, formas idênticas organizaram-se em suportes de tela ou papel colorido a preto ou branco; organizações de estruturas de ovóides que seguiam uma determinada lógica (uns atrás dos outros), para depois estabelecerem rupturas, contrariando a lógica anterior. O ovóide recorreu por vezes a números para facilitar o entendimento dessa relação lógica/ilógica. Uma pintura distanciada onde o autor aparentemente não existia». M. Casimiro (1995). «Reflexões sobre o Arista de Ninguém», *Confidências Para o Exílio 3*, Porto.

le habían interesado a lo largo de los años setenta, como el disimulo, el humor o la idea del artista como transformador<sup>72</sup>. No en vano, más que adherirse a una dialéctica de la confrontación, el ovoide supone una interrupción sutil sobre la obra original que, sin embargo, modifica completamente el conjunto intervenido. Un ejemplo evidente lo tenemos en la aproximación de Casimiro a la famosa *Quilleboeuf, Mouth of the Seine* de Turner (1833) (Fig. 32). A diferencia de lo que sucede con los artistas que canibalizan la obra de otros artistas, como hizo Aleksandr Brener cuando pintó un dólar sobre un cuadro blanco de Malévich, Casimiro es absolutamente respetuoso con el trabajo de sus predecesores. Por supuesto, esto hace que sus intervenciones sean menos *espectaculares*, pero, sobre todo, es lo que le desmarca de las dialécticas de confrontación propias del vanguardismo. Al intervenir una reproducción de la obra de Turner, Casimiro puede transformar libremente las relaciones que establecen los signos que la habitan, creando un diálogo que no desautoriza la aproximación de Turner a su propia obra, sino que la completa. De alguna manera, y a diferencia de lo que ocurre con los artistas dialécticos, Casimiro no está diciendo que le falte o le sobre nada a la obra original, sino que está construyendo una narrativa paralela a sus procesos significantes.



Fig. 32. El movimiento serial del ovoide a través de la obra de Turner no se opone a la propuesta original del artista británico, sino que la varía o la completa.

Dada la condición propia de la obra de Casimiro, resulta difícil que Lyotard no se acordara de Duchamp y de su *L.H.O.O.Q.* (1919), especialmente cuando esta obra

<sup>72</sup> El propio artista asegura que Lyotard en persona le dijo, al ver sus cuadros, que su pintura expresaba aquello que él había intentado caracterizar como «figural». Entrevista realizada a Manuel Casimiro el 14 de junio de 2022 en su estudio de Porto.

acababa de ser expuesta en la retrospectiva del Beaubourg de 1977 en la que él había participado. Resulta natural, por lo tanto, que en su comentario a la obra del artista portugués aparecieran en algún momento sus reflexiones sobre el humor y la ironía, que tomaron forma en la siguiente frase: «L'esthétique impliquée dans l'intervention de Casimiro en appelle à un autre sentiment, qui a plus de rapport avec l'humour postmoderne qu'avec l'ironie romantique»<sup>73</sup>. Como vemos, aquí aparece el mismo dualismo que veíamos en el texto de *Rudiments païens*, pero con un matiz fundamental: el humor contrapuesto a la ironía (romántica) recibe el apelativo de «posmoderno». Es en este sentido donde la obra de Casimiro puede jugar un papel más relevante para el pensamiento de Lyotard, pues, ciertamente, Duchamp y Casimiro presentan dos tipos de humor ligeramente distintos.

Como hemos visto, Duchamp había sido percibido como principal valedor de la *ironía afirmativa*, un concepto que Lyotard había transformado en el de *humor* tras leer el texto de Deleuze sobre Sacher-Masoch. Sin embargo, en comparación con Casimiro, Duchamp semeja ser un artista profundamente irónico, pues el ejercicio de poner bigote a la Gioconda remite a toda una tradición intelectual precedente: el texto de Freud sobre la homosexualidad de Da Vinci, la presencia temporal de este cuadro en el dormitorio de Napoleón Bonaparte del *Palais des Tuileries*, etc. No es solo un chiste visual, sino una provocación que semeja atravesada por toda una historia cultural del cuestionamiento de los iconos; de alguna manera, y puede que a pesar de las propias inquietudes de Duchamp, esta obra propone —en negativo— un mundo posible por construir. Frente a esto, las series de Casimiro sobre la obra de Turner no pretenden ninguna crítica más allá de sí mismas y tampoco buscan el desafío o la incitación, sino que simplemente transforman el contenido de una obra a través de la inclusión del ovoide, un signo que, a diferencia del bigote, no está cargado de significado.

No tenemos claro que cuando Lyotard tildó de «posmoderno» el humor de Casimiro se refiriera exactamente a esto que aquí planteamos, pues es posible que, de haber escrito un texto sobre Duchamp a estas alturas —después de haber escrito *La Condition postmoderne* (1979)—, también lo hubiera tildado a él de posmoderno. Sin embargo, hay algo que nos hace remar en esta dirección, y tiene que ver con la relación que ambos artistas, Duchamp y Casimiro, establecen con el romanticismo y con la modernidad. No podemos evitar pensar que Duchamp, estando libre de toda dialéctica, seguía atravesado por una cierta poética de la oposición, del escándalo y de la subversión; no al servicio de la superación dialéctica, pero sí en la estela de una modernidad que se fundamenta sobre su propio cuestionamiento. En este sentido, si Casimiro es posmoderno es porque su indiferencia ya no se sitúa bajo el signo de una vanguardia que pretende subvertir los principios de la modernidad —algo que en el fondo es muy moderno—, sino que se debe a la experimentación libre de cualquier marco posible de legitimación. Solo así se explica que un artista haya dedicado cuarenta años de su vida a la repetición y variación mínima de un mismo motivo, el

---

<sup>73</sup> TDA, «Par-dessus le pathos», p. 368

ovoide. Lo que le importa no es superar lo viejo *a través de* lo nuevo, sino reinterpretar lo viejo *como parte de* lo nuevo. En este sentido, el parentesco de Casimiro no se da tanto con Duchamp como con Cézanne, el obsesivo maestro de la repetición. Y, sin embargo, Cézanne nunca supo abandonar la búsqueda romántica de la totalidad, como Duchamp nunca supo reconocer que la subversión inherente a su obra tenía algo de la herencia del romanticismo que acechaba en el círculo de Puteaux. En el fondo, ambos mantuvieron la oposición entre un romanticismo que en ningún momento era cuestionado (Cézanne) y su supuesto abandono, una actitud que escondía la perpetuación implícita de algunos de sus principios, como la experimentación o el desbordamiento de lo dado (Duchamp).

La clave de la obra de Casimiro sobre Turner, y de gran parte de su producción artística<sup>74</sup>, es que consigue simultanear las perspectivas de Cézanne y de Duchamp: el romanticismo aparece en forma de tema y homenaje a Turner, revelándose así que el ejercicio de repetición que acomete es propiamente romántico, en tanto que experimental; y, al mismo tiempo, la propia forma de seriar el cuadro, de atomizarlo, de reducirlo a la banalidad de una serie de reproducciones que son interrumpidas, destituye toda posibilidad reconciliadora con lo Absoluto. Si Cézanne seguía siendo romántico —nunca dejó de serlo— y Duchamp evitó el romanticismo —porque en algún momento lo fue, como Baudelaire<sup>75</sup>—, Casimiro se sitúa más allá de lo romántico y de lo no romántico, delineando el único camino posible para una experimentación que no olvida sus orígenes pero que tampoco vuelve sobre ellos. Ese es el sentido de la frase final del texto de Lyotard sobre Casimiro, y la respuesta, si cabe, a la cuestión de la ironía afirmativa de Duchamp:

En inscrivant les signes de l'infini combinatoire par-dessus le spectacle de l'infini des forces naturelles, Casimiro indique que c'en est fini de ce dernier [...]. L'essai postmoderne embraye sur l'« œuvre d'art totale » moderne, par l'idée de l'infini (Schönberg vient de Wagner et le récuse). L'enjeu de cette œuvre de Casimiro est celui d'un siècle de combat des avant-gardes artistiques (pas seulement) contre le romantisme : trouver une issue à l'esthétique du sublime, qui pourtant ne l'oublie pas.<sup>76</sup>

La primera vez que Lyotard escribió sobre la obra de Casimiro fue en 1978, dando lugar a un escrito del que no conservamos ni tan siquiera un borrador. El siguiente

<sup>74</sup> Hay otras obras que no suscriben esta poética y que se inscriben en la misma ironía desapegada que Duchamp, como aquellas en las que interviene con su ovoide el *Gran vidrio*.

<sup>75</sup> La aproximación de Baudelaire a Duchamp es nuestra, pero sigue las intuiciones de Lyotard: el trabajo de Cézanne es profundamente moderno, pero su intencionalidad hereda las inquietudes del romanticismo —no de la pintura romántica—, como ocurre con Gaudí; el último Baudelaire, sin embargo, el de *Le Peintre de la Vie moderne* (1863) y el *Spleen de Paris* (1869), cuestiona el romanticismo involuntario y nunca reconocido de *Les Fleurs du Mal* (1857), como Duchamp cuando abandona Puteaux para viajar a Nueva York. Duchamp será más eficaz en su distanciamiento, por supuesto, pero nuestra separación no se ampara en cuán románticos fueron, sino en cómo dialogaron con el Romanticismo: Cézanne abrazando sin complejos la búsqueda de lo Total y Duchamp, como Baudelaire, dandis de la ciudad y del mundo moderno, renegando de aquello de lo que también participaron. Sobre el espacio intermedio que ocupa Baudelaire entre el romanticismo y la vanguardia: F. de Azúa (1991). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona: Pamiela.

<sup>76</sup> TDA, «Par-dessus le...», p. 368.

texto ya se escribió en 1982, para ser publicado en la revista lisboeta *Colloque-Arts* en 1985. A nuestro parecer, estos dos textos son parte de una misma investigación; es decir, el segundo es, de alguna manera, resultado del primero<sup>77</sup>. Dado que Lyotard en 1982 no estaba pensando en la ironía y en el humor, esas notas sobre la obra de Casimiro deben pertenecer a la época de *Rudiments païens* y *Les TRANSformateurs DUchamp*; es decir, 1977-1978. Lo que suponemos es que, al comenzar a escribir el texto de 1982, Lyotard retomaría sus antiguas notas, incorporando algunas obras recientes de Casimiro (*Quilleboeuf 3*, 1981) y completando la reflexión con las nuevas inquietudes que en aquel momento le atravesaban. Esa última frase del texto se corresponde, precisamente, con sus nuevas inquietudes. El Lyotard de los setenta no tenía ningún problema con la posición desapegada de Duchamp, pero, no lo olvidemos, la publicación de *Au Juste* había puesto sobre la mesa el problema de la justicia, obligándole a volver sobre Kant para *transformar* su pensamiento y adaptarlo a los nuevos tiempos. De alguna manera, es el propio Lyotard el que, a la altura de 1982, se ve forzado a retomar la estética de lo sublime como parte de su investigación sobre la posmodernidad, algo coherente con su idea de que solo se puede torcer la modernidad desde la modernidad misma. En este sentido, el papel de Duchamp es secundario, pues su olvido del romanticismo le condena a repetir la modernidad desde su olvido, mientras que Casimiro presenta el romanticismo desde su posmodernización. Turner sí, pero también su reverso; infinito y sublime sí, pero también repetición del ovoide asignificante. El texto se constituye como una hibridación de dos momentos y de dos problemáticas: por una parte, la posibilidad de una ironía o de un humor afirmativos; por la otra, la necesidad de que esa ironía o ese humor, en su dimensión posmoderna, no renuncie al romanticismo y al infinito. Duchamp cubre lo primero, pero solo Casimiro avanza hacia lo segundo, Turner mediante. Es de esta manera que se abre una nueva etapa en el pensamiento de Lyotard; frente a la circulación plana de lo libidinal, vuelve la infinitud de lo moderno, aunque esta vez sin teleologías ni dialécticas. Una reescritura de la modernidad que está libre de sus ataduras, pero que sigue atravesada por las inquietudes propias del romanticismo: lo infinito, lo imposible, la Cosa y, cómo no, lo sublime.

### Los límites del spinozismo

Como hemos visto a lo largo de estos tres últimos capítulos, el pensamiento de Lyotard presenta un viraje relevante a finales de los años setenta. Por una parte, su política libidinal toma un sendero en el que la eficacia y la pragmática pasan a ocupar un lugar muy notable en sus reflexiones, como también ocurrirá en el caso del arte con un mayor interés por Buren en defecto de otros artistas como Guiffrey. Por la otra, sus preocupaciones filosóficas y estéticas se encaminan de nuevo hacia referentes y

---

<sup>77</sup> El texto de 1978 aparece mencionado en J.-H. Martin (1996). *Manuel Casimiro*, p. 137. El borrador del texto de 1985, fechado en 1982, se encuentra en la BLJD con ref. JFL 233. La edición final del texto fue recuperada por H. Parret en *TDA*, «Par-dessus le...», pp. 862-869.

problemas canónicos de la tradición occidental, como Kant y lo sublime. Esto no es azaroso. Aunque reducirlo a un conjunto de puntos muy específicos implique un cierto reduccionismo ingenuo, hay razones que pueden intentar explicar este movimiento.

En primer lugar, Lyotard ya era una figura autónoma y relevante a nivel mundial. Si diez años atrás estaba limitado a los artistas que formaban parte de los debates históricos, como Cézanne, ahora tenía un *corpus* propio de artistas que le estaban encaminando a los mismos debates y las mismas problemáticas sobre las que ya había hablado, pero de una forma diferente. La repetición y la presencia eran temas que ya estaban en Cézanne, Klee y Pollock, desde luego, pero no de la misma forma que en Monory, Guiffrey y Buren. Después de rodear el mismo problema desde las perspectivas propias de su filosofía libidinal, el final de los setenta y el inicio de los ochenta semejaba un buen momento para significar su discurso desde una perspectiva en la que las artes no fueran subsidiarias de la política. Para poder definir una nueva Filosofía del Arte, la enésima vuelta a Kant parecía ser la peor de las opciones. Sin embargo, también era un desafío, una forma de distinguirse de los Greenberg y compañía que habían empañado el nombre de un pensador tan potente para pensar la irreductibilidad de las artes sin comprometer su autonomía relativa. Al respecto, en una entrevista con motivo de *Les Immatériaux*, Lyotard afirmó lo siguiente:

Greenberg...: yes, I think that Greenberg tried to stop something by stating that yes, there is art and here's what determines it, here are the categories that are determining for a work of art. This —to my mind— is a bad reading of Kant. Good old Clement...: he has my esteem for his was an attempt to go beyond a crass empiricism with its notion of “interest” — “what it does”; in a sense it was a very good attempt, but not sufficiently profound.<sup>78</sup>

En segundo lugar, los círculos políticos y filosóficos de Francia y del extranjero, como Semiotext(e), habían asimilado a Lyotard con el deleuzismo, algo que no era del todo exacto y que incluso podría no ser de su agrado. Como ya hemos visto, Lyotard y Deleuze sostenían diferencias notables en muchos aspectos, pero el más notable era el relativo al monismo. Deleuze había cometido la imprudencia de mezclar a Nietzsche y a Spinoza, algo que Lyotard no podía suscribir: Spinoza seguía siendo un filósofo de lo absoluto y Nietzsche un valedor de la diferencia; en este sentido, es probable que para Lyotard hubiera más afinidad entre Nietzsche y Hume que entre Nietzsche y Spinoza, como él mismo sugirió en su entrevista con Pomarède<sup>79</sup>. Este escepticismo que sentía frente a Deleuze y a Spinoza era extensible al monismo, una línea de pensamiento con la que estaba de acuerdo, pero que le costaba no vincular con estos dos pensadores. La única forma de singularizarse como filósofo pasaba por alejarse de Deleuze a través de

<sup>78</sup> Este fragmento corresponde a un borrador inédito de la entrevista que Louise Burchill y Jennifer McCamley realizaron a Lyotard el 7 de mayo de 1985 con motivo de *Les Immatériaux*. La entrevista fue finalmente publicada en el número 9 de la revista australiana *Tension*, pero este comentario sobre Greenberg no fue incorporado a la edición final. A este respecto, estamos preparando junto a Andreas Broeckmann una edición crítica de las entrevistas que Lyotard concedió sobre *Les Immatériaux*, que verá la luz a comienzos de 2024; esperamos poder incluir aquí una edición de este borrador con la revisión realizada por las propias entrevistadoras.

<sup>79</sup> A. Pomarède (2023). «“What we cannot reach...”», pp. 151-163.

un pluralismo no monista, algo que solo podía definir regresando a Hume y a Kant, pero que implicaba reestablecer un sujeto fuerte que tuviera una independencia con respecto al totalitarismo metafísico de los monismos. Este será el camino que emprenderá en *Au juste* (1978) y *La Condition postmoderne* (1979), ganándose unas malas palabras de Guattari («Postmodern philosophers flit around pragmatic research in vain») <sup>80</sup> y el progresivo distanciamiento de Deleuze. A cambio, su participación el congreso «Les Fins de l’homme : à partir du travail de Jacques Derrida» (23 de julio – 2 de agosto de 1980, Cérisy-la-Salle) le llevará a congraciarse con Derrida, un filósofo con el que hasta el momento había tenido una relación tibia y que, desde este momento, se convertirá en un gran amigo.

En tercer lugar, el alejamiento del monismo y su coqueteo con Kant pueden entenderse también gracias a la reciente publicación del *Archipiélago Gulag* (1973; trad. francesa 1974) de Aleksandr Solzhenitsyn. Esta cuestión no solo es importante por la apelación personal que Lyotard sentía con respecto al genocidio de las minorías, explicada a través de su propia biografía, sino también por la recepción que tuvo esta publicación en Francia por parte de los sectores neoconservadores. De alguna manera, el *Archipiélago Gulag* permitió la aparición de los *nouveaux philosophes*, un grupo de intelectuales liberales integrado por Maurice Clavel, Bernard-Henri Lévy y André Glucksmann, entre otros, que pretendían capitanear la lucha contra la izquierda estalinista en Francia. Ese enfrentamiento no se limitó al estalinismo, sino que tuvo por objeto a toda una izquierda política que quedó desamparada frente a la opinión pública, viendo cómo sus ideas eran simplificadas y banalizadas por este grupo de intelectuales que expandían la cobertura mediática del gobierno conservador de Giscard por encima de lo moralmente respetable. Lyotard se tomó esta afrenta con gran seriedad, esforzándose por articular un discurso alternativo al del binomio izquierda-derecha que permitiera salir de la trampa consensualista de la oposición: el problema no era si tenían razón los unos o los otros, pues ambas perspectivas escondían una complejidad mayor de la que podían admitir. El discurso liberal (Glucksmann) y el discurso comunista (Badiou) profetizaban una *razón* que era superior a la del discurso de sus adversarios, un relato que se imponía a sus lectores y a sus votantes, una violencia que no podía ser combatida desde el marco libidinal que había guiado sus últimas reflexiones filosóficas <sup>81</sup>. De alguna manera, su posición pasaba por comprender que la defensa del individuo no era patrimonio del liberalismo, sino que desde ahí también se podía ser crítico con los crímenes de Stalin, con el conservadurismo de Giscard y con la progresiva neoliberalización de los mercados financieros. El enemigo era la homogeneización del discurso, el relato convertido en una narrativa en la que se excluían las multiplicidades en favor de una continuidad que se legislaba desde su afuera (*métarécit*). Esta es la tercera explicación posible de su

---

<sup>80</sup> F. Guattari (1996). *The Guattari Reader*, ed. G. Genosko, Oxford, Cambridge: Blackwell, p. 111.

<sup>81</sup> Mientras Glucksmann había virado hacia el liberalismo tras la disolución de la Gauche prolétarienne de Benny Lévy, convirtiéndose en uno de los principales críticos del marxismo, Badiou siguió enrocado en el dogmatismo maoísta de la Union des communistes de France marxiste-léniniste (UCF-ML). Lyotard, como algunos de sus compañeros de generación, veía ambas posturas con gran escepticismo.

viraje: la economía libidinal es muy sofisticada, pero ante la amenaza inmediata de las *fake news* se presenta como prioritario el análisis de los relatos, las narrativas y los testimonios.

Esto será lo que terminará por hacerle famoso, para su éxito y también para su desgracia: la crítica de los metarrelatos, la condición posmoderna. Su relación con el deleuzismo no tendrá más recorrido, pero el cierre temprano de este período también implicará un olvido radical de prácticamente todo el trabajo teórico que realizó durante estos años. Puede que, de no haber renunciado a esta vía, Lyotard todavía fuera reconocido hoy en día como un anarcodeseante; puede incluso que fuera más querido y recordado de lo que ahora mismo es, condenado a eterno gurú de lo posmoderno. Sin embargo, la clausura de este sendero no implica un olvido de lo acontecido durante estos años, sino su anamnesis, una nueva transformación de los conceptos y de las formas que nos permite pensar al Lyotard posmoderno como un pensador que, detrás de Kant y de lo sublime, nunca dejó de *disimular* los afectos. Eso es lo que intentaremos explorar en las conclusiones de esta tesis doctoral, donde esbozaremos algunos de los caminos a través de los que se podría ampliar esta investigación.

## Conclusiones

### El eterno retorno de lo figural

Aunque a lo largo de esta tesis hemos abordado el pensamiento de Lyotard en los años setenta, cabe aprovechar estas últimas páginas para abrir el campo y explorar cómo estas ideas perviven en su trabajo posterior y de qué forma pueden ayudarnos a pensar algunos de los desafíos del siglo XXI. Al fin y al cabo, lo que nos interesa no es la repetición de lo mismo, una aclaración de los resultados obtenidos, sino la posibilidad de hacer anamnesis de lo investigado. Eso es lo más coherente con la filosofía de Lyotard y su vocación artística, creemos: reelaboración activa, eterno retorno de lo diferente.

Como ya hemos comentado, y como la mayoría de los especialistas han tenido a bien señalar, *Au juste* inaugura un nuevo período intelectual en la vida de Lyotard. Eso no significa que todo lo acontecido entre 1968 y 1978 desaparezca, sino que será fuertemente reelaborado. El principal cambio que se detecta es, una vez más, la transformación en su vocabulario, la modificación de las formas que Lyotard tiene de nombrar y de referirse a ciertos procesos. Palabras como aceleración o laberinto dan paso a otras como presencia o espasmo. También aparecen nuevos conceptos, como el de anamnesis, que en los setenta había sido juzgado con mucha dureza por su filiación platónica, pero que desde finales de la década es reinventado por Lyotard a la luz de un nuevo sentido. Una de las cosas que más llama la atención de esta transformación es cómo, a pesar del cambio de vocabulario, sus intereses vuelven a tomar por objeto muchas de las cosas que había pensado en *Discours, figure*. Recordemos una vez más sus palabras: «Je ne pourrais travailler l'anamnèse du visible sans faire l'anamnèse de *Discours, figure*»<sup>1</sup>. Así se demostrará libros como *Que Peindre ?* (1986), por ejemplo.

Una prueba de que lo figural nunca desapareció de su horizonte filosófico se encuentra en «The Unconscious as Mise-en-scène», una conferencia impartida en 1976 en la que vuelve sobre *Discours, figure* para pensar *La Région centrale* (1971) de Michael Snow, algo muy sorprendente si tenemos en cuenta que en esas fechas parecía haber abandonado completamente el vocabulario figural en favor del pragmatismo pagano<sup>2</sup>. Una vez más, la división bipartita de este escrito —y de tantos otros— se

---

<sup>1</sup> QP, «L'anamnèse», p. 238.

<sup>2</sup> J.-F. Lyotard (2017). «The Unconscious as Mise-en-scène» en G. Jones y A. Woodward: *Acinemas*, pp. 43-54. Según Jones y Woodward, esta es la primera mención conocida que Lyotard hace del término posmodernidad, citando para ello al teórico Ihab Hassan. Cabe recordar que la mención resultaba obligada, pues el texto se presentó en el seminario *International Symposium of Post-Modern*

revela como una estrategia funcional que no puede atrapar la complejidad y la contradicción de la vida misma: por decirlo de forma jocosa, Lyotard no abandona la figura-matriz en diciembre de 1971 y abraza el signo tensor en enero de 1972. Y está bien que así sea. El retorno de Lyotard a las palabras y las ideas de otros momentos de su producción teórica nos salvaguarda de fragmentar su vida y su obra (primer Lyotard, segundo Lyotard, tercer Lyotard, etc.), como si de personas diferentes se tratase. Si las palabras y los problemas se transforman es porque la vida y el contexto también lo hacen. En este sentido, el regreso a lo figural no es absoluto, como tampoco lo es su alejamiento del vocabulario libidinal.

Priorizando las continuidades bastardas sobre las cesuras absolutas, las últimas páginas de esta tesis pretenden mostrar algunos de los ecos de sus planteamientos anteriores, como si pudiésemos hablar de una larga década de los setenta que se extiende subrepticamente hasta los noventa. Si la semilla de todo lo que teorizó filosóficamente sobre las artes ya está en *Discours, figure*, y el inicio de lo que pensó sobre y con los artistas emerge en sus primeros escritos sobre Monory, Buren y compañía, algunas de sus ideas de los años ochenta y noventa podrían explicarse como una extensión y variación de lo acontecido en los setenta. Esto no aplica completamente a su Filosofía Política, y menos todavía a su Ética; tampoco impide que aparezcan diálogos inéditos con otros momentos y figuras de la Historia del Arte y de la Filosofía. Simplemente, estas últimas reflexiones pretenden apuntar en nuevas direcciones que, a su vez, sigan el relato que hemos construido a lo largo de esta tesis. Entiéndanse así estas páginas como una recapitulación de lo ya dicho, como una extensión de lo ya abordado al conjunto del pensamiento de Lyotard y como una problematización de la rígida cronología establecida en el título y en la introducción de esta tesis. También como un arsenal de caminos posibles, siempre disponibles para ser desplegados como puentes ante los desafíos de nuestra inmediata contemporaneidad.

Algunas de las continuidades a las que aquí aludiremos, y que atraviesan el conjunto del pensamiento de Lyotard desde los setenta para proyectarse hasta el siglo XXI, son: (1) la anamnesis como un concepto que puede ayudarnos a pensar la creación artística desde una óptica decolonial, (2) la tensión existente entre los dominios propios de la Ética y la Estética, (3) la categoría de lo sublime inmanente como una revisión del kantismo adaptada a los postulados y a las técnicas propias de nuestra contemporaneidad, (4) la anticipación de los materialismos del siglo XXI en el pensamiento de Lyotard, (5) la importancia de los pequeños relatos como algo que puede ayudarnos a repensar la Historia del Arte y de la Filosofía desde una complejidad inédita y, por supuesto, (6) la propuesta de una relación entre arte y política que no es nueva, pero que nos da una pauta para trabajar sobre las disidencias poiéticas desde un marco teórico diferente a aquel que compromete lo propio de la figura al contenido

---

*Performance* (1976), en la University of Wisconsin-Milwaukee, el mismo en el que había participado junto a Cage, Kaprow, Clair y Damisch en una mesa sobre Duchamp. G. Jones y A. Woodward (2017). «Setting the Scene» en G. Jones y A. Woodward: *Acinemas*, pp. 4-9.

pautado por el discurso; es decir, diferente al que ha sido canonizado en los tiempos recientes por pensadores como Rancière.

1

El 10 de enero de 1983, Lyotard recibe una carta de la Galerie Maeght en la que le piden formalmente un texto para un catálogo sobre Adami. Lyotard lo enviará tres meses más tarde bajo el título «On dirait qu'une ligne...»<sup>3</sup>. Dos años después, en 1985, Alfred Pacquement —entonces conservador de las Galeries Contemporaines del Centre Pompidou— le pedirá un segundo texto, esta vez para la gran exposición de Adami que tendrá lugar en el Pompidou entre el 4 de diciembre de 1985 y el 10 de febrero de 1986. El título de este segundo texto será «Anamnèse du visible, ou : la franchise»<sup>4</sup>. Como ya hemos comentado anteriormente, lo más interesante de este texto es que esta es la primera vez que Lyotard aplica el concepto de anamnesis a un artista, resultando curioso que elija para ello a uno figurativo. El concepto de anamnesis ya flotaba en su pensamiento desde hacía algunos años: la obra de Buren estaba siendo pensada desde la anamnesis, la palabra ya aparecía en su conversación con Guiffrey en 1982 y, además, este concepto también acompañaba algunas de las intuiciones que Lyotard tomó de su experiencia como comisario de *Les Immatériaux*, como se evidencia en el texto «Matière et temps», que termina con la enigmática frase «La matière en notre effort fait son anamnèse»<sup>5</sup>. Por supuesto, nada de esto anula que sea Adami el objeto del primer texto monográfico sobre la anamnesis.

Dadas las circunstancias, lo que parece más evidente es que Lyotard —una vez concluida su experiencia como comisario— quería pensar *Les Immatériaux*, reflexionar sobre lo que había ocurrido. A nuestro juicio, *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), *Que Peindre ?* (1987) y *L'Inhumain* (1988) son libros que deben mucho a esa experiencia curatorial, pues esta le hizo replantearse muchas cosas sobre las artes, la tecnología y la historia. Es por eso que la anamnesis aparece como concepto asociado a Adami: era su obsesión de aquel entonces, lo que quería seguir explorando; no tenía tiempo para producir una teoría que se ajustara de forma más precisa a la obra de este artista. Esto no significa que la anamnesis no encaje con este artista, pues gracias a este cruce inesperado podemos pensar de forma diferente su obra y muchas otras.

Uno de los elementos que hacen que la obra de Adami funcione desde el marco teórico que propone Lyotard es su clasicismo. En *Que Peindre ?*, cuando esboza las genealogías artísticas de los artistas sobre los que va a escribir, Lyotard afirma que

---

<sup>3</sup> J.-F. Lyotard (1983). «On dirait qu'une ligne...» en *Adami. Peintures récentes*, París: Repères/Cahiers d'Art Contemporain 6, Maeght. Reedición como «La ligne» en *QP*, pp. 182-212.

<sup>4</sup> J.-F. Lyotard (1985). «Anamnèse du visible, ou...», pp. 50-60.

<sup>5</sup> *LI*, «Matière et temps», p. 51. Una idea parecida volverá a aparecer en una conversación con Buren en 1991, cuando Lyotard dice lo siguiente: «Nous disons alors qu'une puissance de la matière est libérée, qu'elle a été libérée par le retrait de l'artiste. La libération est ce geste, comme si, tout à coup, la matière se déformait, créait encore un paradoxe, comme si la langue montrait qu'elle peut dire des choses pas encore dites, comme si la couleur prouvait qu'elle dépasse de loin tout ce qui avait été peint para la couleur». D. Buren (2012). *Les Écrits 1965-2012. Volume 1...*, «Un geste secret (1991)», p. 1697.

Buren viene de Cézanne, Arakawa de Duchamp y Adami de Rafael (Sanzio)<sup>6</sup>. Si en los dos primeros casos se trata de una genealogía estrictamente contemporánea, ¿por qué acercar a este último al Renacimiento italiano? Desde luego, lo evidente sería situarle en la genealogía de Manet, pero para eso tendría que tratarse de un pintor moderno, como Monory. Adami no es moderno, sino clásico, alegórico e incluso mitológico<sup>7</sup>. Sus dibujos vuelven a hacer formas ya existentes como si estas nunca hubieran sido hechas antes; no trata lo nuevo, sino que reelabora constantemente lo que ya está dado desde otras virtualidades posibles, produciendo imágenes inéditas a partir de problemas arraigados en el seno de nuestra tradición. ¿Acaso la anamnesis no trata precisamente de eso? Volver a imaginar a Orfeo y Eurídice como si nunca hubieran sido imaginados, dinamitando toda una tradición cultural de conspira en favor de las repeticiones de lo mismo o de las novedades absolutas: pasado o futuro, academicismo o vanguardia. Entre ambas, anamnesis de la historia, repetición de la diferencia, recursividades sin origen metafísico.

Si la anamnesis de lo visible solo puede ser anamnesis de la Historia es porque reelaborar lo imaginario implica transformar las huellas que dan forma a esas imágenes. Lo interesante de Adami es que lo hace a través del dibujo, y las propiedades del dibujo son diferentes a las de la pintura. Aunque los artistas nunca han dejado de dibujar, la historiografía del arte del siglo XX ha dejado el dibujo en un lugar secundario con respecto al color. No en vano, si dividimos los itinerarios posibles en dos, el de Picasso y el de Duchamp —separación dialéctica frente a la que ya hemos mostrado nuestros reparos—, y asumimos que Pollock radicaliza el camino de Picasso, el dibujo queda situado a medio camino entre la materia y el concepto. Es una forma intermedia que solo parece tener cabida como herramienta subsidiaria de la pintura-pintura o de las artes conceptuales y performativas, quedando relegados los dibujantes a formatos considerados menores, como la ilustración, el diseño, el comic o el *fanzine*. Aunque esto sea empíricamente falso, la teoría no se ha prodigado en el estudio del dibujo como lo ha hecho con el color, resultando Lyotard uno de los pocos teóricos —y probablemente el único filósofo, hasta donde tenemos conocimiento— interesados en el quehacer del dibujante<sup>8</sup>.

La evidencia es que los colores pueden combinarse de millones de formas posibles, mezclándose y matizándose para dar lugar a imágenes inéditas, pero solo por combinatoria, sea con espacios, formas u otros colores. Su condición es metafísica,

<sup>6</sup> *QP*, «La présence», p. 100.

<sup>7</sup> La pregunta por la modernidad de Adami merecería un estudio independiente, pues muchas de sus obras sí han abordado temas propios de la cultura moderna. Lyotard habla de tres grandes períodos en su producción artística hasta 1987: el de la sociedad de consumo, el del fracaso de la revolución y el de los cuentos mitológicos, que es sobre el que él escribe. Sin embargo, a nuestro juicio, cuando Adami trabaja sobre la modernidad lo hace como si esta ya fuera clásica. Un ejemplo son sus aproximaciones a Joyce (1970) y a Freud (1973). Que Adami alcance un período mitológico solo explicita algunas características que ya se encontraban en sus obras anteriores. *QP*, «La présence», p. 103.

<sup>8</sup> Este interés se mostró en varias ocasiones a lo largo de su trayectoria, como se puede apreciar en su texto sobre cartelera soviética (*DMF*, «Espace plastique...», pp. 276-304), en la entrevista con Blistène («Entretien avec Jean-Fr...», p. 30) o en su breve ensayo sobre el trabajo de los grafistas (*MP*, «Paradoxe sur le graphiste», pp. 37-48).

pues el blanco y el rojo, o aquello que denominamos blanco y rojo, es transversal a todas las culturas y parte de una recepción común de las ondas electromagnéticas: aunque los *qualia* hagan de cada experiencia perceptiva algo completamente diferente, debemos pensar que el espectro visible es equivalente para todos los animales humanos. Esta condición metafísica del color debe diferenciarse de la línea, que siempre está situada en un contexto histórico determinado. Sea para crear palabras, ideogramas o formas asignificantes, el acto de inscribir un línea en una superficie es siempre un gesto atravesado por la experiencia histórica precedente. Como no podemos trascender nuestro contexto, la única forma de transformar nuestra herencia pasa por reimaginar la línea, por reinscribirla de una forma diferente sobre la superficie que nos viene dada, por convertir el gesto en un ejercicio sedicioso para con los relatos aprehendidos:

Je me suis toujours dit, il y a une espèce de sainteté —j'emploi ici des grands mots— de la ligne la plus simple sur une feuille blanche. Il y a quelque chose de très... ça a une espèce de dimension ontologique et je crois que tu me le fais comprendre en disant que c'est déjà la narration. Et en effet, c'est comme une espèce d'origine de toute parole, à certains égards. C'est comme si la parole commençait. Il y a un type qui trace une ligne, ça veut rien dire etc... ça veut dire mille choses et la parole est lancée par ça. On peut faire là-dessus des milliers de phrases de toutes sortes qui ne sont pas seulement de l'ordre de l'interprétation, qui sont encore plus matricielles que ça.<sup>9</sup>

Como dice Lyotard, la línea esconde todas las frases posibles, todos los caminos que todavía cabe recorrer, y esto es de gran importancia para pensar el arte contemporáneo. Si las narrativas decoloniales han vuelto a poner de relevancia la línea y el dibujo —como se pudo ver en la reciente *documenta fifteen* (2022), comisariada por el colectivo indonesio ruangrupa— es porque la Historia que nos vino dada debe ser reimaginada y las líneas que ya han sido trazadas —las de Rafael, por ejemplo— deben volver a ser inscritas como si nunca lo hubieran sido antes. Que Lyotard cruzara a Adami con la anamnesis nos habilita un campo fecundo para seguir pensando la línea como una forma muy contemporánea de sedición de lo sensible, una primera anamnesis de *Discours, figure* que proyecta sus ideas y sus preocupaciones más allá de los límites contextuales de su tiempo, aquellos que le llevaron a pensar la anamnesis de Rafael a través de Adami y no, por ejemplo, de William Kentridge. Así, toda anamnesis de lo visible implica una anamnesis de la Historia, pues lo que es sedicioso con respecto a una visualidad codificada también lo es con respecto a un consenso heredado. Ese es uno de los senderos conceptuales que Lyotard abre para pensar la creación contemporánea en los siglos XX y XXI: el dibujo y la línea como herramientas para reimaginar otras historias posibles.

## 2

Aunque el dibujo se mantenga como una de las principales preocupaciones de Lyotard después de los setenta, el uso más recordado de su concepto de anamnesis es el que

---

<sup>9</sup> BLJD JFL 408, p. 17. Esta intuición será desarrollada en las partes dedicadas a Adami de *QP*.

pone a dialogar con la obra de Bracha L. Ettinger. Es a partir de este fructífero intercambio que se abre otro camino posible para pensar las artes y la memoria en el siglo XXI, así como las complejas relaciones entre Ética y Estética. Abordar esta cuestión en profundidad nos llevaría directamente al último Lyotard, el de los años noventa, pero cabe dedicar algunos párrafos a pensar otra narrativa posible sobre la anamnesis, pues se trata de un concepto que no deja de presentar el principal legado de sus ideas de los setenta sobre la sedición de lo sensible, epicentro discursivo de esta investigación.

Lyotard conoció a Ettinger a finales de 1988 o comienzos de 1989 gracias a Christine Buci-Glucksmann, quien probablemente que fuera a visitar su estudio por recomendación de Christian Boltanski. El interés que su obra podía despertar en alguien como Lyotard resulta evidente, pues, en sus propias palabras, ella no trabaja sobre el lienzo en blanco, sino que confronta el horror y el trauma del siglo XX a través de su obra<sup>10</sup>. Esto es así porque Ettinger nació en Tel Aviv en 1944, durante el mandato británico de Palestina y antes del nacimiento del Estado de Israel, algo que le sitúa en el epicentro del trauma judío, pero también del trauma palestino, un cruce en el que se confrontan la biografía, el trabajo artístico, la terapia y el activismo en favor de los derechos humanos en los territorios ocupados por el Estado de Israel. Aunque inicialmente se formó como psicóloga clínica, en 1981 se muda a París para convertirse en artista y psicoanalista, surgiendo ambas actividades como parte de un trabajo único en el que las prácticas artísticas y clínicas se dan la mano con la teoría. Antes de llegar a París se formó con Amos Tversky, Danny Kahneman y R. D. Laing, continuando sus investigaciones en París con Françoise Dolto, Pierre Auglanier, Pierre Fédida y Jacques-Alan Miller hasta dar forma a una teoría psicoanalítica que hereda algunas de las ideas del último Lacan, de Levinas y de Deleuze y Guattari. A partir de ellas, busca confrontar algunos de los principios patriarcales y dialécticos del psicoanálisis freudiano, así como de las reelaboraciones realizadas tanto por Irigaray, Kristeva y el feminismo de la diferencia como por Butler y el feminismo de la igualdad.

Sin pretender desarrollar pormenorizadamente el pensamiento de Ettinger, una de las cuestiones que es común a su trabajo teórico y artístico es la importancia central otorgada a la compasión. Frente a las posiciones neo-ilustradas de pensadoras como Butler, que buscan una reconciliación o síntesis que desplace el binarismo hombre-mujer en favor de un nuevo sujeto universal, Ettinger defiende la alteridad del Otro como única garantía de la diferencia<sup>11</sup>. Su principal tesis con respecto a ese Otro es que hay una compasión previa al reconocimiento, e incluso al lenguaje, que se remonta al momento de vulnerabilidad absoluta que tenemos en la conexión intrauterina con nuestra madre. Debemos hacer anamnesis de esa vulnerabilidad que es anterior al

<sup>10</sup> Entrevista realizada a Bracha L. Ettinger el 19 de noviembre de 2021 por videollamada de Zoom.

<sup>11</sup> La posición de Butler ha ido cambiando con el paso de los años, acercándose al cosmopolitismo y al universalismo a comienzos del siglo XXI. Cfr. J. Butler (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of the Identity*, «Preface (1999)», Nueva York: Routledge, pp. VII-XXVIII.

reparto de lo simbólico para fundamentar una nueva ética de la compasión<sup>12</sup>. Las artes entran en esta ecuación desde esta perspectiva, pues el ejercicio anamnésico que se produce sobre el lienzo y sobre el cuaderno implica también una reelaboración de lo imaginario y de lo simbólico. Frente a la idea lacaniana de que la creación artística tiene que ver con un objeto de la falta, el *objet a*, Ettinger acompaña a Deleuze cuando este afirma que el arte produce «fragmentos sin totalidad, partículas divididas, vasos sin comunicación»<sup>13</sup>, algo que recoge a través de la afirmación de que: «El arte no es un efecto del objeto perdido, la pintura no es producida por una mirada preexistente, sino que la produce»<sup>14</sup>. De esta manera, las artes no solo reimaginan lo estético, sino que también reinventan lo ético, y lo hacen a través una proto-ética matricial bajo la que desafiar los principios teóricos del psicoanálisis edipizado.

Si atendemos a las propuestas de Ettinger, el diálogo con el pensamiento de Lyotard aflora en numerosas direcciones, pudiendo rimarse muchos de sus conceptos con algunos de los de la artista, así como situarle a él en la diana de algunas de las críticas articuladas por ella. La realidad es que Lyotard y Ettinger nunca entraron en diálogo teórico sobre estas cuestiones, pues el principal interés de Lyotard estaba en sus obras y en sus cuadernos, y Ettinger todavía no había leído en profundidad las obras de Lyotard como para poder discutirlos, por lo que la relación teórica entre las dos filosofías solo puede pensarse como algo *a posteriori*. Sí es interesante, no obstante, pensar algo que se problematiza en el pensamiento de Ettinger y que aflora de forma muy profunda en el de ambos: la relación entre Ética y Estética. En el brevísimo resumen que hemos hecho de algunas de las ideas de esta artista, hemos ligado el concepto de anamnesis al problema ético, aun cuando esto no es tan evidente en el pensamiento de Lyotard. No obstante, es una evidencia que a partir de *Le Différend*, y en gran parte debido a la influencia de Levinas, Lyotard comienza a rimar de una forma inédita ambas disciplinas. Desde la perspectiva que seguimos en esta tesis, circunscrita a los setenta y a sus derivas, la relación establecida entre ambos dominios podría entenderse a través del concepto de «operaciones de paso» (*Uebergänge*)<sup>15</sup>. Sin embargo, sería ingenuo simplificar de esta manera las ramificaciones posibles del pensamiento de Lyotard. Tanto la propia posición teórica de Ettinger como los textos que Lyotard escribió sobre ella nos dan las claves para pensar el problema de una forma diferente.

Lyotard escribió dos textos sobre la obra de Ettinger. El primero de ellos, «Anima Minima», fue fruto de una conferencia que impartió en San Petesburgo en junio de 1993, con motivo de una exposición organizada por Olesya Turkina en el Museo Ruso de Etnografía. Aunque a partir de 1994 se produjeron muchas versiones de ese mismo texto, bajo títulos tales como «Les traces diffractées», la primera edición es la que

---

<sup>12</sup> B. L. Ettinger (2019). *Proto-ética matricial. Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis*, trad. J. Gutiérrez Albilla, Barcelona: Gedisa.

<sup>13</sup> B. L. Ettinger (2019). *Proto-ética mat...*, p. 93.

<sup>14</sup> B. L. Ettinger (2019). *Proto-ética mat...*, p. 93.

<sup>15</sup> Lyotard extrae este concepto de la tercera crítica de Kant. Cfr. *LE*, «L'archipel», pp. 31-44.

estuvo inspirada de forma directa en el trabajo de Ettinger<sup>16</sup>. Lo mismo ocurre con el segundo texto, «Anamnèse du visible», que fue presentado el 25 de mayo de 1995 con motivo de una exposición de Ettinger en Jerusalén y reeditado con diferentes títulos y partes desde 1997, cuando apareció por primera vez en el catálogo *Doctor and Patient – Memory and Amnesia: Bracha L. Ettinger and Sergei “Africa” Bugayev*<sup>17</sup>. A este respecto, es especialmente interesante que la versión que Dolorès Lyotard incluyó en *Misère de la philosophie* (2000) no contiene mención alguna a la obra de Ettinger, como si se tratase de un texto independiente de su obra<sup>18</sup>. Más allá de la compleja historia editorial del texto, el diálogo de Lyotard con el trabajo de Ettinger se ve reforzado con algunos de los escritos que ella misma realizó en paralelo o en diálogo con sus obras; no sus textos filosóficos, como «Matrix and Metramorphosis» (1992)<sup>19</sup>, sino sus cuadernos de reflexiones y de sentimientos, como *Matrix Halal(a) Lapsus* (1993)<sup>20</sup>. Como ya hemos indicado, Lyotard estaba profundamente interesado en el *différend* que se daba entre la percepción que tenía el artista de su propia obra, a través de lo que escribía sobre ella, y lo que el comentarista o el teórico podían decir sobre ella. Él siempre fue muy respetuoso y estuvo muy interesado en las reflexiones que los propios artistas hacían sobre su obra a partir de sus textos, y así siguió siendo después de que Buren se lo recriminase<sup>21</sup>. Los artistas también eran filósofos, aunque pensaran a través de su obra, y los escritos sobre arte también eran parte de su experimentación, como aprendió de Klee y de Duchamp. De esta manera, el desarrollo conceptual que se presenta en *Matrix Halal(a) Lapsus* a través de conceptos tales como *matrix* o *metramorphosis* es igual de relevante para el conjunto de su obra que las transformaciones técnicas de su estilo, que pasó del acrílico al óleo, o que los acontecimientos biográficos que asolaron su vida a la altura de 1988, sobre los que ella misma ha hablado en varias ocasiones<sup>22</sup>.

Lyotard escribe sobre Ettinger a partir de la propia Ettinger, como suele hacer con la mayoría de los artistas sobre los que trabaja, y esto le fuerza a hacerse preguntas que no se haría si estuviera escribiendo desde un lugar diferente. Por motivos evidentes, una las cuestiones que aparecen —y con las que Lyotard debe confrontarse— es la relación entre la Ética y la Estética, que separa en dos dominios diferenciados a través de la división entre la Voz y la Cosa. «La *chose* qui, sans rien demander, commande

<sup>16</sup> TDA, «Les traces diffractées», pp. 550-561.

<sup>17</sup> TDA, «Anamnèse du visible», pp. 562-593.

<sup>18</sup> MPh, «La peinture, anamnèse du visible», pp. 97-115. La complejidad en la evolución de estos textos es mucho mayor de la que indicamos, pues existen más versiones e incluso algunos fragmentos de este texto preexisten al escrito sobre Ettinger. Recientemente, la propia Ettinger ha realizado una revisión y traducción de los dos textos que escribió Lyotard sobre ella en N. Segal (ed.) (2022). *Bracha Lichtenberg Ettinger*, París: Radicans, pp. 57-107.

<sup>19</sup> B. L. Ettinger (1992). «Matrix and Metramorphosis», *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 4, 3, pp. 176-208. Este texto es considerado por Griselda Pollock y otras teóricas e historiadoras como un hito en la revisión feminista de la Historia del Arte.

<sup>20</sup> B. L. Ettinger (1993). *Matrix Halal(a) - Lapsus: notes on painting*, Oxford: Museum of Modern Art.

<sup>21</sup> Véase cap. 7, p. 228.

<sup>22</sup> B. L. Ettinger y P. Okoyomon (2022). «A Guide to the End of the World: Angel of Light in Process (working title)» en N. Segal: *Bracha Lichtenberg Ettinger*, París: Radicans, pp. 15-31.

peut-être l'œuvre, et la *voix*, serait-elle inaudible, qui oblige ton acte à la droiture et ton jugement à la justice»<sup>23</sup>. Aunque él mismo admite que utilizar ambas de forma análoga es tentador, «[il faut] se refuser à identifier la poétique (plutôt que l'esthétique) avec la pratique éthique»<sup>24</sup>. La diferencia es notable, pues la ética tiene que ver con la adecuación a una ley, aunque no la conozcamos; es una demanda de virtud y de responsabilidad. Frente a esto, la poética es la exploración de aquello que no tiene ley, un vacío para el que no hay binarismos tales como bueno/malo o correcto/incorrecto, pues este solo contempla la exploración anamnésica de lo imposible. Así, una primera conclusión sería que la creación no se corresponde en absoluto con la ética, pues mientras la Voz pretende reforzar la justicia, la Cosa rema siempre en favor de la diferencia<sup>25</sup>.

Si bien esto es cierto en lo que refiere a la poética, ¿por qué no aludir directamente a la estética? ¿Acaso podemos zanjar la complejidad de las relaciones entre Ética y Estética a través de esta radical separación en dos dominios independientes? No exactamente. De alguna manera, la Voz y la Cosa son dos principios relativos a la *tekné*, pues tanto el *ethos* como la *poiesis* aluden a dos formas distintas de hacer: el cómo comportarse y el cómo producir, saberes activos y procesuales. Frente a la *tekné*, la *aisthesis* remite a aquella experiencia que no surge de un ejercicio activo, sino de la pasividad frente a la multiplicidad de lo sensible, y esto nos lleva a plantearnos si también en relación con ella podemos replicar la diferencia entre la ética y la poética. Lyotard aborda esta cuestión en relación con la obra de Ettinger, pues si bien tiene claro que su *poiesis* responde a la exploración activa de la Cosa, esto no excluye que la *aisthesis* que implica su obra no establezca algún tipo de relación con la ética; no tanto con el *ethos* social y moral, sino con el principio de otredad que atraviesa la ética leviniasiana.

Cuando Lyotard aborda la obra de Ettinger, no solo lo hace a través del proceso de trabajo que ella sigue, sino que también aborda la transformación de la vista en *visión* y de la apariencia en *aparición*, comprendiendo bajo el concepto de *anima minima* «cet *affect* qui naît de cette apparition sensible, coup par coup»<sup>26</sup>. Es decir, la pasibilidad del pensamiento-cuerpo con respecto al *aistheton*, algo a lo que también denomina *espasmo*. Como ya hemos visto en otros momentos de esta misma investigación, aunque resulte más propio de los textos tardíos de Lyotard que de aquello que escribió en los setenta, algunas obras de arte presentan una sedición de lo sensible que desajusta los procedimientos habituales del cuerpo sensoriomotriz ordinario. Ettinger es un ejemplo notable a este respecto, pues sus obras desarticulan los códigos de visión que habitualmente legislan nuestra experiencia perceptiva: en sus *Notebooks* podemos advertir, por ejemplo, cómo el dibujo, la pintura y la escritura se entremezclan de forma indistinta, excediendo cualquier tipo de orden de lectura

---

<sup>23</sup> TDA, «Anamnèse du...», p. 570.

<sup>24</sup> TDA, «Anamnèse du...», pp. 570-571.

<sup>25</sup> En esta cuestión también se ha detenido J.-L. Déotte (2000). «Jean-François Lyotard et l'improbable couleur» en C. Amey y J.-P. Olive: *À partir de Jean-François Lyotard*, París: L'Harmattan, pp. 75-85.

<sup>26</sup> TDA, «Les traces...», p. 554. La cursiva es nuestra.

(izquierda-derecha, en occidente). Sin embargo, la innovación que presenta esta artista no se limita a sus ejercicios plásticos, pues esta fractura con respecto a las codificaciones habituales de la experiencia implica también un desajuste en nuestra apertura al Otro, y eso es algo que Lyotard tiene muy presente en su texto.

Lo que queremos decir es que la aproximación de Lyotard a las relaciones entre Ética y Estética puede ser abordada desde una perspectiva diferente a la planteada en esta tesis, utilizando incluso para ello las reflexiones de la propia Ettinger. Si bien es cierto que podemos apreciar una notable diferencia entre ambos en lo que refiere a las relaciones entre Poética y Estética, así como en la importancia que Lyotard otorga a la Cosa —una herencia del pensamiento de Lacan que no es compartida por Ettinger—, sus reflexiones sobre la *anima minima* son compatibles con las ideas de la artista sobre lo fragmentario, la coemergencia y la transubjetividad. Esta coherencia es la que permite vislumbrar un Lyotard en el que Ética y Estética se anudan de una forma novedosa y compleja, lejos del moralismo del Kant de la segunda crítica<sup>27</sup> y más cerca del pensamiento de Levinas, al respecto del que dice lo siguiente:

Si l'art et l'écriture ont affaire ici à la Chose, c'est aussi parce que le langage et la responsabilité, le rapport avec l'interlocuteur, ont affaire à la Voix ; la Voix de la loi. Et peut-être l'esthétique ne peut se penser que comme ces excès toujours en retrait sur l'éthique ; mais aussi, l'éthique, on trouve cela chez Levinas, se pense nécessairement comme tort fait à l'esthétique.<sup>28</sup>

### 3

El concepto de anamnesis ocupará el epicentro del pensamiento de Lyotard a lo largo de los años ochenta, pero esto no implica que esta se convierta en su única herramienta crítica para pensar la creación artística. Como es bien sabido, su recuperación de Kant le llevará a convertirse en uno de los principales paladines de la categoría estética de lo sublime, cuyos preceptos intentará aplicar a las artes y la Estética contemporáneas. Aunque esta vuelta a lo sublime fue recibida con escepticismo por muchos teóricos e historiadores del arte<sup>29</sup>, lo cierto es que su aproximación a la misma es más sofisticada de lo que se suele considerar y de lo que él mismo articuló en sus *Leçons sur l'analytique du sublime* (1991)<sup>30</sup>, un texto interesantísimo en lo estético-filosófico pero poco abierto al diálogo con el arte contemporáneo. Para comprender las posibilidades que esconde esta categoría hay que recurrir al primer uso que hizo de la misma, una vez más en relación con la obra de su querido Monory. Como ya hemos comentado, Lyotard escribió dos textos sobre su obra que posteriormente fueron recogidos en un volumen único. En este caso nos interesa el segundo, «Les confins d'un dandysme», que fue escrito a comienzos de los años ochenta y que será renombrado en *L'assassinat*

<sup>27</sup> I. Kant (2013). *Crítica de la razón práctica*, ed. Roberto R. Aramayo, Madrid: Alianza.

<sup>28</sup> TDA, «Les traces...», p. 558.

<sup>29</sup> Un ejemplo notable puede encontrarse en J. Elkins (2011). «Against the Sublime» en R. Hoffmann y I. B. Whyte: *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*, Nueva York: Oxford University Press.

<sup>30</sup> J.-F. Lyotard (1991). *Leçons sur l'Analytique du sublime*, París: Galilée.

*de l'expérience par la peinture, Monory* (1984) como «Esthétique sublime du tueur à gages»<sup>31</sup>.

La primera cuestión que cabe reconocer sobre este texto es que la rima entre la categoría de lo sublime y la obra de Monory es más pertinente de lo que podría parecer en un inicio. Como ocurre con Adami y la anamnesis, Lyotard está siguiendo un procedimiento diferente al que advertíamos en la mayoría de sus escritos sobre arte de los años setenta, pues no articula un marco teórico específico para estas obras o artistas, sino que rima sus preocupaciones con las obras sobre las que escribe, forzando diálogos imprevistos y, en muchos casos, fructíferos. Esto es lo que ocurre con Monory, susceptible de ser relacionado con lo sublime gracias al contenido de la serie que presentó en la Galerie Maeght en 1981, aquella a la que Lyotard dedica su texto: «Ciels, nébuleuses et galaxies»<sup>32</sup>. Desde luego, el tema elegido por Monory es afín a la cuestión de lo sublime, pero lo que más le interesa a Lyotard no es el tema, sino la forma en la que este tema es abordado. A lo que nos referimos es a que Monory no representa el cielo o las galaxias desde la perspectiva de una persona que observa desde la Tierra, sino que reproduce en sus cuadros algunas instantáneas captadas por satélites desde el propio espacio, produciendo imágenes que no pudieron ser concebidas en épocas anteriores y que, además, no han sido captadas por los ojos de pintor. De alguna manera, la experimentación de Monory abraza el desarrollo técnico como vía de superación de las limitaciones perceptivas que habían sido hegemónicas por la pintura, fuera a través de otras técnicas precedentes, como la cámara oscura, o diferentes modas y estilos, como la pintura plenairista del siglo XIX.

La première fois, au bord des abris, l'horreur qu'ils ont éprouvée en constatant que l'ombre de la colline en face et celle de l'arbre à côté s'allongeaient de jour en jour... Le monde allait mourir dans la glace et la nuit, le soleil se fatiguait comme un vieux chasseur, la gaieté, les fleurs, les danses, les fécondités, l'expédition des espoirs vers l'infini, tout avait été illusoire. L'abîme entre ce qui peut se présenter et ce qui peut se penser fut ouvert d'emblée par la venue de l'hiver. On s'habitua, mais le mal était fait. Certains ne s'habituerent pas. Ils portent le deuil. Ils détestent ce qui espère. Le printemps les fait grincer des dents. Ils aiment les villes d'aujourd'hui parce qu'elles sont contre nature, elles ne donnent aucun prétexte à l'illusion d'un mieux. On y suivit sans printemps et sans mémoire. Ou alors les déserts.<sup>33</sup>

Así empieza Lyotard su reflexión sobre las galaxias de Monory, cuadros que no muestran la fuerza infinita de las Ideas, presentadas siempre en negativo, sino la negatividad hecha realidad, «la mort comme mode de vie qui est montrée positivement»<sup>34</sup>. Aunque los anteriores lienzos de Monory trataran la vida moderna y lo que aquí se aborda es el espacio, la perspectiva es la misma: son cielos, galaxias y nebulosas capturadas por los instrumentos de la tecnociencia capitalista. Es decir, la extensión de los avatares de la sociedad de consumo a la realidad intergaláctica. Lo que

---

<sup>31</sup> AEP, «Esthétique sublime du...», pp. 156-195.

<sup>32</sup> Sobre esta cuestión, *cf.* S. Wilson (2021). «Philosophy as a vanitas: Lyotard's exploded Sublime», *Itinera* 21, pp. 51-73.

<sup>33</sup> AEP, «Esthétique sublime du...», p. 156.

<sup>34</sup> AEP, «Esthétique sublime du...», p. 156.

produce pavor de los cuadros de Monory no es la inmensidad del cosmos, sino que podamos verla, que la luz de las estrellas pueda ser archivada en máquinas de memoria. La pregunta por el infinito se ve desplazada hacia otra pregunta, la del infinito poder de la tecnología. En palabras de Lyotard: «L'infini cosmologique paraît s'effacer derrière l'infini technologique»<sup>35</sup>.

De alguna manera, la transformación de la tecnología da cuenta también de una transformación en la consideración que tenemos de lo sublime. La aproximación kantiana, la de lo sublime dinámico y matemático, ya no es suficiente. Después de la teoría de la relatividad, pero también de la física cuántica y de la bomba atómica, el sentimiento de lo sublime debe ser entendido como la huella de lo que ya no está y el anuncio de lo que está por venir, pero nunca en relación con una totalidad absoluta, pues esta no existe. El Big Bang pertenece al mismo plano que cualquier otro acontecimiento particular, pues corresponde a un tiempo que es equivalente, de la misma manera que ya no somos nosotros los que estamos a cierta distancia del Sol, sino que el Sol también está a cierta distancia de nosotros, como también lo está de cualquier otro planeta. El espacio es tiempo, y el tiempo no crece, decrece ni se acumula, sino que simplemente transcurre. La imagen captada por el satélite no es el índice de una totalidad, pues no hay nada más Total en lo galáctico que en lo doméstico; simplemente es una imagen capturada por una máquina, como cualquier otra, solo que esta todavía no existía hasta que fue producida por el satélite que la fotografió. Monory no está interesado en seguir la tradición de lo sublime tal y como Rothko y Newman la habían retomado de las estéticas románticas, sino que su interés está en reinventar lo sublime como algo que ya no radica en la ausencia, sino en la presencia. Al fin y al cabo, esa imagen captada por el satélite ya no nos dice nada sobre la imposibilidad de que lo humano alcance lo divino, sino que nos habla de cómo lo humano y lo divino se han equiparado a través de lo tecnológico. No porque el humano se haya vuelto divino, sino porque la fotografía del Cosmos tomada por el satélite se evidencia como algo igual de banal y capitalizado que cualquier otro motivo urbano que estuviese presente previamente en un cuadro de Monory: no es una experiencia, sino un dato almacenado en una memoria que está disponible para ser reinventado y transformado por cualquier pintor que lo desee. ¿Qué queda entonces de lo sublime? No su dimensión trascendente, sino la inmanencia de la propia imagen captada por el satélite<sup>36</sup>.

Esta reflexión sobre lo sublime inmanente fue retomada brevemente por el propio Lyotard en *Les Immatériaux*, para la que se propuso la inclusión de imágenes reales del espacio que fueran transmitidas en directo por un satélite y proyectadas en la exposición. El sitio en cuestión, llamado *Grands invisibles*, constaría de dos partes: la primera, *Grand invisible I: soleil*, captaría imágenes del universo; la segunda, *Grand*

<sup>35</sup> AEP, «Esthétique sublime du...», p. 160.

<sup>36</sup> AEP, «Esthétique sublime du...», pp. 192-194. En la misma línea, y amparándose en Lyotard: F. López Silvestre (2018). «Tiempo salvaje» en Pere Sala i Martí: *Lo sublime contemporáneo. Paisajes de la perplejidad*, Barcelona: Ambit, pp. 77-107.

*invisible II: terre*, captaría la imagen de la Tierra<sup>37</sup>. Aunque finalmente no pudo llevarse a cabo, la idea vuelve a ser la misma que la de los cuadros de Monory: la infinitud del espacio reducida a datos; no ya la congoja del infinito y de la negatividad, sino el pavor por su ausencia. Que la imagen del Sol se presente como equivalente a la de la Tierra no solo demuestra que ambas imágenes son índices de realidades difícilmente aprehensibles, sino que ambas imágenes son equivalentes en tanto en cuanto solo se trata de datos. Lyotard apenas volvió sobre esta idea, pero este es otro camino posible para explorar sus reflexiones sobre lo sublime desde una perspectiva poco habitual y muy próxima a aquello que Mark Fisher categorizaría años más tarde como *erie*; no solo la ausencia de lo que debería estar, sino también la presencia de lo que no debería ser<sup>38</sup>. De alguna manera, esa categoría estética nacida de la cópula entre el terror cósmico de Lovecraft y el realismo capitalista ya tenía un antecedente notable en las imágenes espeluznantes en las que Monory mostraba el espacio como algo tan ordinario como una imagen del *Death Valley*; en ambos casos se trata de lo mismo, imágenes captadas por una cámara. Lo que produce pavor es que en una podemos conocer el referente y en la otra no<sup>39</sup>. La tecnociencia es el único instrumento que certifica que las cosas son así, pues nuestro ojo no puede contrastar aquello que no puede ver.

#### 4

Hasta el momento hemos visto tres continuaciones posibles de las intuiciones del Lyotard de los setenta: la anamnesis de la Historia a través del dibujo, la introducción de la ética en la estética de Lyotard y el concepto de lo sublime inmanente. No obstante, aunque estas tres hayan sido articuladas en diálogo con la obra de tres artistas, Adami, Ettinger y Monory, también hay continuidades que no tienen por objeto el arte contemporáneo o una posible Filosofía de las Artes. Nos referimos, por supuesto, a las continuaciones que atañen a su ontología. Una de las cuestiones más sorprendentes de la evolución teórica de Lyotard es el giro ético que se da en su pensamiento a partir de los años ochenta, un viraje inesperado que parece acabar con la radicalidad monista, materialista y energetista que afloraba en sus textos de los setenta. No obstante, a nuestro juicio, el Lyotard de los ochenta no llega a reestablecer de forma plena las separaciones entre sujeto y objeto, forma y materia o mente y cuerpo, aunque algunos de sus textos sí exploren estas posibilidades<sup>40</sup>. Es cierto que sus reticencias sobre el dualismo parecen disiparse con la llegada de Kant, Levinas y lo sublime, pero la cosa

---

<sup>37</sup> Véase el proyecto de catálogo de 1984 en los archivos del Centre Pompidou, ref. 1994033W666\_033, p. 32. Broeckmann escribe sobre este proyecto en *The Making of Les Immatériaux*, cap. 7: «The unselected projects and works», de próxima publicación (2024).

<sup>38</sup> M. Fisher (2016). *The Weird and the Eerie*, Londres: Repeater.

<sup>39</sup> Mientras en la fotografía tradicional se da el correlacionismo sujeto-objeto del que habla Meillassoux, el desarrollo tecnocientífico de aparatos como los satélites permite acceder a imágenes que transgreden los límites perceptivos de la subjetividad. Q. Meillassoux (2006). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, París: Seuil.

<sup>40</sup> IN, «Si l'on peut...», pp. 19-31.

cambia si prestamos atención a otro tipo de fuentes y de acontecimientos diferentes de los habituales. Nos referimos, por ejemplo, a *Les Immatériaux*<sup>41</sup>. Si atendemos exclusivamente al programa expositivo de la muestra, nuestras intuiciones semejan ser acertadas, pues en ella todo se presenta como parte de una indistinción entre sujeto y objeto o entre forma y materia<sup>42</sup>. Esto se vuelve todavía más preciso si reparamos, además, en lo que el propio Lyotard teorizó y reflexionó sobre este proyecto.

Aunque habitualmente las ideas y los conceptos de una obra se presentan en su interior, *Les Immatériaux* posee una particularidad notable que no ha sido convenientemente reconocida por la literatura crítica, pues, *stricto sensu*, no fue una exposición ideada únicamente por Lyotard ni por Lyotard y Chaput, sino por un conjunto más amplio de personas que tuvieron un rol significativo como parte del equipo curatorial. Las investigaciones más recientes demuestran que la separación del espacio expositivo en sesenta secciones favoreció que se dieran sesenta microcomisariados colaborativos por parte de los diferentes miembros del equipo, llegando el propio Lyotard a asegurar que:

J'ai été obligé de protester quelquefois contre le fait qu'on m'imputait la responsabilité de l'exposition. C'est un collectif qui a fonctionné comme tel et il y a donc quantité de choses dont les commissaires ne sont pas les auteurs. Les documentalistes ont quelquefois totalement conçu des sites entiers si bien qu'il est difficile de faire la parte des initiatives réciproques.<sup>43</sup>

De esta manera, y frente a los proyectos de Szeemann, el discurso de Lyotard no se expresa a través de la exposición, pues esta no fue solo suya. Así, para saber qué es lo que opinaba este filósofo, debemos recurrir a los escritos que le dedicó<sup>44</sup> o a las entrevistas que concedió en esa época. Entre todos los aspectos, ideas y conceptos que aflora en estos textos alternativos, el que más nos interesa para lo que aquí se trata tiene que ver con su reivindicación del materialismo:

Dat wil zeggen dat de traditie in het denken, die ook een traditie van actie is, en een westerse traditie, volgens welke het subject zich meester heeft weten te maken van het object, plaats begint te maken voor een nieuwe traditie, ook al zijn er al heel oude tekens van. Ik vermoed dat de 21e eeuw uiterst materialistisch zal zijn, maar dan niet in de gebruikelijke zin van het woord in de zin van de consumptiegoederen, maar materialistisch in de zin dat die soort kosmos erkend zal worden die slechts op basis van een paar door de sterren omgezette elementen is opgebouwd. Iedereen weet dat de twee fundamentele bouwstenen van het heelal waterstof en helium zijn, en dat de andere elementen uit deze eerste twee elementen zijn ontstaan door de verbranding die de sterren vormt en

<sup>41</sup> Remitimos, para más información sobre la exposición, a los libros del pequeño estado de la cuestión que realizamos en la introducción de esta tesis.

<sup>42</sup> «We tried to show in the exhibition, for example, the distinction coming from the idea of an ego between mind and matter or body is today completely irrelevant in science and technology. We have machines able to operate like a mind, a very simple mind to be sure, but it is just a beginning. Also the notion of a body substance permanent and stable is completely irrelevant in the face of scientific discoveries because matter is not a thing, it is energy and so it is unceasing». J. Annear y R. Owen (1986). «Jean-François Lyotard discusses 'The Immaterials'», *Tension* 9, pp. 7-8. El borrador puede encontrarse en los archivos del Centre Pompidou, ref. 1994033w233.

<sup>43</sup> D. Soutif (28 marzo 1985). «Le labyrinthe des Immatériaux», *Libération*, p. 30.

<sup>44</sup> J.-F. Lyotard (1984). «Après six mois de travail» en A. Broeckmann y Y. Hui (2015). *30 Years after Les Immatériaux: art, science, theory*, Luneburgo: Meson Press, pp. 29-66.

die het ons mogelijk maakt te zien. Een materialisme van deze soort is heel goed voorstelbaar, maats we moeten dat dan wel uitstrekken tot de menselijke cortex, die, gevoed door het verlangen waar ikhet zojuistover had, zelf de indruk maakt de taak waar te nemen zich steeds ingewikkelder te maken. Dat wil zeggen dat deze kosmos er is omdat er toch ook regels zijn. En tegelijkertijd is er een enorme chaos omdat ‘noodzakelijkheid’ niet noodzakelijk is, en er ook contingentie is, toeval, toevallige ontmoeting ofin het geval van deeltjes botsing, en dat betekent volgens mij dat wanneer de dingen niet gemaakt zijn, niet vastgesteld, ze dus nog gemaakt moeten worden. In die zin bestraat er een menselijke verantwoordelijkheid, niet met betrekking tot de mens zelf, want dat is volgens mij een oud narcisme waar we nodig van af moeten; Copernicus liet daar al niets van over – we zijn niet het middelpunt van de wereld, en vervolgens deed Darwin iets soortgelijks – we zijn niet de eerste maar de laatste der schepselen, en Freud deed het ook niet slcht – we zijn geen meesters van onze taal, maar iets, dat we het onbewuste noemen, spreekt door ons; en ik geloof dat we het narcisme nu een vierde slag moeten toebrengen.<sup>45</sup>

Como puede verse en este fragmento, la experiencia de Lyotard en *Les Immatériaux* y la influencia de algunos científicos con los que trabajó en la exposición, como Michel Cassé, le llevan a hacer una afirmación profética: «Je pense que le XXIème siècle sera forcément matérialiste». No materialista en términos marxistas ni en relación con la sociedad de consumo, sino que lo que seremos es estudiosos de la materia y de lo material como principios inmanentes de nuestra existencia. Dado que los avances científicos nos conducían en esta dirección, no resulta especialmente sorprendente que Lyotard haya acertado con sus reflexiones, pero sí llama la atención que él mismo se inscriba, de alguna manera, en esa misma tradición, aun cuando su pensamiento ha sido habitualmente asociado al relativismo y el constructivismo radical. Lejos de los

---

<sup>45</sup> «Esto significa que en lugar de lo que ha sido la tradición occidental del pensamiento, que es también una tradición de acción según la cual el sujeto ha sido el amo del objeto, comienza a surgir una nueva tradición, aunque ya haya indicios muy antiguos de ella. Creo que el siglo XXI será necesariamente materialista, pero no en el sentido habitual de la palabra, el del bistec de carne, sino materialista en tanto en cuanto se reconocerá esta especie de cosmos único que es constante a partir de unos pocos elementos que son transmutados por los astros. Todo el mundo sabe que los dos elementos fundamentales del universo son el hidrógeno y el helio, y que los demás se transforman a partir de esos dos primeros a través de la combustión que forma las estrellas y que nos permite verlas. Podemos imaginar un materialismo de este tipo, pero hay que llevarlo todavía más lejos, es decir, reconocer que llega hasta la corteza humana, pues él mismo parece asumir la tarea —por el deseo que he mencionado antes— de hacer las cosas todavía más complejas. Esto significa que el cosmos existe porque existen reglas. Al mismo tiempo, existe un caos formidable, pues no sólo existe la necesidad, sino también la contingencia, el azar y el encuentro, por lo que, en cierto sentido, si las cosas no se hacen nunca, evidentemente quedan por hacer. En este sentido, podríamos imaginar que la humanidad tiene una responsabilidad, pero no en relación consigo misma, porque eso, en mi opinión, es un viejo narcisismo con el que tenemos que acabar: Copérnico atentó contra él, en cierta medida (no somos el centro del mundo); Darwin lo dañó todavía más (no somos la primera de las criaturas, sino la última); Freud lo volvió a criticar (no somos los dueños de nuestro propio lenguaje, sino que algo habla a través de nosotros que se llama el inconsciente) y creo que ahora es el momento de propinar un cuarto golpe a ese narcisismo». P. L. Tazzi (1985). «In een systeem van labyrinten», *Museumjournal* 30/3, p. 154. La traducción ha sido realizada por nosotros con la ayuda de un borrador inédito en francés que esperamos que pueda ser publicado próximamente. Una posible respuesta a este texto se encuentra en las aportaciones de Karen Barad, quien criticó el materialismo de Demócrito desde el pensamiento de Niels Bohr. La intuición es la misma, pero Barad separa perfectamente los dos materialismos que para Lyotard forman parte de la misma tradición. K. Barad (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke, Londres: Duke University Press.

principios a los que se suele reducir su pensamiento, lo que Lyotard reivindica a través de estas declaraciones es que él nunca abandonó un cierto tipo de monismo, aunque este no fuera el de Spinoza o el de Deleuze. Su monismo es materialista y energetista, y que su ordenación de la realidad pareciera reducirse a la heterogeneidad de los regímenes de frase no implica en ningún caso que estas frases sean lingüísticas o culturales, pues, como se evidenció en alguno de sus últimos textos, también hay frases-afecto o afectos-materia<sup>46</sup>. En este sentido, la pragmática que se despliega en *Le Différend* no debe entenderse como una mera Filosofía del Lenguaje, pues, más que una reflexión sobre la comunicación, el libro presenta el desafío de pensar seriamente el testimonio, un problema epistemológico, sin renunciar por ello al *quod*, al acontecimiento, el problema ontológico.

Al terminar con la metafísica universalista y con los dualismos, el problema que se presentaba ante Lyotard era el siguiente: ¿cómo discernir entonces, en un juicio ético, quién dice la verdad y quién miente? Llevándolo al extremo, su pregunta es por el negacionismo de Robert Faurisson con respecto a los campos de concentración. Evidentemente, Faurisson miente —o, al menos, está equivocado—, pero quitarle la razón implica restituir el dualismo verdad-mentira y, en consecuencia, bien-mal. Nosotros seríamos los buenos y Faurisson el malo. ¿Cómo recuperar la justicia cuando se ha acabado con cualquier criterio de verdad? Adecuando las opiniones a sus regímenes de frase: la perspectiva de Faurisson no es falsa, sino que pertenece a un régimen de frase diferente. El desacuerdo entre la evidencia de las cámaras de exterminio y el negacionismo de Faurisson solo es posible porque la ausencia de testigos genera dos posiciones diferenciadas que deben ser puestas en diálogo a través del trabajo del filósofo, cuya misión es encontrar las «operaciones de paso» que las conecten. Ahora bien, este relativismo no implica en ningún caso que las cámaras de exterminio no hayan existido, pues más de un millón de personas han sido materialmente exterminadas en ellas. Una cosa es que exista un desacuerdo en lo epistemológico, pues no hay testigos que confirmen o desmientan lo ocurrido —los que murieron no pueden testificar y los que colaboraron están tan avergonzados que no van a hacerlo—, pero otra cosa muy distinta es que eso no haya pasado<sup>47</sup>. El *différend* que se establece entre Faurisson y Vidal-Naquet<sup>48</sup> esconde, a su vez, una separación más profunda entre otros dos regímenes de frase, el de lo epistemológico y el de lo ontológico. Y esto también puede reproducirse en lo relativo a la famosa *condition postmoderne*: que exista un debate sobre los grandes relatos o los pequeños relatos no desautoriza el problema ontológico de que todo es materia y energía; que Lyotard no haya dedicado un libro monográfico a este problema no significa que no crea en él. Lejos de las atribuciones habituales, su aparente regreso al dualismo no implica un idealismo de ningún tipo, sino que mantiene el monismo y el energetismo de los años

<sup>46</sup> J.-F. Lyotard (2009). *Karel Appel. Un geste... y MPh*, «La phrase-aff...», pp. 43-54.

<sup>47</sup> «Le silence des survivants ne témoigne pas nécessairement en faveur de l'inexistence des chambres à gaz, comme Faurisson le croit ou feinte de le croire». *LD*, §27.

<sup>48</sup> El helenista Pierre Vidal-Naquet fue el principal opositor al negacionismo de Faurisson. P. Vidal-Naquet (1981). *Les juifs, la mémoire et le présent*, París: Maspero.

setenta en el ámbito de lo ontológico mientras se desplaza hacia un dualismo estratégico en lo epistemológico, pues esta es la única manera de pensar los problemas relativos a la ética y a la política sin construir nuevos dogmatismos metafísicos.

Que esta perspectiva aflore principalmente en su faceta de crítico de arte no es baladí, pues es precisamente en sus escritos sobre arte donde está separando de forma activa los diferentes dominios a los que pertenecen los artistas sin establecer una filosofía omniabarcante y común a todos ellos. De alguna manera, una de las cosas que ejemplifica *Que Peindre ?* es esa posibilidad de crear puentes entre diferentes tradiciones artísticas sin establecer una ley única para todas ellas. Pero no solo eso, pues la tensión entre lo que conocemos y lo que realmente es —aquella que afloraba en *Le Différend* a través del negacionismo de Faurisson— también tiene continuidad en sus reflexiones artísticas, como se evidencia en *Les Immatériaux* y, especialmente, en la *Méduse* (1980) de Takis, que formó parte de la exposición. Como es sabido, *Les Immatériaux* nunca pretendió tratar lo inmaterial como algo abstracto, ideal y metafísico, sino como el reverso invisible de lo material; no en vano, uno de los títulos que se barajó para el proyecto fue *Création et matériaux nouveaux*<sup>49</sup>. Teniendo en cuenta estas preocupaciones, la electricidad y el magnetismo se presentaban como dos elementos que no podían ser ignorados en la reflexión de la exposición, y esto se muestra a la perfección en las máquinas de Takis, donde los procesos visibles están animados por interacciones imperceptibles para el ojo humano. Por supuesto, que lo procesos electromagnéticos no estén a la vista no significa que estos no existan, pues nuestro dominio sobre la materia no es suficiente como para que podamos percibirla en todas las circunstancias. Lo que esto quiere decir es que nosotros somos los dominados por la materia, pues todas las leyes abstractas que arrojemos sobre su contingencia (la ley de la gravedad, las leyes de la termodinámica) solo son explicaciones parciales para un conjunto de fenómenos cuya complejidad nos excede. Así, el materialismo del siglo XXI no solo implicará un nuevo intento —fallido— a la hora de desentrañar los misterios del Cosmos (SpaceX, Neuralink), sino también la aceptación de que la complejidad de la materia excede nuestro conocimiento y nuestro dominio, ese cuarto golpe al narcisismo antropocéntrico del que Lyotard ya hablaba a mediados de los años ochenta.

## 5

Una vez repasados estos cuatro caminos posibles, solo queda preguntarse si podemos concluir nuestra investigación definiendo algunos de los principios fundamentales de la Filosofía del Arte de Lyotard. Avanzar en esta dirección implica un descalabro automático, pues la heterogeneidad de los artistas nos aleja de esta supuesta teoría,

---

<sup>49</sup> A. Broeckmann (2020). «Working Paper No. 5. On the Pre-History of *Les Immatériaux* at the Centre de Création Industrielle, 1979-1981». Disponible en: [https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2020/09/LIR-WP5\\_Broeckmann-Pre-History-1979-1981\\_2020.pdf](https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2020/09/LIR-WP5_Broeckmann-Pre-History-1979-1981_2020.pdf) [Consultado el 24 de noviembre de 2023].

como si él mismo hubiese sido en todo momento consciente de que su deseo de llevar a cabo una Filosofía del Arte estaba condenado al fracaso, pues la heterogeneidad es su único principio, y eso convierte a las artes en algo imposible de abordar de forma unitaria. En este sentido, puede que la única pregunta que sostenga esta teoría sea aquella que dio título a su libro más extenso en esta materia: «¿Qué pintar?». Si Kant se preguntaba por el qué puedo saber, qué debo hacer y qué me cabe esperar, la pregunta de Lyotard es más modesta y posmoderna: «¿Qué cabe pintar?». Ese es el fundamento único de su Filosofía del Arte, aquel en torno al que se anudan todos los conceptos y problemas abordados en esta tesis doctoral. Al fin y al cabo, cuando en 1986 fue preguntado por la particularidad ontológica del arte, su respuesta fue la siguiente:

What is art? –the question of all the avant-gardes. The final question of Philippe Lacoue-Labarthe is however, not even this; for him, *the* question is rather: is there art? Not *what* is art, which presupposes a property, something proper to art, but *is there* art? Would there not be a primary mimesis, this being that all is art, that everything is a dramaturgy, in any case: it's this question that I'm reluctant to answer, it's much too difficult a question for me. I can't say. This question frightens me because it leads to a certain Heidegger, and I'm not ready.<sup>50</sup>

A lo que Lyotard apunta con estas palabras es al problema fundamental que separa la creación artística del resto de facetas de la vida. Si no es un dispositivo de revelación, algo que Lyotard cuestionó numerosas veces a lo largo de su vida, ¿hay arte? En efecto, la pregunta es compleja, y es por la dificultad de Lyotard para responderla que deja que sean los artistas los que se enfrenten a ella. Ciertamente, es difícil responder algo desde fuera. Son los que dialogan día a día con esa pregunta los que tienen más herramientas para responderla. La conclusión de Lyotard es que las preguntas «¿qué cabe pintar?» o «¿hay arte?» son propias de un dominio diferente al de los conceptos, aquel al que se enfrentan los artistas a través de su trabajo. Por eso es tan importante la anamnesis, la repetición que evita el fantasma biográfico y se abre al fantasma primordial, una pregunta en bucle y sin respuesta que solo puede articularse desde el trabajo mismo de los artistas. No se trata del «arte por el arte», de dejar que este se reproduzca sin cuestionamiento alguno, sino de la capacidad que esta pregunta tiene para ser sediciosa en sí misma, desestabilizando las dramaturgias definidas consensualmente para abrirse a otros comportamientos sediciosos que problematicen todo aquello que damos por completo, pleno, verdadero o absoluto:

Elle: L'art pour l'art ?

Lui: Non, pas de pour, puisque pas de finalité ni d'accomplissement. La puissance des présentations se prodigant.<sup>51</sup>

De alguna manera, los artistas contemporáneos a cada época siempre han tenido la capacidad para presentar sus obras de una manera inquietante y difícil para el conjunto de la sociedad, o así ha venido siendo así desde el siglo XIX. La incomodidad no es para las pequeñas comunidades, grupúsculos alternativos que siempre han encontrado

<sup>50</sup> Entrevista de Louise Burchill y Jennifer McCamley a Lyotard, 7 de mayo de 1985. Borrador inédito.

<sup>51</sup> *QP*, «L'anamnèse», p. 256.

cobijo en la creación artística, sino para los brazos consensuales de las políticas destinadas al ciudadano medio; es decir, la abstracción ideal de lo que es el ciudadano ideal, ejemplificado en nuestro presente inmediato a través de etiquetas tales como las de hombre, blanco, heterosexual, cisgénero, con recursos económicos, sin diversidad funcional, etc. Frente a estos espacios hegemonizados, de repetición de lo mismo, las artes han explorado espacios disidentes en los que no solo poder cuestionar los contenidos, sino también las formas en las que se legitiman determinados comportamientos en sociedad. El realismo introdujo el discurso social en el arte, el impresionismo exploró la subjetividad, el post-impresionismo asestó el primer gran golpe a la mimesis, y así podríamos seguir hasta las últimas tendencias del arte post-internet, sin olvidar las experimentaciones a través de las que cada artista, independientemente de su contexto, ha desafiado alguna codificación dada o aprehendida previamente. En todos los casos, esa «puissance des présentations» se manifiesta a través de lo que Lyotard concibe bajo el concepto de *intriga*.

Intrigar es conspirar secretamente para destituir un sistema, pero producir intriga es generar inquietud en la persona intrigada, haciendo querer saber más sobre aquello que está siendo mostrado. El concepto de Lyotard aplica en ambos sentidos. Aunque él tenga más presente el segundo, nadie puede dudar que los artistas conspiran; podríamos decir, incluso, que su principal tarea es la conspiración. Aunque Lyotard menciona esta idea recurrentemente, uno de los principales textos que dedica a pensar esta cuestión es el que realizó para la exposición *Vive les graphistes !* (Centre Georges Pompidou, 1990), donde se pregunta por la paradoja del arte gráfico: complacer y, al mismo tiempo, intrigar. «À cause de la grande bête obscure. Comment l'intriguer, dans ses villes pleines d'intrigues ? Comment arrêter le regard du passant sur le chien de l'Infante, qu'il connaît déjà par cœur ?»<sup>52</sup>. La pregunta de los artistas gráficos es la misma que se hacen los artistas que trabajan en otros dominios: ¿cómo intrigar en un mundo lleno de intrigas? ¿Cómo desbordar las trampas del sistema en nuevas direcciones que nos permitan deshacer los nudos y las tramas armadas por aquellos que dictan nuestras verdades? Este trabajo no debe confundirse con el relato moderno y vanguardista de la novedad, ni con un narcisismo que lleva al artista a defender a capa y espada la unicidad de su estilo. «No es por amor de lo nuevo, es por respeto por la multiplicidad de la fórmula de visibilidad que está inscrita en lo visible. Es por respeto, por deferencia hacia la sobreabundancia de dimensiones que hay en lo visible, o en lo musical»<sup>53</sup>.

Lo más interesante de esta perspectiva sobre la intriga, sobre el trabajo del artista y sobre la pregunta del «¿qué pintar?» es, como ya hemos dicho, que esta no toma por objeto prioritario a los artistas consagrados, supuestamente «mejores» en el cuestionamiento de lo dado, pues cada artista abre preguntas acordes al espacio en el que desarrolla su investigación. Un ejemplo paradigmático es la aproximación de

---

<sup>52</sup> MP, «Paradoxe sur le graphiste», p. 48.

<sup>53</sup> M. E. Ramos (2007). *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976-2007*, «Jean-François Lyotard. En la interlocución uno le dice al otro: no me dejes solo», Caracas: Equinoccio, p. 451.

Liotard a la obra de François Lapouge, un pintor poco conocido de Honfleur cuya obra trató con la misma rigurosidad con la que se aproximó a la de artistas de renombre como Buren. El origen de esta relación puede remontarse hasta 1989, cuando el joven Lapouge recibió financiación del ayuntamiento de Le Havre para una exposición individual y un catálogo. Al ser su primera exposición relevante, quería que fuera una firma de renombre la que escribiera el texto principal, y es por eso por lo que escribió sendas cartas a dos figuras muy importantes de la intelectualidad francesa de aquel tiempo: Gilles Deleuze y Jean-François Lyotard. Aunque no esperaba respuesta, los dos tuvieron la gentileza de responder. El primero fue Deleuze, por carta, diciéndole que lo sentía mucho pero que estaba muy ocupado. El segundo fue Lyotard, por teléfono, afirmando que las láminas enviadas por Lapouge le habían inspirado un pequeño texto en forma de carta, y que gustosamente se lo cedía para el catálogo de la exposición<sup>54</sup>. El texto no tenía título, por lo que fue el propio Lapouge el que le dio nombre, «Première lettre au peintre» (1989), aunque posteriormente fue renombrado también como «Cher François Lapouge. Je ne vous connais pas...»<sup>55</sup>. Tras esa primera aproximación a la obra de Lapouge, Lyotard escribirá un segundo texto titulado «La fase des choses» (1991)<sup>56</sup>, e incluso dará una conferencia inspirada en su obra, recogida por Dolorès Lyotard en *Misère de la philosophie* bajo el título «Regarder le réel» (1991)<sup>57</sup>.

Aunque Lapouge no era un experto en filosofía, conocía perfectamente las principales ideas de Lyotard, pues, como él mismo recuerda de sus tiempos de estudiante, *La Condition postmoderne* estaba en la bibliografía básica de todas las asignaturas. Lo particular de este caso no es que él conociera a Lyotard y le pidiera un texto, sino que el filósofo recibiera la carta y accediera a escribirlo. Aunque el gusto de Lapouge sea heterogéneo y complejo, sensible a la obra de Monet o Richter, pero también a la de artistas más antiguos como el barroco Van der Heyden, su estilo se inscribe en la tradición abierta por la *figuration narrative* de Fromanger y Monory, coqueteando también con el fotorrealismo. El estilo semejaba *demodé*, o así lo consideran las narrativas habituales de la Historia del Arte, y el propio Lyotard ya estaba lejos de esas tendencias a finales de los años ochenta, cuando ya no escribía sobre Monory o Adami, pues su interés se había desplazado hacia la obra de Francis, Appel o Ettinger. ¿Por qué, entonces, dedicar tiempo a pensar una obra que no casaba con sus intereses? La hipótesis que defiende el pintor es que el interés de Lyotard por

<sup>54</sup> Entrevista realizada a François Lapouge el 10 de noviembre de 2021 en Honfleur.

<sup>55</sup> J.-F. Lyotard (1989). «Première lettre au peintre» en *François Lapouge. Théâtre de l'Hôtel de Ville (avril-mai 1989)*, Le Havre: Hôtel de Ville, pp. 2-3. Reedición como «Cher François Lapouge. Je ne vous connais pas...» en *TDA*, pp. 450-455.

<sup>56</sup> J.-F. Lyotard (1991). «La face des choses» en *François Lapouge. Théâtre de l'Hôtel de Ville (6-27 avril 1991) / Centre Culturel du Palais de la Bénédicte de Fécamp (1-30 juin 1991)*, Le Havre: Hôtel de Ville, pp. 1-30. Reedición en *TDA*, pp. 456-469.

<sup>57</sup> La conferencia fue impartida en el Hôtel de Ville de Le Havre el 6 de abril de 1991. Fue editada por primera vez como «Regarder le réel» en *MPh*, pp. 223-234 y posteriormente incluida en *TDA*, pp. 470-487. Una grabación de la conferencia se encuentra disponible en la página web de Lapouge como «Au regard du réel»: [http://www.francoislapouge.com/fr/05ff24a5\\_4f94\\_44c6\\_a5ab\\_f7794f79ff57.html](http://www.francoislapouge.com/fr/05ff24a5_4f94_44c6_a5ab_f7794f79ff57.html) [Consultado el 13 de noviembre de 2023].

su obra tiene un componente memorial, biográfico, dado que muchas de sus obras representan la zona marítima del oeste francés<sup>58</sup>. Luz, gaviotas, arquitecturas de veraneo. La relación de Lyotard con Les Sables d'Olonne era muy profunda, y esta puede ser una primera explicación de su interés por la obra de Lapouge, pero no creemos que fuera el único. En primer lugar, la creación artística era para él una actividad eminentemente experimental, y no mimética, catártica o memorial; lo importante era el *aistheton*, nunca el fantasma biográfico. Que a Lyotard le gustase una obra porque le recordara a su infancia no era razón suficiente para escribir sobre ella; de hecho, eso no es lo que escribe sobre ella. Y aquí entra la segunda cuestión: la obra de Lapouge no retrata idílicamente los lugares que representa, o no siempre lo hace. Sus pinturas están atravesadas por lo siniestro y lo espeluznante, la evidencia de que algo no funciona como debería en esos espacios idílicos que representa, como si se tratasen del resultado bastardo de la unión entre el *Psycho* (1960) de Hitchcock y *Le Rayon vert* (1986) de Rohmer. La representación del recuerdo memorial incluye una genuina vocación experimental, desfundadora para con la mitología de la infancia, y eso sí puede rimar con los intereses de Lyotard, pues la infancia no es para él un momento de la historia personal, sino una disposición a ver las cosas de forma desprejuiciada<sup>59</sup>. Desde esta perspectiva, Lapouge sería un pintor-infante que, lejos de contentarse con el dulce recuerdo de su infancia en La Manche, produce su anamnesis.

Si la aproximación de Lyotard a Lapouge evidencia algo es su absoluta sintonía con lo que él mismo había denominado en *La Condition postmoderne* como *petit récits*<sup>60</sup>. Ya no hay grandes relatos, pues los criterios de legitimación no apuntan tanto a una verdad ahistórica como a las narrativas que son establecidas por los poderes dominantes. Así, tanto la desmaterialización del arte como el rechazo del fotorrealismo implican un ejercicio de poder que excluye y jerarquiza los productos artísticos por adecuación, y no por experimentación. De alguna manera, asistimos a la anamnesis del mismo problema que Lyotard abordó en su texto sobre el hiperrealismo, algo que el propio filósofo hace evidente al volver sobre Estes en su última conferencia sobre Lapouge<sup>61</sup>. La resolución, no obstante, es diferente, pues ya no apunta a una narrativa posible sobre el interés del hiperrealismo. Lo que se destaca es la capacidad que un pintor casi anónimo como Lapouge tiene para hacer su propia anamnesis, independientemente de los relatos establecidos por la Historia del Arte. De alguna manera, lo que Lyotard propone en su aproximación a Lapouge es que lo importante no son las narrativas preestablecidas en torno a la calidad técnica o a la complejidad conceptual, sino que el único vector relevante para pensar la experimentación de un artista es el de anamnesis, un desarrollo de sus preocupaciones iniciales sobre la *déreprésentation* que, por supuesto, no olvida nunca aquello con respecto a lo que se está produciendo esa reelaboración. Frente a las artes de la complacencia, Lyotard

---

<sup>58</sup> Entrevista a François Lapouge, 2021.

<sup>59</sup> «(...) Baptisons-la *infantia*, ce qui ne se parle pas. Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours». J.-F. Lyotard (1991). *Lectures d'enfance*, París: Galilée, p. 9.

<sup>60</sup> J.-F. Lyotard (1979). *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, París: Minuit, p. 98.

<sup>61</sup> *MPh*, «Regarder le réel», pp. 223-234.

sigue blandiendo la experimentación. Eso es lo que hay que pintar, lo que las artes pueden hacer por nosotros. No se trata de la «utilidad de lo inútil»<sup>62</sup>, o no solo de eso, pues las artes demuestran que todos podemos ser sediciosos, aunque cada uno lo sea con respecto a una cosa diferente o a una escala distinta. En este sentido, las transgresiones de Buren no son mayores ni más relevantes que las de Lapouge, pues es la apertura al disenso que presentan ambos artistas lo que los convierte en susceptibles de ser pensados desde el marco teórico abierto por Lyotard<sup>63</sup>.

## 6

Comenzamos esta tesis advirtiendo sobre la dificultad que conlleva hablar de una Filosofía del Arte en Lyotard, como también ocurre con la Estética, disciplina para la que nunca tuvo buenas palabras. Por eso nuestro tema nunca ha sido ese, la Estética o la filosofía, aunque hayamos dedicado muchas páginas a hablar de ambas. Lo que nos interesa pensar en esta investigación —o el hilo conductor a través del cual hemos pensado otras muchas cosas— es cómo, ante la ausencia de un Filosofía del Arte definida, las artes, en su heterogeneidad, sirven como *suplemento* —en el sentido derridiano— al quehacer filosófico. Que las artes sean espacios de reflexión no implica que estas puedan ser subsumidas a la filosofía y a sus principios. Un poema, una instalación o una performance también piensan, pero de forma diferente a lo que solemos entender por pensar, pues su pregunta no constituye sistema alguno, o no siempre lo hace; a nosotros nos interesa más cuando no lo hace, cuando piensa porque no piensa, como el trabajo del sueño. Lyotard lo tenía claro, y por eso se rodeaba de artistas y quería parecerse a ellos, para poder pensar de forma libre, sin las ataduras del concepto o del sistema. De alguna manera, el pensamiento y la vida de Lyotard están atravesados por la voluntad de ser un filósofo-artista, una condición compartida por varios de sus compañeros de generación, como Derrida, Deleuze o Guattari, y que cultivó a través de la escritura de ficción, del cine experimental y del comisariado artístico, medios tan válidos para el pensamiento como la filosofía, o incluso mejores.

Se lo dijo a Monory, el primer artista sobre el que escribió: «Moi, mon idée, c'est que Monory est un philosophe. C'est évidemment un philosophe spontané et populaire»<sup>64</sup>. Pero también se lo dirá a Stigg Brøgger, que fue el último o uno de los últimos<sup>65</sup>. De la

<sup>62</sup> N. Ordine (2013). *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milán: Bompiani.

<sup>63</sup> Esta reflexión puede ayudarnos a pensar las artes desde una perspectiva post-colonial, feminista o trans, pues los desafíos de cada uno de los colectivos implicados requieren una anamnesis muy diferente a la acometida por los grandes artistas de la tradición occidental. La única pregunta que cabría hacerse con respecto a esta sugestiva propuesta es si la importancia de la experimentación y de la repetición de lo diferente no es también un invento europeo que desactiva el interés que otras culturas han puesto en la seriación y en la repetición de lo mismo. De la misma forma, podríamos preguntarnos si esta suerte de contextualismo radical, casi singularismo, no puede caer en el mismo historicismo que la Historia del Arte lleva cien años intentando superar, aquel que reduce la producción artística al cumplimiento o variación de unas características generales predefinidas.

<sup>64</sup> J. Monory (2014). *Écrits, entretiens, récits*, «Entretiens avec Jean-François Lyotard», ed. P. Le Thorel, París: Beaux-Arts de Paris éditions, p. 87.

<sup>65</sup> Correo electrónico de Camilla y Andreas, hijos de Stigg Brøgger, recibido el 4 diciembre de 2021.

misma forma, él también se considerará a sí mismo un poco artista, como también lo dijo de Marx: «Il faut arriver à prendre Marx comme s'il était un écrivain, un auteur plein d'affects [...]. [On ne veut pas] corriger Marx, le relire ou le lire au sens où les petits althussériens voulaient nous faire "lire *le Capital*": interpréter selon "sa vérité" [...]. Nous allons plutôt le traiter comme un "œuvre d'art" »<sup>66</sup>. Ambas figuras, filósofo y artista, representan un papel análogo en sus respectivos dominios inconmensurables, pues explicitan la condición sediciosa de lo inteligible y de lo sensible, siempre proclive hacia lo ininteligible. Así lo hará notar a lo largo de los años ochenta cuando hable de lo sublime: lo impresentable, ese es el objeto del arte y de la Estética, pero también de la Filosofía, y de la Política, y de la Ética. Filósofo no es aquel que crea conceptos, sino aquel que es sedicioso dentro del dominio de la filosofía, como artista es aquel que es sedicioso en el dominio del Arte; es decir, en el dominio de lo sensible. Por supuesto, que esa multiplicidad de regímenes sea inconmensurable entre sí no significa que esas figuras sediciosas no puedan intercambiar actitudes y conceptos para mantenerse insumisas frente a la homogeneización propia de los consensos y de los discursos que gobiernan nuestras sociedades. Tal intercambio ya estaba presente en los años de *Discours, figure*, y hemos hablado mucho de él a lo largo de esta tesis: «il faut encore faire la critique d'un théorisme marxiste, disons par Pollock»<sup>67</sup>. Cabe pensar junto a los artistas para hacer filosofía de forma sediciosa, cabe pensar junto a los filósofos para hacer arte de forma sediciosa; intercambios bidireccionales, cruces bastardos, analogía de la sedición<sup>68</sup>.

Esta idea, transversal al conjunto del pensamiento de Lyotard, tuvo continuidad en una de las ideas más interesantes de su polémico —por republicanista à la Kant— libro *L'enthousiasme* (1986). Aunque el vocabulario sea diferente, aquí también se aprecia una continuidad de sus reflexiones sobre la relación entre diferentes frases, posible gracias a lo que Lyotard denomina «operaciones de paso». Una de las cosas que Lyotard apunta en este libro es que, más que proveer una verdad o revelar un conocimiento —eso que la filosofía lleva haciendo desde sus orígenes—, la función del filósofo en la posmodernidad será la de facilitar las operaciones de paso de una frase (p. ej. la pintura, el arte) a otra diferente (p. ej. la política, la ética, la ontología). Es decir, la ampliación de repertorios y herramientas posibles a partir de la comunicación de dominios diferenciados en los que las tácticas de sedición se presentan como replicables o reproducibles. No se trata tanto de transferir conocimientos de una frase a otra, sino, más bien, de replicar formas de hacer que puedan ser sediciosas en otro

---

<sup>66</sup> *EL*, «Le désir nommé...», pp. 117-118.

<sup>67</sup> *DDP*, «La peinture comme...», p. 246. Aunque a veces se nos olvide, la vocación análogica de Lyotard permea el pensamiento de muchos de los teóricos contemporáneos. Un ejemplo reseñable es Thierry de Duve, quien ya había mostrado su interés por los ejercicios análogos de Lyotard en las primeras páginas de *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, París: Minuit, 1984, algo que más adelante aplicaría en *Kant after Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1993.

<sup>68</sup> Este trasvase entre disciplinas no solo aplica a los conceptos, pues Lyotard se inspiró en las cooperativas de cineastas independientes para dar forma al Collège international de Philosophie. «He said that this institution is to philosophers what the cooperative is to independent-experimental filmmakers». C. Eizykman y G. Fihman (2017). «Lyotard's Film...», p. 201.

espacio: «Je ne pense pourtant pas qu'on puisse penser les deux régions, esthétique et historico-politique, de façon identique [...]. On peut tout au plus les mettre en rapport analogiquement»<sup>69</sup>. Por ejemplo, las artes pueden ayudarnos a comprender la filosofía desde la *transformación*, tal y como nos enseñó Duchamp con sus experimentaciones; no es la transmisión de un conocimiento lo que importa, sino la forma, la técnica, la táctica. La filosofía y las artes no crean nada *ex nihilo*, sino que reelaboran lo preexistente a partir de la traducción de recursos que son propios de otras frases, de otras islas del archipiélago de la complejidad. En este sentido, el diálogo podría ampliarse a otras muchas disciplinas, tomando la experimentación como principal vector de relación que las pusiera a todas en una misma senda. El matemático, el atleta y el jardinero también pueden ser artistas o filósofos, pues para ello solo deben estar abiertos a pensar de forma *diferente*.

Por supuesto, el relato de la analogía es solo una de las conclusiones posibles de esta investigación. Sería demasiado teleológico e historicista decir que es la única. A lo largo de estas páginas, el discurso sobre las artes y la filosofía se ha presentado como algo abierto y cambiante, tomando como única continuidad la evolución biografemática del pensamiento de Lyotard. Sin embargo, ninguno de los momentos que hemos ido recorriendo es reducible a lo que vendrá después, como si en todo momento se tratase de una evolución de las mismas ideas. *Discours, figure* abre senderos que se cierran en *Économie libidinale*, y lo mismo ocurre con *Économie libidinale* con respecto a *Rudiments païens*. Todos esconden caminos secretos que están esperando a ser descubiertos. Detrás del aparente relato hagiográfico, esta tesis pretende disimular todos esos recorridos posibles: el de los estudios visuales, el de las filosofías de la diferencia, el del arte como forma de pensamiento, el de la posmodernidad como *stasis*, el de los estudios culturales, el del laberinto y el disimulo, el del humor de los pequeños, etc. Todos ellos vehiculados a través de un relato sobre la sedición de lo sensible, pero también sobre la sensibilidad que Lyotard tenía hacia lo sedicioso.

Como cuenta Ettinger, Lyotard nunca puso demasiado interés en los acercamientos que ella tuvo a la teoría psicoanalítica y a la filosofía, sino que dedicaba las horas de sus encuentros a la conversación espontánea y a la observación paciente de su trabajo como pintora. Lyotard se sentaba en una silla y, rodeado del espeso humo de sus *cigarettes*, mientras ella se dedicaba a su pintura, se demoraba en los delicados movimientos del pincel, contemplando y pensando qué era lo que estaba aconteciendo sobre el lienzo. Nunca sabremos qué era lo que ocurría detrás de las gafas de Lyotard, como tampoco él sabía qué era lo que estaba sucediendo en el cuadro que estaba siendo pintado, pero lo que sí nos consta es que él sabía que había algo en esas formas y en esos movimientos que imposibilitaba cualquier reduccionismo posible. Esperamos que esta tesis doctoral sirva para demostrar que, aunque no conozcamos el *quid* de lo que Lyotard pensaba en aquellos momentos, sí tenemos claro el *quod*: su pasibilidad frente a la obra, la condición afectiva que pone en común a la obra de arte con el pensamiento rebelde y sedicioso; entre otros muchos senderos posibles.

---

<sup>69</sup> PE, p. 45.

## Conclusion

# The Eternal Return of the Figural

Although the focus of this thesis thus far has been on Lyotard's thinking in the 1970s, it would be pertinent to use these final pages to broaden our horizons and explore how these ideas persist in his subsequent work and can help us address some of the challenges facing the world in the twenty-first century. After all, what interests us is not the repetition of the same thing, a clarification of the findings obtained, but the possibility of making an anamnesis of what has been investigated. This is the most coherent with Lyotard's philosophy and his artistic vocation: active re-elaboration, eternal return of the different.

As we have mentioned, and as numerous specialists have emphasised, *Au juste* marked a new intellectual chapter in Lyotard's life. This is not to say that everything that he produced between 1968 and 1978 vanished, but that it was extensively reworked. Once again, the main change that can be identified is a shift in the vocabulary used to name and refer to certain processes. Words such as 'acceleration' or 'labyrinth' are replaced by others, such as 'presence' or 'spasm'. New concepts also appear, such as anamnesis, which was harshly critiqued in the 1970s for its Platonic affiliation but was reinvented and given new meaning by Lyotard towards the end of the decade. One of the most striking aspects of this shift is how, despite the change in vocabulary, his interests turn back to many of the things that he considered in *Discours, figure*. Let us recall his words: "Je ne pourrais travailler l'anamnèse du visible sans faire l'anamnèse de *Discours, figure*"<sup>1</sup>. This will be demonstrated in books such as *Que Peindre ?* (1987), for example.

Evidence that figural remained present on Lyotard's philosophical horizon can be found in his 1976 lecture 'The Unconscious as Mise-en-scène', in which he drew on *Discours, figure* to discuss Michael Snow's *La Région centrale* (1971). This is rather surprising considering that he appeared to have completely abandoned figural language in favour of pagan pragmatism at that time<sup>2</sup>. Once again, the bipartite

---

<sup>1</sup> *QP*, 'L'anamnèse', p. 238.

<sup>2</sup> J.-F. Lyotard (2017). 'The Unconscious as Mise-en-scène' in G. Jones and A. Woodward: *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 43-54. According to Jones and Woodward, this is the first known mention of the term 'postmodern' by Lyotard, who cites theorist Ihab Hassan. It was almost inevitable that Lyotard would mention the term, as his lecture was delivered to the *International Symposium of Post-Modern Performance* (1976) at the University of Wisconsin-Milwaukee, where he had participated in a panel on Duchamp alongside Cage, Kaprow, Clair and Damisch. G. Jones and A. Woodward (2017). 'Setting the Scene' in G. Jones and A. Woodward: *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 4-9.

division of the text – and of so many others – proves to be a functional strategy that falls short when it comes to conveying the complexity and contradictions of life itself: Lyotard did not abandon the matrix-figure in December 1971, only to embrace the tensor sign shortly afterwards, in January 1972. Lyotard's return to words and ideas from other periods of his theoretical production keeps us from splitting his life and work as if it belonged to different people (first Lyotard, second Lyotard, third Lyotard, etc.). Words and topics shift because life and our surroundings do too. In this regard, neither the return to the figural nor Lyotard's distancing from libidinal vocabulary are absolute.

Prioritising spurious continuities over total caesuras, in the last pages of this thesis we aim to identify some of the repercussions of Lyotard's earlier thinking, which appear to extend surreptitiously all the way from the 1970s into the 1990s. While the seed of his philosophical theorisation on the arts was sown in *Discours, figure* and the start of his thinking about and with artists can be traced to his early writings on Monory, Buren and company, some of his ideas from the 1980s and 90s could be explained as an extension and variation on his 1970s work. This is not entirely true of his political philosophy, and even less so his ethics; nor does it preclude the appearance of unpublished dialogues featuring other periods and figures from the history of art and philosophy. Quite simply, these later reflections point to new directions, which, in turn, continue the narrative constructed throughout this thesis. These pages should be understood as a summary of what has come before, as an extension of what has already been said about Lyotard's thinking as a whole and as a problematisation of the rigid chronology established in the title and introduction to this thesis. They should also be viewed as an arsenal of possible paths forward, always ready to bridge the gap and respond to the challenges of our immediate contemporaneity.

Some of the continuities to which we will allude here, which permeate Lyotard's thinking from the 1970s onwards and stretch right into the twenty-first century, include: (1) anamnesis as a concept that can help us think about contemporary creation from a decolonial perspective; (2) the tension between the domains of ethics and aesthetics; (3) the category of the immanent sublime as a reworking of Kantianism adapted to contemporary postulates and techniques; (4) the anticipation of twenty-first century materialisms in Lyotard's thinking; (5) the importance of small narratives in helping us rethink the history of art and philosophy in terms of an unparalleled complexity; and, of course, (6) a position on the relationship between art and politics that is different from the one hegemonised by thinkers such as Rancière.

1

On 10 January 1983, Lyotard received a letter from Galerie Maeght in which he was formally invited to write a text for a catalogue on Adami. After three months, Lyotard

sent his contribution, which was titled ‘On dirait qu’une ligne...’<sup>3</sup>. Two years later, in 1985, Alfred Pacquement – then curator of the Galeries Contemporaines at the Centre Pompidou – asked him for a second text, which would be included in the catalogue of the major Adami exhibition held at the Pompidou from 4 December 1985 to 10 February 1986. The title of this second text was ‘Anamnèse du visible, ou : la franchise’<sup>4</sup>. As we commented earlier on, the most interesting aspect of the text is that it marks the first time that Lyotard applied the concept of anamnesis to an artist; curiously, he chose a figurative artist for this purpose. The concept of anamnesis had been vaguely present in his thinking for some years by that time: he was analysing Buren’s work from the perspective of anamnesis, the term was mentioned in his conversation with Guiffrey in 1982 and the concept also underpinned some of Lyotard’s reflections on his experience as curator of *Les Immatériaux*, as we can see in the text ‘Matière et temps’, which ends with the enigmatic phrase “La matière en notre effort fait son anamnèse”<sup>5</sup>. None of this, however, negates the fact that Adami was the subject of Lyotard’s first monographic text on anamnesis.

Given the circumstances, what seems most evident is that Lyotard —after his experience as a curator— wanted to think about *Les Immatériaux*, to reflect on what had happened. In our view, the books *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), *Que Peindre ?* (1987) and *L’Inhumain* (1988) owe a great deal to this curatorial experience, which prompted Lyotard to reconsider many of his opinions on the arts, technology and history. This is why the concept of anamnesis is associated with Adami: Lyotard was obsessed with it at the time and wished to continue to explore it; also, he did not have time to develop a theory that would fit the artist’s work more accurately. This is not to say that anamnesis is irrelevant to Adami, as this unexpected intersection allows us to analyse his work and that of many others from a different perspective.

One of the elements of Adami’s art that make it suitable for consideration under the conceptual framework proposed by Lyotard is its classicism. In his outline of the artistic genealogies of the artists featured in *Que Peindre ?*, Lyotard states that Buren descends from Cézanne, Arakawa from Duchamp and Adami from Rafael (Sanzio)<sup>6</sup>. Given that the first two cases reflect a strictly contemporary genealogy, why is Adami associated with the Italian Renaissance? A more obvious solution would be to position him within the genealogy of Manet, but that would require him to be a modern painter like Monory. Adami is not a modern; his work is classical, allegorical and even

---

<sup>3</sup> J.-F. Lyotard (1983). ‘On dirait qu’une ligne...’ in *Adami. Peintures récentes*, Paris: Repères/Cahiers d’Art Contemporain 6, Maeght. Republished as ‘La ligne’ in *QP*, pp. 182-212.

<sup>4</sup> J.-F. Lyotard (1985). ‘Anamnèse du visible, ou...’, pp. 50-60.

<sup>5</sup> *LI*, ‘Matière et temps’, p. 51. A similar idea reappears in a conversation with Buren in 1991, when Lyotard says the following: “Nous disons alors qu’une puissance de la matière est libérée, qu’elle a été libérée par le retrait de l’artiste. La libération est ce geste, comme si, tout à coup, la matière se déformait, créait encore un paradoxe, comme si la langue montrait qu’elle peut dire des choses pas encore dites, comme si la couleur prouvait qu’elle dépasse de loin tout ce qui avait été peint para la couleur”. D. Buren (2012). *Les Écrits 1965-2012. Volume 1...*, ‘Un geste secret (1991)’, p. 1697.

<sup>6</sup> *QP*, ‘La présence’, p. 100.

mythological<sup>7</sup>. His drawings recreate existing forms as if they had never been created before; he does not work with new elements but constantly reinvents what is already there from the perspective of alternative virtualities, producing new images from matters rooted in our tradition. Is that not the very point of anamnesis? Reimagining Orpheus and Eurydice as if they had never been imagined before, blowing an entire cultural tradition based on repetitions of sameness or complete novelties: past or future, academicism or avant-garde. Between the two, anamnesis of history, repetition of difference, recursion with no metaphysical origin.

The anamnesis of the visible can only be the anamnesis of history because reworking the imaginary entails transforming the traces that shape these images. What is interesting about Adami is that he does so through drawing and the properties of drawing differ from those of painting. Although artists never stopped drawing, the historiography of twentieth-century art overlooked drawing and focused instead on colour. If we divide the possible pathways in two, one led by Picasso and the other by Duchamp – creating a binary about which we have already expressed our qualms –, and accept that Pollock radicalised the Picasso pathway, drawing can be found halfway between matter and concept. It is an intermediate form that only appears to serve as a subsidiary tool of painting itself or of the conceptual and performative arts, relegating draughtspeople to formats that are considered to be somehow lesser, such as illustration, design, comic and fanzine. Although this is empirically false, theorists have not lavished their attentions on the study of drawing as they have with colour; indeed, Lyotard is one of the few theorists – and probably the only philosopher, as far as we are aware – to take an interest in the activities of draughtspeople<sup>8</sup>.

It is evident that colours can be combined in millions of different ways, mixing and matching to give rise to new images, but only in combination with spaces, shapes or other colours. Their condition is metaphysical, as white and red, or what we call white and red, are present in every culture and are based on a common reception of electromagnetic waves; although *qualia* make every perceptive experience completely different, we must assume that the visible spectrum is equivalent for all human animals. This metaphysical condition of colour must be differentiated from the line, which is always situated in a specific historic context. Whether it is used to create words, ideograms or shapes without meaning, the act of inscribing a line on a surface is always permeated by the historical experiences preceding it. Since we cannot escape our context, the only way of transforming our legacy is to reimagine the line, reinscribe

<sup>7</sup> The matter of Adami's modernism merits its own study, as many of his works explored themes relating to modern culture. Lyotard identifies three main periods in his artistic production up to 1987: the consumer society period, the failed revolution period and the mythological tales period, which is the period that he addresses in his texts. However, in our view, Adami approaches modernism as if it were already classical. One example are his portraits of Joyce (1970) and Freud (1973). The fact that Adami came to enter a mythological period explains some of the features found in his earlier work. *QP*, 'La présence', p. 103.

<sup>8</sup> This interest was shown on several occasions throughout his career, as can be seen in his text on Soviet design (*DMF*, 'Espace plastique...', pp. 276-304), in the interview with Blistène ('Entretien avec Jean-Fr...', p. 30) and in his brief essay on the work of graphic designers (*MP*, 'Paradoxe sur le graphiste', pp. 37-48).

it in a different manner on the surface available to us and convert this act into an exercise in sedition against received narratives:

Je me suis toujours dit, il y a une espèce de sainteté – j’emploi ici des grands mots – de la ligne la plus simple sur une feuille blanche. Il y a quelque chose de très... ça a une espèce de dimension ontologique et je crois que tu me le fais comprendre en disant que c’est déjà la narration. Et en effet, c’est comme une espèce d’origine de toute parole, à certains égards. C’est comme si la parole commençait. Il y a un type qui trace une ligne, ça veut rien dire etc... ça veut dire mille choses et la parole est lancée par ça. On peut faire là-dessus des milliers de phrases de toutes sortes qui ne sont pas seulement de l’ordre de l’interprétation, qui sont encore plus matricielles que ça.<sup>9</sup>

As Lyotard says, the line hides all possible phrases, all paths left to tread, and this is highly relevant when it comes to theorising contemporary art. Decolonial narratives have made drawing and the line relevant again – as we saw in the recent *documenta fifteen* exhibition (2022) curated by the Indonesian collective ruangrupa – because the history we have been taught must be reimagined and the lines that have been drawn – by Rafael, for example – must be drawn again as if they had never been drawn before. By linking Adami to anamnesis, Lyotard opens up a fertile field for continuing to theorise the line as a very contemporary form of sedition of the sensible, an initial anamnesis of *Discours, figure* that projects his ideas and concerns beyond the contextual limits of his time, which prompted him to explore Rafael’s anamnesis through Adami, rather than through William Kentridge, for example. Thus, any anamnesis of the visible entails an anamnesis of history, as sedition against a codified visibility is equally sedition against an inherited consensus. This is one of the conceptual paths opened up by Lyotard to theorise contemporary creation in the twentieth and twenty-first centuries: drawing and the line as tools to reimagine alternative stories.

## 2

Although drawing remained one of Lyotard’s main concerns after the 1970s, the most widely recalled use of his concept of anamnesis was in his dialogue with the work of Bracha L. Ettinger. This productive discussion paved a new way for theorising the arts and memory in the twenty-first century, as well as the complex relationships between ethics and aesthetics. In order to address this matter in depth, we must consider the latter years of Lyotard’s life in the 1990s, but it is also worth dedicating a few paragraphs to this alternative narrative of anamnesis, as the concept remains the main legacy of his ideas on the sedition of sensible in the 1970s, which form the discursive epicentre of this study.

Lyotard met Ettinger in late 1988 or early 1989 thanks to Christine Buci-Glucksmann, who is likely to have visited her studio on the recommendation of Christian Boltanski. Her work was of clear interest to someone like Lyotard, as, in her own words, she does not work on a blank canvas but confronts the horror and trauma

---

<sup>9</sup> BLJD JFL 408, p. 17. This intuition is explored further in the parts of *QP* that are dedicated to Adami.

of the twentieth century through her work<sup>10</sup>. This approach owes to the fact that Ettinger was born in Tel Aviv in 1944, during the British Mandate of Palestine and before the dawn of the state of Israel, placing her at the heart of both the Jewish and the Palestinian trauma. Her life story, artistic work, therapy and activism to defend human rights in the territories occupied by Israel come together at this intersection between the two traumas. After studying clinical psychology, she moved to Paris in 1981 to become an artist and psychoanalyst and built a unique career based on combining artistic and clinical practice with theory. She trained with Amos Tversky, Danny Kahneman and R. D. Laing before arriving in Paris, where she continued her research with Françoise Dolto, Pierre Auglanier, Pierre Fédida and Jacques-Alan Miller and eventually developed a psychoanalytic theory echoing some of the ideas of Lacan (in his later work), Levinas and Deleuze and Guattari. Drawing on these ideas, she sought to challenge some of the patriarchal and dialectical principles of Freudian psychoanalysis, as well as reworkings by Irigaray, Kristeva and their feminism of difference and by Butler and her feminism of equality.

Without going into Ettinger's thinking in depth, one of the themes that is common to both her theoretical and artistic work is the emphasis placed on compassion. Compared with the neo-enlightened stances of thinkers like Butler, who seek a reconciliation or synthesis capable of replacing the man/woman binary with a new universal subject, Ettinger defends otherness as the only guarantee of difference<sup>11</sup>. Her main thesis on otherness is that compassion exists prior to recognition, and even to language, and can be traced to the period of complete vulnerability that we experience in the intrauterine connection between mother and child. We must make an anamnesis of this vulnerability, which predates the distribution of the symbolic to form the basis of a new ethics of compassion<sup>12</sup>. This is where the arts come into the equation, as the anamnestic exercise performed on canvases and in notebooks also entails a reworking of the imaginary and the symbolic. In response to the Lacanian idea that artistic creation has to do with an object of lack, *objet a*, Ettinger follows Deleuze's affirmation that art produces "fragments without totality, disintegrated parts, vessels without communication"<sup>13</sup>. This is echoed in her statement: "Art is not an effect of the lost object; painting is not produced by a preexisting gaze, but rather produces it"<sup>14</sup>. Not only are aesthetics reimaged through the arts, but ethics are also reinvented through a matrixial proto-ethics whereby the theoretical principles underpinning Oedipal psychoanalysis are challenged.

If we bear Ettinger's proposals in mind, the dialogue with Lyotard's thinking can be traced in numerous directions. Multiple commonalities can be found between his

<sup>10</sup> Interview with Bracha L. Ettinger on 19 November 2021 via Zoom.

<sup>11</sup> Butler's position has changed over the years, moving towards cosmopolitanism and universalism in the early 21st century. J. Butler (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of the Identity*, 'Preface (1999)', New York: Routledge, pp. VII-XXVIII.

<sup>12</sup> B. L. Ettinger (2019). *Proto-ética matricial. Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis*, trans. J. Gutiérrez Albilla, Barcelona: Gedisa.

<sup>13</sup> B. L. Ettinger (2019). *Proto-ética mat...*, p. 93.

<sup>14</sup> B. L. Ettinger (2019). *Proto-ética mat...*, p. 93.

concepts and those developed by the artist and he may also be identified as the target of some of the criticisms that she makes. In fact, Lyotard and Ettinger never engaged in theoretical dialogue on these matters as Lyotard's main interest lay in her artworks and notebooks and Ettinger had not yet read Lyotard's work in sufficient depth to allow her to discuss it, so the theoretical relationship between the two philosophies should be viewed as something *a posteriori*. It is interesting, however, to consider an idea that is challenged by Ettinger's work and underpins both of their thinking: the relationship between ethics and aesthetics. In our very short summary of some of the artist's ideas, we linked the concept of anamnesis to the issue of ethics, despite it being less evident in Lyotard's thinking. Nonetheless, it is clear that Lyotard began to combine the two disciplines in an innovative manner from *Le Différend* onwards, largely due to the influence of Levinas. From the viewpoint adopted in this thesis, which focuses on the 1970s and its repercussions, the relationship established between the two domains may be understood through the concept of 'passage' (*Uebergänge*)<sup>15</sup>. However, it would be naive to simplify the possible ramifications of Lyotard's thinking in this manner. Both Ettinger's theoretical stance and Lyotard's texts about her paintings hint at ways for us to approach the matter from a different perspective.

Lyotard wrote two texts about Ettinger's work. The first, 'Anima Minima', was based on a lecture that he gave in Saint Petersburg in June 1993, at an exhibition organised by Olesya Turkina at the Russian Museum of Ethnography. Although numerous different versions of the text were produced from 1994 onwards, with titles such as 'Les traces diffractées', it is the first edition that was directly inspired by Ettinger's work<sup>16</sup>. The same is true of the second text, 'Anamnèse du visible', which was published on 25 May 1995 during an Ettinger exhibition in Jerusalem and was republished with different titles and parts after 1997, when it was first released in the catalogue *Doctor and Patient – Memory and Amnesia: Bracha L. Ettinger and Sergei 'Africa' Bugayev*<sup>17</sup>. With this in mind, it is particularly interesting that the version included in *Misère de la philosophie* (2000) by Dolorès Lyotard contains no mention of Ettinger's work, as if it had nothing to do with it at all<sup>18</sup>. Looking beyond the text's complex publication history, Lyotard's dialogue with the work of Ettinger is reinforced by several of the texts that she produced in parallel or in dialogue with her artwork; we are referring here not to her philosophical texts, such as 'Matrix and Metramorphosis' (1992)<sup>19</sup>, but to her notebooks filled with reflections and feelings, like *Matrix Halal(a) Lapsus* (1993)<sup>20</sup>. As we have noted, Lyotard took an enthusiastic interest in the

<sup>15</sup> Lyotard takes this concept from Kant's third critique. *LE*, 'L'archipel', pp. 31-44.

<sup>16</sup> *TDA*, 'Les traces diffractées', pp. 550-561.

<sup>17</sup> *TDA*, 'Anamnèse du visible', pp. 562-593.

<sup>18</sup> *MPh*, 'La peinture, anamnèse du visible', pp. 97-115. The complexity in the evolution of these texts is much greater than we have indicated, as there are more versions and even some fragments of this text pre-exist the writing on Ettinger. Recently, Ettinger herself revised and translated the two texts Lyotard wrote about her in N. Segal (ed.) (2022). *Bracha Lichtenberg Ettinger*, Paris: Radicants, pp. 57-107.

<sup>19</sup> B. L. Ettinger (1992). 'Matrix and Metramorphosis', *Differences. A journal of Feminist Cultural Studies* 4, 3, pp. 176-208. This text is considered by Griselda Pollock and other theorists and historians as a milestone in the feminist revision of art history.

<sup>20</sup> B. L. Ettinger (1993). *Matrix Halal(a) - Lapsus: notes on painting*, Oxford: Museum of Modern Art.

*différend* between the artist's perception of her own work, which is conveyed by the texts that she wrote about it, and what commentators or theorists might say about her. He was always very respectful and showed a keen interest in artists' own reflections on their work in their writing and this continued even after Buren's reprimands<sup>21</sup>. Artists were philosophers too, although they conveyed their thinking through their artworks, and texts about art formed part of their experimentation, as he learned from Klee and Duchamp. The conceptual development presented in *Matrix Halal(a) Lapsus* through concepts such as 'matrix' and 'metramorphosis' is thus equally relevant to Ettinger's work as the technical changes in her style, which shifted from acrylic to oil paints, or the biographical events that turned her life upside down in 1988, which she herself has discussed on several occasions<sup>22</sup>.

Lyotard writes about Ettinger by drawing on Ettinger's own writing, as he does with most of the artists about whom he writes, and this forces him to ponder questions that would not arise were he to write from a different perspective. For obvious reasons, one of the questions that emerge – and that Lyotard must address – is the relationship between ethics and aesthetics, which he separates into two distinct domains through the divide between 'voice' and 'thing'. "La chose qui, sans rien demander, commande peut-être l'œuvre, et la voix, serait-elle inaudible, qui oblige ton acte à la droiture et ton jugement à la justice"<sup>23</sup>. He admits that it is tempting to use the two terms interchangeably: "[il faut] se refuser à identifier la poétique (plutôt que l'esthétique) avec la pratique éthique"<sup>24</sup>. The difference is notable as ethics has to do with conforming to a law, even if we are unfamiliar with it; it is a demand for virtue and responsibility. By contrast, poetics is the exploration of the lawless, a void in which there are no good/bad or correct/incorrect binaries, as it allows the anamnestic exploration of the impossible. Therefore, one of our initial conclusions is that creation does not correspond with ethics in the slightest, as while the voice seeks to reinforce justice, the thing always supports difference<sup>25</sup>.

Although this is true of poetics, why not refer directly to aesthetics? Can we resolve the complex relationship between ethics and aesthetics by dividing them into two entirely separate domains? Not exactly. In some ways, 'voice' and 'thing' are principles that relate to *tekné*, as both *ethos* and *poiesis* allude to different ways of doing: how to behave and how to produce, both of which are active, shifting forms of knowledge. In contrast to *tekné*, *aisthesis* refers to the experience that is gleaned not from an active exercise but from a passive response to the multiplicity of sensibility, prompting us to ponder whether the concept could be used to replicate the difference between ethics and poetics. Lyotard approach this question in relation to Ettinger's work, as despite

<sup>21</sup> Chapter 7, p. 228.

<sup>22</sup> B. L. Ettinger y P. Okoyomon (2022). 'A Guide to the End of the World: Angel of Light in Process (working title)' in N. Segal: *Bracha Lichtenberg Ettinger*, Paris: Radicants, pp. 15-31.

<sup>23</sup> TDA, 'Anamnèse du...', p. 570.

<sup>24</sup> TDA, 'Anamnèse du...', pp. 570-571.

<sup>25</sup> J.-L. Déotte (2000) has also pondered this question at length. 'Jean-François Lyotard et l'improbable couleur' in C. Amey and J.-P. Olive: *À partir de Jean-François Lyotard*, Paris: L'Harmattan, pp. 75-85.

being convinced that her *poiesis* reflects an active exploration of the ‘thing’, this does not preclude the *aisthesis* in her work from establishing some kind of relationship with ethics; not so much with social and moral *ethos*, but rather with the principle of otherness that run through Levinasian ethics.

Lyotard addresses Ettinger’s work not only in terms of the process that she follows, but also the transformation of view into *vision* and appearance into *apparition*, bringing “cet *affect* qui naît de cette apparition sensible, coup par coup”<sup>26</sup> under the concept of *anima minima*. In other words, the passibility of the thought-body in response to the *aistheton*, which he also terms *spasm*. As we have seen at other points in this study, although this is more widely present in Lyotard’s later texts than in his 1970s work, some artworks feature a sedition of the sensible that disrupts the normal procedures of the ordinary sensory-motor body; Ettinger is a noteworthy example of this, as her artworks dismantle the codes of vision that usually govern our perceptive experience. Her *Notebooks* reveal, for example, how drawing, painting and writing merge until they are indistinguishable from one another, rendering the idea of a reading order (left to right, in the Western world) obsolete. However, the artist’s innovation is not limited to her visual exercises and this rupture with the usual codifications of experience also entails a disruption in our openness to the Other, which Lyotard echoes in his text.

Our point here is that Lyotard’s approach to the relationship between ethics and aesthetics can be analysed from a different perspective to the one adopted in this thesis and that Ettinger’s own reflections could be used for this purpose. While it is true that there is a significant difference between the two when it comes to the relationship between poetics and aesthetics, as well as the importance accorded to the ‘thing’ by Lyotard – inherited from Lacan’s thinking and rejected by Ettinger –, his reflections on the *anima minima* are highly compatible with the artist’s ideas about the fragmentary, co-emergence and trans-subjectivity. This alignment allows us to glimpse a Lyotard for whom ethics and aesthetics intertwine in a novel, complex manner, far-removed from Kant’s moralism in the second Critique<sup>27</sup> and closer to the thinking of Levinas, about whom Lyotard writes:

Si l’art et l’écriture ont affaire ici à la Chose, c’est aussi parce que le langage et la responsabilité, le rapport avec l’interlocuteur, ont affaire à la Voix ; la Voix de la loi. Et peut-être l’esthétique ne peut se penser que comme ces excès toujours en retrait sur l’éthique ; mais aussi, l’éthique, on trouve cela chez Levinas, se pense nécessairement comme tort fait à l’esthétique.<sup>28</sup>

### 3

The concept of anamnesis lay at the heart of Lyotard’s thinking in the 1980s, but that is not to say that it became his only critical tool for theorising artistic creation. It is well

---

<sup>26</sup> TDA, ‘Les traces...’, p. 554; emphasis added.

<sup>27</sup> I. Kant (2013). *Crítica de la razón práctica*, ed. Roberto R. Aramayo, Madrid: Alianza.

<sup>28</sup> TDA, ‘Les traces...’, p. 558.

known that his revival of Kant made him one of the main champions of the aesthetic category of the sublime and he sought to apply its precepts to contemporary art and aesthetics. Although this return to the sublime was received with scepticism by many theorists and art historians<sup>29</sup>, his approach to it was far more sophisticated than is commonly believed and than he himself expressed in *Leçons sur l'analytique du sublime* (1991)<sup>30</sup>, which is a very interesting text in aesthetic-philosophical terms but displays little willingness to dialogue with contemporary art. In order to understand the possibilities contained within this category, we must return to its initial use and look once again at the work of Monory. As we mentioned earlier, Lyotard wrote two texts about his work, which were subsequently compiled into a single volume. It is the second text that is of interest to us here, 'Les confins d'un dandysme', which was written in the early 1980s and was renamed in *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory* (1984) as 'Esthétique sublime du tueur à gages'<sup>31</sup>.

The first aspect of the text to consider is that the correlation between the category of the sublime and Monory's work is more pertinent than it might seem at first glance. Just as he did with Adami and anamnesis, Lyotard follows a different procedure to the one observed in most of his writing on art in the 1970s, as he does not present a specific conceptual framework for these works or artists; instead, his concerns echo the artworks about which he writes, forcing the emergence of unexpected and often fruitful dialogues. This is the case with Monory, who tends to be associated with the sublime due to the content of the series that he exhibited at Galerie Maeght in 1981 (*Ciels, nébuleuses et galaxies*), which is the subject of Lyotard's text<sup>32</sup>. Of course, the topic chosen by Monory is aligned with the question of the sublime, but what Lyotard finds most interesting is not the topic but the way in which it is approached. Monory does not depict the sky or the galaxies from the perspective of someone observing them from Earth, but reproduces some of the satellite images sent from space in his paintings, producing images that could never have been imagined in earlier historical periods and that were not witnessed by the painter himself. In a way, Monory's experimentation embraces technical development as a way of overcoming the perceptive limitations that had been hegemonised by painting, either through earlier techniques such as the camera obscura or through different trends and styles, such as nineteenth-century plein air painting.

La première fois, au bord des abris, l'horreur qu'ils ont éprouvée en constatant que l'ombre de la colline en face et celle de l'arbre à côté s'allongeaient de jour en jour... Le monde allait mourir dans la glace et la nuit, le soleil se fatiguait comme un vieux chasseur, la gaieté, les fleurs, les danses, les fécondités, l'expédition des espoirs vers l'infini, tout avait été illusoire. L'abîme entre ce qui peut se présenter et ce qui peut se penser fut ouvert d'emblée par la venue de l'hiver. On s'habitua, mais le mal était fait. Certains ne s'habituèrent pas. Ils portent le deuil. Ils détestent ce qui espère. Le

<sup>29</sup> One noteworthy example is J. Elkins (2011). 'Against the Sublime' in R. Hoffmann and I. B. Whyte: *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*, New York: Oxford University Press.

<sup>30</sup> J.-F. Lyotard (1991). *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris: Galilée.

<sup>31</sup> *AEP*, 'Esthétique sublime du...', pp. 156-195.

<sup>32</sup> On this matter, see: S. Wilson (2021). 'Philosophy as a vanitas: Lyotard's exploded Sublime', *Itinera* 21, pp. 51-73.

printemps les fait grincer des dents. Ils aiment les villes d'aujourd'hui parce qu'elles sont contre nature, elles ne donnent aucun prétexte à l'illusion d'un mieux. On y suit sans printemps et sans mémoire. Ou alors les déserts.<sup>33</sup>

These words mark the start of Lyotard's reflection on the galaxies depicted by Monory, whose paintings do not convey the infinite power of Ideas, always presented as negative, but rather negativity made real: "la mort comme mode de vie qui est montrée positivement"<sup>34</sup>. Although Monory's earlier paintings portrayed modern life and the work in question here depicts space, the perspective is the same: they are all skies, galaxies and nebulae captured by the instruments employed by technoscientific capitalism. In other words, the avatars of consumer society are extended to the intergalactic setting. Monory's paintings are frightening not because of the immensity of the cosmos but because we are able to see it, because starlight can be recorded on memory machines. The question of infinity is replaced by another: that of the infinite power of technology. In Lyotard's words: "L'infini cosmologique paraît s'effacer derrière l'infini technologique"<sup>35</sup>.

To some degree, technological changes account for a shift in our consideration of the sublime. Kant's analysis of the dynamic sublime and the mathematical sublime is inadequate here. After the theory of relativity, quantum physics and the atomic bomb, the sense of the sublime must be understood as a footprint of what has gone before and a proclamation of what is to come, but never in relation with an absolute totality that does not exist. The Big Bang is on the same plane as any other unique event as it corresponds to a time that is equivalent, just as we are no longer a certain distance from the Sun but the Sun is also a certain distance from us, like it is from any other planet. Space is time and time neither grows, shrinks nor accumulates – it simply elapses. Therefore, the satellite image does not indicate a totality as there is nothing more total in the galactic setting than in the domestic setting; it is simply an image taken by a machine, like any other, except that this image did not exist until it was produced by the satellite that photographed it. Monory is not interested in following the tradition of the sublime revived by Rothko and Newman from romantic aesthetics; rather, his interest lies in reinventing the sublime as something that is no longer rooted in absence but in presence. Ultimately, an image captured by satellite no longer tells us anything about the impossibility of humanity achieving divinity, revealing instead how humanity and divinity have become equal through technology. Not because humans have become divine, but because photographs of the cosmos taken by satellite prove to be just as banal and capitalised as any other urban motif found in previous Monory paintings: it is not an experience, but a piece of data stored in a memory that is available for any painter who wishes to do so to reinvent and transform. What, then,

---

<sup>33</sup> *AEP*, 'Esthétique sublime du...', p. 156.

<sup>34</sup> *AEP*, 'Esthétique sublime du...', p. 156.

<sup>35</sup> *AEP*, 'Esthétique sublime du...', p. 160.

is left of the sublime? Its transcendental dimension has gone, but the immanence of the image captured by satellite remains<sup>36</sup>.

This reflection on the immanent sublime was touched upon briefly by Lyotard in *Les Immatériaux*, which included a proposal to screen real images from space that would be transmitted live by satellite at the exhibition. The installation in question, called *Grands invisibles*, would feature two parts: the first, *Grand invisible I: soleil*, would capture images of the universe, while the second, *Grand invisible II: terre*, would capture the image of the Earth<sup>37</sup>. Although it did not ultimately come to fruition, the idea is the same as in Monory's paintings: the infinity of space reduced to data, angst over infinity and negativity replaced by dread at their absence. Presenting the image of the Sun as equivalent to that of the Earth demonstrates not only that both images show realities that are difficult to grasp, but also that they are equivalent insofar as they are merely data. Lyotard rarely returned to this idea, but it offers another option for exploring his reflections on the sublime from a more unusual perspective that echoes what Mark Fisher would classify years later as *eerie*: the absence of what should be present and the presence of what should be absent<sup>38</sup>. This aesthetic category, born of the coupling of Lovecraftian cosmic horror and capitalist realism, had a precedent in Monory's chilling images, in which he depicted space as something just as ordinary as an image of Death Valley; in both cases, they are simply images taken by a camera. What is frightening is that in one we can perceive the referent, but not in the other<sup>39</sup>. Technoscience is the only instrument that certifies that things are the way they are, because our eyes are incapable of confirming that which they cannot see.

#### 4

So far, we have seen three possible continuations of Lyotard's 1970s insights: the anamnesis of history through drawing, the introduction of ethics into aesthetics and the concept of the immanent sublime. Although they have been explored in relation to the work of three artists, Adami, Ettinger and Monory, there are other continuities that do not focus on contemporary art or on a possible philosophy of art. We are referring here, of course, to continuations of Lyotard's work that concern his ontology. One of the most surprising aspects of Lyotard's theoretical evolution is the ethical shift in his thinking from the 1980s. This unexpected turn appears to bring an end to the monist,

<sup>36</sup> AEP, 'Esthétique sublime du...', pp. 192-194. In the same vein, and drawing on Lyotard: F. López Silvestre (2018). 'Tiempo salvaje' in Pere Sala i Martí: *Lo sublime contemporáneo. Paisajes de la perplejidad*, Barcelona: Ambit, pp. 77-107.

<sup>37</sup> See the catalogue draft of December 1984 in Centre Pompidou Archives, 1994033W666\_033, p. 32. Broeckmann writes about the project in his book *The Making of Les Immatériaux*, chapter 7 "The unselected projects and works" (forthcoming, 2024).

<sup>38</sup> M. Fisher (2016). *The Weird and the Eerie*, London: Repeater.

<sup>39</sup> In traditional photography, Meillassoux's subject-object correlationism is present, but the technological development of devices such as satellites allows access to images that transgress the perceptual limits of subjectivity. Q. Meillassoux (2006). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris: Seuil.

materialist, energeticist radicality that emerged in his 1970s texts. In our opinion, however, Lyotard did not fully establish the distinctions between subject and object, matter and form or mind and body in his 1980s work, although he did explore these possibilities in some of his texts<sup>40</sup>. While it is true that his reticence towards duality appeared to dissipate with the arrival of Kant, Levinas and the sublime, the situation changes if we examine another type of source and different events from those usually analysed. One of these is *Les Immatériaux*<sup>41</sup>. If we consider the exhibition programme alone, our instincts appear to be correct as it makes no distinction between subject and object or matter and form<sup>42</sup>. This is all the more apparent if we read Lyotard's own theorisations and reflections on the project.

Despite the fact that the ideas and concepts underpinning a work are usually presented within it, *Les Immatériaux* has a distinctive feature that has been largely overlooked in the critical literature: *stricto sensu*, the exhibition was conceived neither by Lyotard alone nor by Lyotard and Chaput, but by a larger group of people who played a significant role as part of the curatorial team. Recent research shows how the separation of the exhibition space into sixty different sections favoured the emergence of sixty collaborative micro-curatorships led by different members of the team. Lyotard himself said:

J'ai été obligé de protester quelquefois contre le fait qu'on m'imputait la responsabilité de l'exposition. C'est un collectif qui a fonctionné comme tel et il y a donc quantité de choses dont les commissaires ne sont pas les auteurs. Les documentalistes ont quelquefois totalement conçu des sites entiers si bien qu'il est difficile de faire la part des initiatives réciproques.<sup>43</sup>

Unlike Szeemann's exhibitions, Lyotard did not convey his discourse through the exhibition as it did not belong to him alone. In order to identify what Lyotard thought, we must turn to his texts about the exhibition<sup>44</sup> or the interviews that he gave at the time. Among all the aspects, ideas and concepts present in these alternative texts, his writing in support of materialism is of most interest to us here:

Dat wil zeggen dat de traditie in het denken, die ook een traditie van actie is, en een westerse traditie, volgens welke het subject zich meester heeft weten te maken van het object, plaats begint te maken voor een nieuwe traditie, ook al zijn er al heel oude tekens van. Ik vermoed dat de 21e eeuw uiterst materialistisch zal zijn, maar dan niet in de gebruikelijke zin van het woord in de zin van de consumptiegoederen, maar materialistisch in de zin dat die soort kosmos erkend zal worden die

---

<sup>40</sup> *IN*, 'Si l'on peut...', pp. 19-31.

<sup>41</sup> More information on the exhibition can be found in the books we mentioned in the introduction to this thesis.

<sup>42</sup> "We tried to show in the exhibition, for example, the distinction coming from the idea of an ego between mind and matter or body is today completely irrelevant in science and technology. We have machines able to operate like a mind, a very simple mind to be sure, but it is just a beginning. Also the notion of a body substance permanent and stable is completely irrelevant in the face of scientific discoveries because matter is not a thing, it is energy and so it is unceasing." J. Annear y R. Owen (1986). 'Jean-François Lyotard discusses "The Immaterials"', *Tension* 9, pp. 7-8. The draft can be found in the archives of the Centre Pompidou, ref. 1994033w233.

<sup>43</sup> D. Soutif (28 March 1985). 'Le labyrinthe des Immatériaux', *Libération*, p. 30.

<sup>44</sup> J.-F. Lyotard (1984). 'Après six mois de travail' in A. Broeckmann and Y. Hui (2015). *30 Years after Les Immatériaux: art, science, theory*, Luneburg: Meson Press, pp. 29-66.

slechts op basis van een paar door de sterren omgezette elementen is opgebouwd. Iedereen weet dat de twee fundamentele bouwstenen van het heelal waterstof en helium zijn, en dat de andere elementen uit deze eerste twee elementen zijn ontstaan door de verbranding die de sterren vormt en die het ons mogelijk maakt te zien. Een materialisme van deze soort is heel goed voorstelbaar, maar we moeten dat dan wel uitstrekken tot de menselijke cortex, die, gevoed door het verlangen naar ikhet zojuistover had, zelf de indruk maakt de taak waar te nemen zich steeds ingewikkelder te maken. Dat wil zeggen dat deze kosmos er is omdat er toch ook regels zijn. Em tegelijkertijd is er een enorme chaos omdat ‘noodzakelijkheid’ niet noodzakelijk is, en er ook contingentie is, toeval, toevallige ontmoeting ofin het geval van deeltjes botsing, en dat betekent volgens mij dat wanneer de dingen niet gemaakt zijn, niet vastgesteld, ze dus nog gemaakt moeten worden. In die zin bestraft er een menselijke verantwoordelijkheid, niet met betrekking tot de mens zelf, want dat is volgens mij een oud narcisme waar we nodig van af moeten; Copernicus liet daar al niets van over – we zijn niet het middelpunt van de wereld, en vervolgens deed Darwin iets soortgelijks – we zijn niet de eerste maar de laatste der schepselen, en Freud deed het ook niet slecht – we zijn geen meesters van onze taal, maar iets, dat we het onbewuste noemen, spreekt door ons; en ik geloof dat we het narcisme nu een vierde slag moeten toebrengen.<sup>45</sup>

As we can see in this excerpt, Lyotard’s experience during *Les Immatériaux* and the influence of some of the scientists with whom he worked on the exhibition, such as Michel Cassé, prompted him to make a prophetic statement: “Je pense que le XXIème siècle sera forcément matérialiste”. This statement does not refer to materialism in the Marxist sense, nor in relation to consumer society, but rather to a focus on studying matter and the material world as immanent principles of our existence. Given that scientific progress was already leading in this direction, it is not particularly surprising that Lyotard’s reflections have proven to be correct, but it is striking that he positions himself within this same tradition to some degree, despite his thinking being more

---

<sup>45</sup> “This means that in the place of the Western tradition of thought, which is also a tradition of action whereby the subject has been the master of the object, a new tradition is beginning to emerge, although evidence of it can already be seen a very long time ago. I believe that the twenty-first century will inevitably be materialist, not in the usual sense of the word, in the fillet steak sense, but materialist insofar as this kind of unique cosmos that is constant will be recognised from a few sparse elements that are transmuted by the stars. Everyone knows that the two basic elements of the universe are hydrogen and helium, and that the others are transformed from these two elements through combustion to form stars, allowing us to see them. We can imagine a materialism of this kind, but we must take it further still and recognise that it reaches as far as the human cortex, for it itself appears to take on the task – due to the desire that I mentioned before – of making things even more complex. This means that the cosmos exists because there are rules. At the same time, there is a formidable chaos, for there is not only necessity, but also contingency, chance and encounter, so that, in a sense, if things are never done, they obviously are still to be done. In this regard, we could imagine humanity to have a responsibility, but not in relation to itself, because that, in my opinion, is an ancient narcissism to which we must bring an end: Copernicus challenged it, to some degree (we are not the centre of the world); Darwin undermined it further (we are not the first of the creatures, but rather the last); Freud criticised it again (we are not the masters of our own language; instead, something called the unconscious speaks through us) and I believe that the time has come to deal a fourth blow to this narcissism.” P. L. Tazzi (1985). “In een systeem van labyrinten”, *Museumjournal* 30/3, p. 154. An unpublished draft in French, which we hope can be published soon, was used to assist with the translation. A possible response to this text is to be found in the contributions of Karen Barad, who criticised Democritus’ materialism from Niels Bohr’s thought. The intuition is the same, but Barad perfectly separates the two materialisms that for Lyotard are part of the same tradition. K. Barad (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke, London: Duke University Press.

commonly associated with relativism and radical constructivism. Moving far away from the principles to which his thinking is often reduced, what Lyotard conveys in these declarations is that he never abandoned a certain type of monism, albeit not the monism of Spinoza or Deleuze. His monism is materialist and energeticist, and the fact that his ordering of reality appears to be limited to the heterogeneity of phrase regimens does not in any way imply that these phrases are linguistic or cultural — there are also affect-phrases and matter-affects, as we can see in some of his later texts<sup>46</sup>. In this regard, the pragmatics employed in *Le Différend* must not be understood as a mere philosophy of language as, rather than a reflection on communication, the book presents the challenge of thinking seriously about testimony, an epistemological issue, without overlooking the *quod*, the event, the ontological issue.

Having abandoned universalist metaphysics and dualisms, Lyotard faced a new problem: in an ethical judgement, how can we discern who is telling the truth and who is lying? Taking this to the extreme, he explores Robert Faurisson's denial of the concentration camps. Of course, Faurisson is lying – or, at the very least, he is mistaken – but to prove him wrong would be to restore the binary between truth and lies, and, by extension, between good and evil. We would be the good guys and Faurisson the bad guy. How can justice be restored when all criteria of truth have been abolished? Matching opinions to their phrase regimens, Faurisson's perspective is not false but belongs to a different phrase regimen. The disjunction between the evidence from the extermination camps and Faurisson's denialism is only possible because the absence of witnesses produces two distinct positions that must be brought into dialogue with one another through the philosopher's work, whose mission is to identify the 'passages' that connect them. That said, this relativist stance in no way implies that the extermination camps never existed, as more than a million people were materially exterminated in them. It is one thing for there to be an epistemological disagreement, as there are no witnesses to confirm or deny what happened – those who died cannot testify and those who collaborated are so ashamed that they refuse to –, but it is quite another for the event to have never happened<sup>47</sup>. In turn, the *différend* established between Faurisson and Vidal-Naquet<sup>48</sup> conceals a more profound separation between another two phrase regimens: the epistemological and the ontological. This can also be reproduced in relation to the famous *condition postmoderne*: the existence of debate around major and minor narratives does not invalidate the ontological problem that everything is matter and energy; the fact that Lyotard did not write a book on this problem specifically does not mean that he did not believe in it. Far from the usual attributions, his apparent return to dualism does not entail any kind of idealism and shows instead that he maintained his monism and energeticism from the 1970s in the ontological realm, while moving towards a strategic dualism in the epistemological

---

<sup>46</sup> J.-F. Lyotard (2009). *Karel Appel. Un geste... y MPh*, 'La phrase-aff...', pp. 43-54.

<sup>47</sup> "Le silence des survivants ne témoigne pas nécessairement en faveur de l'inexistence des chambres à gaz, comme Faurisson le croit ou feinte de le croire". *LD*, §27.

<sup>48</sup> Pierre Vidal-Naquet was a specialist in the study of Ancient Greece and the main objector to Faurisson's denialism. P. Vidal-Naquet (1981). *Les juifs, la mémoire et le présent*, Paris: Maspero.

realm, as this is the only way of theorising issues relating to ethics and politics without constructing new metaphysical dogmatisms.

That this perspective largely emerged as part of his art criticism is not without significance, as it is in his writing on art that the different domains to which the artists belong are separated most actively, although he does not develop an overarching philosophy common to them all. One of the most distinctive characteristics of *Que Peindre ?* is the way in which it allows bridges to be built between different artistic traditions without establishing a single law to encompass them all. Indeed, the tension between what we know and what really is – which emerged in *Le Différend* through Faurisson’s denialism – is also perpetuated in Lyotard’s reflections on the arts, as we can see in *Les Immatériaux* and in Takis’s *Méduse* (1980) in particular, which was part of the exhibition. As we know, *Les Immatériaux* was never intended to treat the immaterial as something abstract, ideal and metaphysical, but as the invisible reverse of the material; it is no coincidence that the original title proposed for the exhibition was *Matériaux nouveaux et création*<sup>49</sup>. Taking these concerns into consideration, electricity and magnetism were presented as two elements that could not be ignored when devising the exhibition. This is perfectly exemplified by Takis’s machines, in which visible processes are animated by interactions that are imperceptible to the human eye. Of course, the fact that electromagnetic processes cannot be seen does not mean that they do not exist, as our mastery of matter is insufficient to allow us to perceive it in every circumstance. This means that it is matter that masters us, for all the abstract laws that we develop about its contingency (law of gravitation, laws of thermodynamics) are only partial explanations for a series of phenomena whose complexity is too great for us to comprehend. Therefore, twenty-first century materialism represents not only a new (failed) attempt to unravel the mysteries of the cosmos (SpaceX, Neuralink), but also an acceptance that the complexity of matter surpasses our knowledge and control – the fourth blow to the anthropocentric narcissism discussed by Lyotard back in the mid-1980s.

## 5

Now that we have reviewed these four possible paths, all that is left for us to do is ascertain whether we can conclude our study by identifying some of the fundamental principles of Lyotard’s philosophy of art. To proceed along this path is to plunge into disarray, as the heterogeneity among artists distances us from such a theory. It is as if Lyotard himself were acutely aware that his desire to produce a philosophy of art was doomed to failure because heterogeneity is the only principle of the arts, making it impossible to address them in a unified manner. In this regard, the title of Lyotard’s most extensive book on the matter – “What to paint?” – contains perhaps the only

<sup>49</sup> A. Broeckmann (2020). ‘Working Paper No. 5. On the Pre-History of *Les Immatériaux* at the Centre de Création Industrielle, 1979-1981’. Available in: [https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2020/09/LIR-WP5\\_Broeckmann-Pre-History-1979-1981\\_2020.pdf](https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2020/09/LIR-WP5_Broeckmann-Pre-History-1979-1981_2020.pdf) [Accessed 24 November 2023].

question that supports such a theory. Whereas Kant pondered “What can I know?”, “What must I do?” and “What may I hope?”, Lyotard’s question is far more modest and postmodern: “What to paint?”. This is the sole foundation of his philosophy of art, which brings together all the concepts and topics explored in this doctoral thesis. When asked about the ontological particularity of art in 1986, he replied:

What is art? – the question of all the avant-gardes. The final question of Philippe Lacoue-Labarthe is however, not even this; for him, *the* question is rather: is there art? Not *what* is art, which presupposes a property, something proper to art, but *is there* art? Would there not be a primary mimesis, this being that all is art, that everything is a dramaturgy, in any case: it’s this question that I’m reluctant to answer, it’s much too difficult a question for me. I can’t say. This question frightens me because it leads to a certain Heidegger, and I’m not ready.<sup>50</sup>

In a way, Lyotard’s words point to the fundamental issue dividing artistic creation from every other facet of life. If it is not a mechanism of revelation, as Lyotard questioned numerous times over the course of his life, is there art? The question is a difficult one and Lyotard’s struggle to answer it prompted him to leave it to the artists instead. Of course, it is always hard to answer a question like this from the outside. Those who ponder it day after day are best placed to find an answer. Lyotard concludes that the questions “What to paint?” and “Is there art?” form part of a domain that is separate from the domain of concepts, with which artists come into contact through their work. This is why anamnesis is so important, the repetition that evades the biographical phantom and opens up to the primordial phantom, a looping, unanswered question that can only be articulated through artists’ work. It is not about ‘art for art’s sake’ and allowing art to be reproduced unquestioningly, but about the capacity for this question to be seditious in and of itself, destabilising consensually defined dramaturgies in order to embrace other seditious behaviours that challenge everything that we take to be finished, full, true or absolute:

Elle: L’art pour l’art ?

Lui: Non, pas de pour, puisque pas de finalité ni d’accomplissement. La puissance des présentations se prodiguant.<sup>51</sup>

Since at least the nineteenth century, contemporary artists in every era have been able to present their artworks in a manner that the rest of society finds difficult and troubling. Small communities and alternative groups, who have always sought refuge in artistic creation, are unaffected by this discomfort; it is the consensual arms of policies aimed at the average citizen that are affected. In other words, the ideal abstraction of what it means to be an ideal citizen, which is exemplified at present by labels such as ‘male’, ‘white’, ‘heterosexual’, ‘cisgender’, ‘affluent’, ‘without functional diversity’, etc. Contrasting with these hegemonised spaces where sameness is repeated over and over again, the arts have explored dissident spaces in which artists can challenge the content of certain behaviours and the ways in which they are legitimised within society. Realism brought social discourse into the art world, impressionism

<sup>50</sup> Interview with Lyotard by Louise Burchill and Jennifer McCamley, 7 May 1985. Unpublished draft.

<sup>51</sup> *QP*, ‘L’anamnèse’, p. 256.

explored subjectivity, post-impressionism dealt the first great blow to mimesis, and the list could be continued all the way through to the most recent trends in post-internet art, not forgetting the experimentation with which each artist has sought to challenge the codes passed down to them, regardless of their context. In all cases, this “puissance des présentations” is expressed through Lyotard’s concept of *intrigue*.

To intrigue is to secretly conspire to depose a system, but to intrigue someone is to arouse curiosity in them, making them keen to know more about what they are being shown. Lyotard’s concept applies in both senses. Although his focus was on the latter meaning, there can be no doubt that artists conspire; it could even be said that conspiring is their main task. Lyotard mentions this idea on a regular basis; one of the key texts in which he examines it in greater depth was produced for the exhibition *Vive les graphistes !* (Centre Georges Pompidou, 1990) and ponders the paradox of graphic art: to please and to intrigue simultaneously. “À cause de la grande bête obscure. Comment l’intriguer, dans ses villes pleines d’intrigues ? Comment arrêter le regard du passant sur le chien de l’Infante, qu’il connaît déjà par cœur ?”<sup>52</sup>. Graphic artists face the same question as artists working in other areas: how can one intrigue people in a world full of intrigue? How can one overcome the traps laid by the system, branching out in new directions in order to undo the knots and plots devised by those who dictate our truths? But, above all, this work must not be confused with the modern, avant-garde narrative of innovation, nor with a narcissism that prompts artists to fiercely defend the uniqueness of their style. “It is not out of love for the new, it is out of respect for the multiplicity of the formula of visibility that is inscribed in the visible. It is out of respect, out of deference to the overabundance of dimensions that exist in the visible, or in the musical.”<sup>53</sup>.

The most interesting aspect of this focus on intrigue, the artist’s work and the question “What to paint?” is that it does not prioritise established artists, who are supposedly ‘better’ at questioning the status quo, as every artist raises questions that are appropriate to the space in which their investigations take place. One paradigmatic example is François Lapouge, a little-known painter from Honfleur, whose work Lyotard explored with the same rigour as he applied to more renowned artists such as Buren. The relationship between the two began in 1989, when the young Lapouge received funding from the municipal council of Le Havre for a solo exhibition and catalogue. Since this was his first major exhibition, he wanted a famous name to write the main text and wrote to two French intellectuals who were very well-known at that time: Gilles Deleuze and Jean-François Lyotard. Although he was not expecting a reply, they were both polite enough to respond to his letters. The first reply was from Deleuze, who wrote to say that he was very sorry but he was too busy. The second was from Lyotard, who phoned Lapouge to say that the prints he had sent had inspired him to write a short text in the form of a letter, which he would happily allow him to use for

<sup>52</sup> *MP*, ‘Paradoxe sur le graphiste’, p. 48.

<sup>53</sup> M. E. Ramos (2007). *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976-2007*, ‘Jean-François Lyotard. En la interlocución uno le dice al otro: no me dejes solo’, Caracas: Equinoccio, p. 451.

the exhibition catalogue<sup>54</sup>. The text was untitled, so Lapouge titled it 'Première lettre au peintre' (1989), although it was subsequently renamed 'Cher François Lapouge. Je ne vous connais pas...'<sup>55</sup>. Following this initial contact with Lapouge, Lyotard wrote a second text titled 'La face des choses' (1991)<sup>56</sup> and even gave a talk inspired by his work, which Dolorès Lyotard included in *Misère de la philosophie* under the title 'Regarder le réel' (1991)<sup>57</sup>.

Although Lapouge was no expert in philosophy, he was perfectly familiar with Lyotard's main ideas because, as he recalls, *La Condition postmoderne* was on the reading list for every subject during his time as a student. What is interesting about this episode is not that he was familiar with Lyotard and asked him to write a text, but that the philosopher received the letter and agreed to his request. Lapouge's tastes were heterogeneous and complex, encompassing the work of Monet and Richter, as well as earlier artists such as Baroque painter Van der Heyden, but his style belongs to the tradition that began with Fromanger and Monory's *figuration narrative* and he also flirted with photorealism. His style appeared *demodé*, or is at least considered to be so in the usual narratives of history of art, and Lyotard had already moved away from these trends by the late 1980s, when he had ceased to write about Monory and Adami in favour of Francis, Appel and Ettinger. Why, then, did he spend time thinking about artworks that did not reflect his interests? The painter's hypothesis is that Lyotard's interest in his work had a memorial, biographical dimension, as many of his artworks depicted the coastline in western France<sup>58</sup>: sunlight, seagulls, summer architectures. Lyotard had a deeply rooted relationship with Les Sables d'Olonne and this may partially explain his interest in Lapouge's work, but we do not believe that it was the only reason. First of all, he viewed artistic creation as an eminently experimental activity, rather than a mimetic, cathartic or memorial endeavour; what was important to him was the *aistheton*, never the biographical phantom. Liking a work because it reminded him of his childhood was not enough of a reason for Lyotard to write about it; indeed, that is not what he writes about it. Secondly, Lapouge's work does not (or does not always) depict places in an idyllic manner. His paintings are filled with a sinister eeriness; something is not as it should be in the idyllic locations that he paints and his work could be the bastard child of Hitchcock's *Psycho* (1960) and Rohmer's *Le Rayon vert* (1986). These memorial depictions are based on a genuine desire to

---

<sup>54</sup> Interview with François Lapouge in Honfleur on 10 November 2021.

<sup>55</sup> J.-F. Lyotard (1989). 'Première lettre au peintre' in *François Lapouge. Théâtre de l'Hôtel de Ville (avril-mai 1989)*, Le Havre: Hôtel de Ville, pp. 2-3. Republished as 'Cher François Lapouge. Je ne vous connais pas...' in *TDA*, pp. 450-455.

<sup>56</sup> J.-F. Lyotard (1991). 'La face des choses' in *François Lapouge. Théâtre de l'Hôtel de Ville (6-27 April 1991) / Centre Culturel du Palais de la Bénédicte de Fécamp (1-30 June 1991)*, Le Havre: Hôtel de Ville, pp. 1-30. Republished in *TDA*, pp. 456-469.

<sup>57</sup> The talk was given at the city hall in Le Havre on 6 April 1991. It was published for the first time as 'Regarder le réel' in *MPh*, pp. 223-234, and subsequently included in *TDA*, pp. 470-487. A recording of the talk is available on Lapouge's website, under the title 'Au regard du réel': [http://www.francoislapouge.com/fr/05ff24a5\\_4f94\\_44c6\\_a5ab\\_f7794f79ff57.html](http://www.francoislapouge.com/fr/05ff24a5_4f94_44c6_a5ab_f7794f79ff57.html) [Consulted on 13 November 2023].

<sup>58</sup> Interview with François Lapouge, 2021.

experiment and to deconstruct the myth of childhood, echoing the interests of Lyotard, who views childhood not as a period in our personal histories but as a readiness to see things in an unprejudiced manner<sup>59</sup>. From this perspective, Lapouge was an infant-painter, who, far from contenting himself with pleasant memories of his childhood in La Manche, caused its anamnesis.

If there is one thing that Lyotard's writing on Lapouge's work demonstrates, it is that it is fully consistent with what he described in *La Condition postmoderne* as *petit récits*<sup>60</sup>. There are no longer great stories, as the criteria for legitimation point less to an ahistorical truth and more to narratives established by the dominant powers. As such, both the dematerialisation of art and the rejection of photorealism involve an exercise of power that excludes and ranks artistic products by appropriateness not experimentation. In a sense, we are witnessing the anamnesis of the very problem that Lyotard addressed in his text on hyperrealism, which he highlighted by touching on Estes in his last talk on Lapouge<sup>61</sup>. The solution is different however, as it no longer points to a possible narrative on the value of hyperrealism. What is highlighted here is the ability of a practically unknown painter like Lapouge to perform his own anamnesis, regardless of the narratives established by the history of art. In his work on Lapouge, Lyotard suggests that predetermined narratives around technical quality or conceptual complexity are not the most important thing and that the only relevant vector for theorising an artist's experimentation is anamnesis, marking a shift from his initial concerns over *déreprésentation*, which, of course, never overlooks that in relation to which anamnesis occurs. In response to complacency in the arts, Lyotard continued to champion experimentation. That is what must be painted, what the arts can do for us. This is not a case of the 'usefulness of the useless'<sup>62</sup>, or at least not exclusively, as the arts show that we can all be seditious, albeit in relation to a different thing or scale. In this regard, Buren's transgressions are no greater or more relevant than those of Lapouge and it is their openness to dissent that brings both artists under Lyotard's conceptual framework<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> '(...) Baptisons-la *infantia*, ce qui ne se parle pas. Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours'. J.-F. Lyotard (1991). *Lectures d'enfance*, Paris: Galilée, p. 9.

<sup>60</sup> J.-F. Lyotard (1979). *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris: Minuit, p. 98.

<sup>61</sup> *MPh*, 'Regarder le réel', pp. 223-234.

<sup>62</sup> N. Ordine (2013). *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milan: Bompiani.

<sup>63</sup> This reflection can help us theorise the arts from a postcolonial, feminist or trans perspective, as the challenges facing each of the groups involved require a very different anamnesis to that undertaken by the great artists of the Western tradition. The only question raised by this provocative proposal is whether the importance of experimentation and the repetition of difference is not just another European invention, which defuses the value placed by other cultures on seriation and the repetition of sameness as a result. Similarly, we might ask if this form of radical contextualism, almost singularism, might actually replicate the very historicism that art historians have been trying to overcome for the last hundred years, which reduces artistic production to the fulfilment or modification of a series of predefined general characteristics.

## 6

This thesis began with a warning of the difficulty of speaking of a philosophy of art in Lyotard's work and the same is true of aesthetics, a discipline about which he had little positive to say. That is why this study focused neither on aesthetics nor philosophy, despite the many pages that we have dedicated to discussing both. What we are keen to analyse in this study – or the common thread linking the many different ideas that we have considered – is how, in the absence of a well-defined philosophy of art, the arts, in all their heterogeneity, serve as a *supplement* – in the Derridian sense – to the philosophical endeavour. The fact that the arts offer a space for reflection does not mean that they can be subsumed into philosophy and its principles. A poem, installation or performance think too but they do so in a different manner to our usual understanding of thinking, as their questions do not (or do not always) constitute any kind of system; it is better for us when they do not, when they think because they do not think, as in dream-work. Lyotard was convinced of this and that is why he surrounded himself with artists and sought to emulate them: to allow him to think freely, without the constraints of concept or system. In a sense, Lyotard's philosophy and life were shaped by the desire to be a philosopher-artist, a status shared by several of his peers, including Derrida, Deleuze and Guattari. He cultivated this through fiction writing, experimental film and art curatorship, which are just as valid for theorising as philosophy, or even better.

He expressed this idea to Monory, the first artist about whom he wrote: “Moi, mon idée, c'est que Monory est un philosophe. C'est évidemment un philosophe spontané et populaire”<sup>64</sup>. He also spoke about it to Stigg Brøgger, who was the last or one of the last<sup>65</sup>. Just as he described Marx, Lyotard also viewed himself as a bit of an artist: “Il faut arriver à prendre Marx comme s'il était un écrivain, un auteur plein d'affects [...]. [On ne veut pas] corriger Marx, le relire ou le lire au sens où les petits althussériens voulaient nous faire « lire *le Capital* » : interpréter selon « sa vérité » [...]. Nous allons plutôt le traiter comme un « œuvre d'art »”<sup>66</sup>. Both figures, philosopher and artist, play a comparable role in their respective incommensurable domains as they specify the seditious condition of intelligibility and sensibility, always prone to unintelligibility. Lyotard highlighted this in his discussions of the sublime in the 1980s: the unrepresentable is the object of art and aesthetics, as well as of philosophy, politics and ethics. To be a philosopher is not to create concepts but to be seditious within the domain of philosophy, just as to be an artist is to be seditious in the domain of art; in other words, in the domain of sensibility. Of course, the fact that these multiple regimens are incommensurable with one another does not preclude these seditious figures from exchanging approaches and concepts to continue their rebellion against the homogenisation brought about by the consensuses and discourses that govern our

<sup>64</sup> J. Monory (2014). *Écrits, entretiens, récits*, ‘Entretiens avec Jean-François Lyotard’, ed. P. Le Thorel, Paris: Beaux-Arts de Paris éditions, p. 87.

<sup>65</sup> Email from Camilla and Andreas, the children of Stigg Brøgger, received on 4 December 2021.

<sup>66</sup> *EL*, ‘Le désir nommé...’, pp. 117-118.

societies. This kind of exchange was already present at the time of *Discours, figure* and we have discussed it frequently throughout this thesis: “il faut encore faire la critique d’un théorisme marxiste, disons par Pollock”<sup>67</sup>. Philosophers theorising alongside artists produce seditious philosophy, while artists theorising alongside philosophers produce seditious art; two-way exchanges, bastard crosses, analogy of sedition<sup>68</sup>.

This idea, which permeates Lyotard’s thinking, is expanded upon in one of the most interesting notions in his controversial – due to its republicanism *à la Kant* – book *L’enthousiasme* (1986). Although the vocabulary used differs, here too there is a continuation of his reflections on the relationship between different phrases, made possible by what Lyotard terms ‘passages’. One of the things that Lyotard highlights in this book is that, rather than supplying a truth or revealing knowledge – as philosophy has been doing since its very origins –, the function of postmodern philosophers is to facilitate passages from one phrase (e.g. painting, art) to another (e.g. politics, ethics, ontology). In other words, the expansion of possible repertoires and tools through the communication of differentiated domains in which the tactics of sedition are presented as replicable or reproducible. It is not a case of transferring knowledge from one phrase to another, but rather of replicating ways of doing that may be seditious in a different space: “Je ne pense pourtant pas qu’on puisse penser les deux régions, esthétique et historico-politique, de façon identique [...]. On peut tout au plus les mettre en rapport analogiquement”<sup>69</sup>. Therefore, the arts can help us understand philosophy from the perspective of *transformation*, as Duchamp demonstrated through his experiments; it is not the transmission of knowledge that matters, but form, technique and strategy. Philosophy and the arts do not create anything *ex nihilo*; instead, they rework what already exists by rendering resources from other phrases, from other islands in the archipelago of complexity. In this regard, the dialogue could be extended to many other disciplines, taking experimentation as the main vector that links them and sets them all on the same path. Mathematicians, athletes and gardeners can also be artists or philosophers, as all that is required is for them to be open to complexity.

Of course, the narrative of analogy is only one possible conclusion of this study. It would be far too teleological and historicist to say that it is the only conclusion. In these pages, discourse on the arts and philosophy has been presented as something that is open and changing, with the biographematic evolution of Lyotard’s thinking forming the only continuous thread. However, none of the periods through which we have travelled in this thesis can be reduced to what came next, as if the same ideas were

---

<sup>67</sup> DDP, ‘La peinture comme...’, p. 246. Although we might sometimes forget, Lyotard’s analogical vocation informs the thinking of many contemporary theorists. Thierry de Duve is a noteworthy example, revealing his interest in Lyotard’s analogical exercises in the first few pages of *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris: Minuit, 1984, which he would later apply in *Kant after Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1993.

<sup>68</sup> This transfer between disciplines does not only apply to concepts, as Lyotard drew inspiration from independent film cooperatives to found the Collège international de Philosophie. “He said that this institution is to philosophers what the cooperative is to independent-experimental filmmakers”. C. Eizykman and G. Fihman (2017). ‘Lyotard’s Film...’, p. 201.

<sup>69</sup> PE, p. 45.

evolving constantly. *Discours, figure* opens up pathways that are closed in *Économie libidinale*, and the same is true of *Économie libidinale* and *Rudiments païens*. They all conceal secret paths that are waiting to be discovered. Behind what may appear to be a hagiographic account, this thesis aims to blur all these possible paths: the path of visual studies, of philosophies of difference, of art as a form of thought, of postmodernism as *stasis*, of cultural studies, of the labyrinth and dissimulation, of the humour of the weak, etc. They are all conveyed through an account of the sedition of the sensible, as well as of Lyotard's sensibility towards the seditious.

As Ettinger relates, Lyotard never showed a great deal of interest in her analyses of psychoanalytic theory and philosophy and dedicated the hours they spent together to spontaneous conversation and patient observation of her painting. Surrounded by thick smoke from his cigarettes, Lyotard would sit on a chair as she painted, carefully observing the delicate brush strokes and contemplating and theorising what was happening on the canvas. We will never know what was going on behind Lyotard's glasses, just as he had no way of knowing what was happening on the canvas being painted, but he knew that there was something in those shapes and movements that made any form of reductionism impossible. We hope that this doctoral thesis will serve to demonstrate that, although we do not know the *quid* of Lyotard's thinking in those moments, the *quod* is clear: his passibility in the face of the work of art, the affective condition that places art and seditious thinking on a par, among many other possible paths.



# Bibliografía

## Textos de Lyotard

El presente listado incluye únicamente los textos citados a lo largo de esta tesis doctoral, por lo que en ningún caso pretende ser una bibliografía exhaustiva de las publicaciones completas de Lyotard sobre arte y filosofía en los años setenta. Aunque hemos intentado recurrir a las primeras ediciones de estos escritos, muchas de ellas están descatalogadas y no son operativas para el trabajo diario. Así, hemos optado por incluir la edición más reciente en las ocasiones en las que no se ha producido una modificación sustancial del contenido; este es el caso de *Discours, figure* (1971, reed. 2017). Por el contrario, siempre que la reedición haya alterado el contenido de la edición original, como ocurre en *Des dispositifs pulsionnels* (1973, reed. 1979), hemos trabajado sobre la primera edición y omitido las siguientes. En el caso de las primeras ediciones en alemán, una circunstancia que solo se da en algunas conferencias, el criterio ha sido variable: si es un texto secundario que está recogido en una edición en francés o en inglés, como ocurre con algunas de las conferencias de los *Political Writings* (1993), se cita el libro entero y solo se singulariza la conferencia en la correspondiente nota a pie de página; si es un texto o una conferencia que tiene una significación notable en el conjunto de la tesis, como el que escribió para la exposición *Junggesellenmaschinen* (1975), aparecerá referenciado de forma individual. Junto al listado cronológico de referencias, en esta bibliografía también se presentan las primeras traducciones al español de los textos que la tienen.

- 1945** «L'indifférent», agosto 1945. Inédito, ref. BLJD JFL 386.
- 1946** «Manuel», mayo 1946. Inédito, ref. BLJD JFL 386.
- 1947** «L'indifférence comme notion éthique», mayo 1947. Inédito, ref. BLJD JFL 389.
- 1954** *La Phénoménologie*, París: Presses Universitaires de France, 2017. Primera edición en español: *La Fenomenología*, traducción de Aída Aisenson Kogan, Barcelona: Paidós, 1989.
- 1956** «La situation en Afrique du Nord», *Socialisme ou Barbarie* 18, pp. 87-94.

- 1964** *Pourquoi philosopher ?*, París: Presses Universitaires de France, 2012. Primera edición en español, anterior a la edición en francés: *¿Por qué filosofar? Cuatro conferencias*, traducción de Godofredo González, Barcelona: Paidós, 1989.
- 1965** «Les Indiens ne cueillent les fleurs (à propos de Claude Lévi-Strauss, *Le Pensée Sauvage*)», *Annales E.S.C.*, enero-febrero 1965, pp. 62-83. Reedición en Raymond Bellour y Catherine Clément (eds.): *Claude Lévi-Strauss*, París: Gallimard, 1979.
- 1968** «Le travail du rêve ne pensé pas», *Revue d'Esthétique* 21, 1, pp. 26-61. Reedición en *Discours, figure*, 1971, pp. 239-270.
- 1969** «Cadeau d'organes», presentación de textos inéditos de Bernard Lamarche-Vadel y tintas inéditas de Michel Tessier, junio 1969. Reedición en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 1973, pp. 47-52.
- «Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires», ref. BLJD JFL 466, julio 1969. Reedición en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 1973, pp. 53-77.
- «A la place de l'homme, l'expression», *Esprit* 383, julio-agosto 1969, pp. 155-178.
- «La place de l'aliénation dans le retournement marxiste», *Les Temps Modernes* 277-278, agosto-septiembre 1969, pp. 92-160. Reedición en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 1973, pp. 78-166.
- 1970** «Sur la théorie» (avec Brigitte Devismes), *VH 101*, 2, verano 1970, pp. 55-65. Reedición en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 1973, pp. 210-229.
- «Espace plastique et espace politique» (con Dominique Avron y Bruno Lemenuel), *Revue d'Esthétique* 23, 3-4, pp. 255-277. Reedición en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 1973, pp. 276-304.
- «Notes sur la fonction critique de l'œuvre», *Revue d'Esthétique* 23, 3-4, pp. 400-414. Reedición en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 1973, pp. 230-247.
- 1971** *Discours, figure*, París: Klincksieck, 2017. Primera edición en español: *Discurso, figura*, edición de Federico Jiménez Losantos, traducción de Josep Elías y Carlota Hesse, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

«Leçon d'impouvoir», *Cahiers du 20 octobre*, febrero 1971. Reedición en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 1973, pp. 272-275.

«“A few words to sing” Sequenza III» (con Dominique Avron), *Musique en Jeu*, 9, pp. 64-76. Reedición en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 1973, pp. 197-214 y en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 56-93.

«Le 23 mars», prólogo a un libro inédito titulado *Le mouvement du 22 mars*, agosto 1971. Primera edición en *Dérive à partir de Marx et Freud*, 1973, pp. 305-316.

**1972** «Psychanalyse et peinture», *Encyclopaedia Universalis* 13, 1972. Escrito en diciembre de 1971. Reedición como «Freud selon Cézanne» en *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, pp. 71-94.

«Notes sur le retour et le Kapital» en Maurice de Gandillac y Bernard Pautrat (eds.): *Nietzsche aujourd'hui, vol 1. Intensités*, París: UGE, 10/18, 1973. Reedición como «Notes sur le Retour et le Capital» en *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, pp. 304-319. Conferencia impartida en junio 1972.

«Sur une figure de discours» en *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, pp. 135-156. Conferencia impartida en Urbino, junio 1972.

«Adorno come diavolo» en *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, pp. 115-133. Escrito en agosto 1972.

«Plusieurs silences», *Musique en Jeu* 9, noviembre 1972, pp. 64-76. Reedición en *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, pp. 281-303.

«Peinture et désir», conferencia impartida en diciembre 1972, inédita. Publicada en *Cités*, 2011, 1, 45, pp. 117-129 y en *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*, 2012, pp. 52-75. Primera edición en español: «Pintura y deseo», traducción de Jordi Massó, *Escritura e Imagen* 17, 2021, pp. 277-285.

**1973** *Dérive à partir de Marx et Freud*, París: UGE, 10/18, febrero 1973. Primera edición en español: *A partir de Marx y Freud*, Madrid: Fundamentos, 1975.

*Des dispositifs pulsionnels*, París: UGE, 10/18, octubre 1973. Primera edición en español: *Dispositivos pulsionales*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1981.

«Esquisse d'une économie de l'hyperréalisme», *L'Art vivant* 36, febrero 1973. Reedición en *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, pp. 105-113 y *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*, 2012, pp. 102-115.

«La peinture comme dispositif libidinal» en *Documents de travail et pré-publications*, Centro Internazionale de Semiotica e di Linguistica : Università di Urbino, abril 1973. Publicación derivada de dos seminarios impartidos en Estrasburgo (abril 1972) y Urbino (julio 1972). Reedición completa en *Des dispositifs pulsionnels*, , 1973, pp. 237-280, y parcial en *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*, 1973, pp. 76-102.

«En attendant Guiffrey (quatre pièces pour un abstrait)», *L'Art vivant* 39, mayo 1973. Reedición en *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, pp. 225-236 y en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 102-121.

«Les filles folles de Lindner», *L'Art vivant* 41, julio 1973, pp. 8-9. Reedición en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 94-101.

«L'acinéma. Le nihilisme des mouvements convenus», *Revue d'Esthétique* 26, n. 2-4, julio 1973, pp. 357-369. Reedición en *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, pp. 53-69 y en Graham Jones y Ashley Woodward (eds.): *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017, pp. 33-42.

«Contribution des tableaux de Jacques Monory à l'intelligence de l'économie politique libidinal du capital dans son rapport avec le dispositif pictural» en Bernard Lamarche-Vadel (coord.): *Figurations 1960/1973*, París: UGE, 10/18, octubre 1973, pp. 154-238. Escrito en diciembre de 1972. Reedición como «Économie libidinale du dandy» en *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, 2013 [1984], pp. 58-155.

**1974** *Économie libidinale*, París: Les Éditions de Minuit, 2020. Primera edición en español: *Economía libidinal*, traducción de Tununa Mercado, Buenos Aires, México, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1990.

«Coïtus reservatus», *Critique*, 320, enero 1974, pp. 3-13.

«Par-delà la représentation» en Anton Ehrenzweig: *L'Ordre caché de l'art*, traducción de Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy, París: Gallimard, 1974. Reedición en *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*, 2012, pp. 116-145.

«La confession coupée» en Georges Raillard (coord.): *Butor. Colloque de Cérisy*, París: UGE, 10/18, 1974. Reedición como «Faux-fuyant dans la littérature» en *Rudiments païens*, 2011 [1977], pp. 65-84.

«Machinations», texto derivado de una conferencia presentada en la Maison Française de Columbia University en Nueva York, noviembre 1974. Reedición en *Les TRANSformateurs DUchamp*, 2010 [1977], pp. 96-138.

**1975** «De l'apathie théorique», *Critique* 333, febrero 1975, pp. 254-265. Reedición como «Apathie dans la théorie» en *Rudiments païens*, 2011 [1977], pp. 19-32.

«Marcel Duchamp ou le grand sophiste», *L'Art vivant* 56, marzo-abril 1975, pp. 34-35.

«Sur la force des faibles», *L'Arc*, 64, pp. 4-12. Otra versión de este texto se encuentra en «Sur la force des faibles / On the Strenght of the Weak (Group Translation)» en Sylvère Lotringer y David Morris (eds.): *Schizo-Culture: The Event 1975*, South Pasadena: Semiotext(e), 2013, pp. 79-95.

«Où l'on considère certaines parois comme les éléments potentiellement célibataires de quelques machines simples / Wo bestimmten Trennwände als potentielle Junggesellenelemente einfacher Maschinen betrachtet werden» en Jean Clair y Harald Szeemann (eds.): *Junggesellenmaschinen/Les Machines célibataires, Katalog zur Ausstellung*, Venecia: Alfieri Edizioni d'Arte, 1975, pp. 98-109. Reedición como «Parois» en *Les TRANSformateurs DUchamp*, 2010 [1977], pp. 76-96.

«Que le signe est hostie, et l'inverse ; et comment s'en débarrasser», *Critique* 342, noviembre 1975, pp. 1111-1126. Reedición como «Humour en sémiologie» en *Rudiments païens*, 2011 [1977], pp. 33-49.

«Le Mur du Pacifique» en Michel Vachey: *Toil*, París: Christian Bourgois, 1975, pp. 17-46. Reedición como *Le Mur du Pacifique*, París: Galilée, 1979.

**1976** *Sur cinq peintures de René Guiffrey. Dérobades*, París: Stevenson et Palluel, 1976, pp. 5-10. Reedición en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 122-135.

«Petite mise en perspective de la décadence et de quelques combats minoritaires à y mener» en D. Grisoni (ed.): *Politiques de la philosophie*,

París: Grasset. Reedición como «Expédient dans la décadence» en *Rudiments païens*, 2011 [1977], pp. 85-109.

«Puissance des traces, ou contribution de Ernst Bloch à une histoire païenne» en Gérard Raulet (ed.): *Utopie Marxisme selon Ernst Bloch*, París: Payot, 1976. Reedición como «Rétorsion en théopolitique» en *Rudiments païens*, 2011 [1977], pp. 51-63.

«Che cosa è ingioco nelle lotte femministe», Anuario 1976. Eventi 197. A cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, 1976. Reedición como «Féminité dans la métalangue» en *Rudiments païens*, 2011 [1977], pp. 51-63.

«Duchamp as a Transformer», texto derivado su intervención en el *International Symposium of Post-Modern Performance* (noviembre de 1976), donde compartió mesa de debate con John Cage, Allan Kaprow, Hubert Damisch y Jean Clair. Reedición en *Les TRANSformateurs DUchamp*, 2010 [1977], pp. 70-75.

«The Unconscious as Mise-en-scène» en Michel Benamou y Charles Caramello: *Performance in Postmodern Culture*, Madison: University of Wisconsin-Milwaukee, Coda Press, 1977. Texto derivado del *International Symposium of Post-Modern Performance* (noviembre de 1976). Reedición en Graham Jones y Aashley Woodward (eds.): *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017, pp. 43-54.

**1977** *Rudiments païens. Genre dissertatif*, París : Klincksieck, 2011.

*Instructions païennes*, París: Galilée, 1977.

*Les TRANSformateurs DUchamp / Duchamp's TRANS/Formers*, traducción de Ian McLeod, Lovaina: Leuven University Press, 2010. Edición de Herman Parret (ed.): *Écrits sur l'art contemporain et les artistes / Writings on Contemporary Art and Artists*, volumen III.

*Récits tremblants* (con Jacques Monory), París: Galilée, 1977.

«Inventaire du dernier nu» en Jean Clair (ed.): *L'Œuvre de Marcel Duchamp, vol. 3. Abécédaire, approches critiques*, París: Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977, pp. 86-109. Reedición como «Charnières» en *Les TRANSformateurs DUchamp*, 2010 [1977], pp. 138-207.

«Notes préliminaires sur la pragmatique des œuvres (en particulier de Daniel Buren)», *Critique* 378, noviembre 1978, pp. 1075-1085. Traducción al inglés como «Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren», traducción de Thomas Repensek, *October* 10, otoño 1979, pp. 59-67.

- 1979** *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, París: Minuit, 1979. Primera traducción en español: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid: Cátedra, 1984.

«Deux métamorphoses de séduisant au cinéma» en Maurice Olender y Jacques Sojcher (eds.): *La séduction*, París: Aubier, 1980. Reedición como «Two Metamorphoses of the Seductive in Cinema» en Graham Jones y Ashley Woodward: *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 55-61.

«Principe de chromodynamique», 1979. Disponible en: <http://marianovelladelsignore.com/texts/principe-de-chromodynamique-lyotard.html>

- 1980** *La partie de la peinture*, Cannes: Maryse Candela, 1980. Reedición en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 274-299.

- 1981** «Les confins d'un dandysme» en *Monory. Ciels, nébuleuses et galaxies*, París: Derrière le miroir, 244, 1981. Reedición como «Esthétique sublime du tueur à gages» en *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, *Monory*, 2013 [1984], pp. 156-195.

«Faire voir les invisibles, ou contre le réalisme» en Benjamin Buchloch (ed.): *Daniel Buren, Les Couleurs : sculptures / Les Formes : peinture*, París/Halifax : Centre Georges Pompidou/Presse du Nova Scotia College. Algunas partes e ideas se integraron en *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, 2012 [1987].

«The Works and Writings of Daniel Buren: An Introduction to the Philosophy of Contemporary Art», traducción de Lisa Liebmann, *Artforum* 19, febrero 1981. Reedición en «Le travail et l'écrit chez Daniel Buren. Une introduction à la philosophie des arts contemporains», *Cahiers du Cric* 2, 1982, pp. 11-27. Algunas partes e ideas se integraron en *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, 2012 [1987].

«La performance et la phrase chez Daniel Buren» en Chantal Pontbriand (ed.): *Performance, Text(e)s & Documents*, Montréal: Parachute, 1981, pp. 66-69. Algunas partes e ideas se integraron en *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, 2012 [1987].

«La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation», *Rivista di Estetica* 9, 1981, pp. 3-15. Reedición en Annie Cazenave y Jean-François Lyotard (eds.): *L'Art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, París: PUF, 1985 y en *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*, 2012, pp. 146-175.

**1982** «Entretiens Jean-François Lyotard – René Guiffrey». Inédito, ref. BLJD JFL 408. Algunos fragmentos han sido publicados en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 136-163.

**1983** *Le Différend*, París: Les Éditions de Minuit, 1984. Primera edición en español: *La diferencia*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona: Gedisa, 1988.

«On dirait qu'une ligne...» en *Adami. Peintures récentes*, París: Repères/Cahiers d'Art Contemporain 6, Maeght. Reedición como «La ligne» en *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, 2012 [1987], pp. 182-212.

**1984** *Driftworks*, edición de Roger McKeon, Nueva York: Semiotext(e).

*L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory / The Assassination of Experience by Painting, Monory*, traducciones de Rachel Bowlby, Jeanne Bouniort y Peter W. Milne, Lovaina: Leuven University Press, 2013. Edición de Herman Parret: *Écrits sur l'art contemporain et les artistes / Writings on Contemporary Art and Artists*, volumen VI.

«Après six mois de travail» en Andreas Broeckmann y Yuk Hui (eds.): *30 Years afters Les Immatériaux: art, science, theory*, Luneburgo: Meson Press, 2015, pp. 29-66.

**1985** «Jean-François Lyotard: La Condition d'amour (La Madone de Monterchi)», *Le Nouvel Observateur*, 17 de mayo de 1985. Reedición en Françoise Coblance y Michel Enaudeau: *Lyotard et les arts*, 2014, París: Klincksieck, pp. 17-18.

«L'instant, Newman» en Michel Baudson (eds.): *L'Art et le Temps. Regards sur la quatrième dimension*, París: Albin Michel, 1985. Reedición en *L'Inhumain: Causeries sur le temps*, París: Klincksieck,

2018 [1988], pp. 81-90 y en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 424-442.

«Par-dessus le pathos», *Colóquio-Artes. Revista de artes visuais, musica e bailado*, n. 64, marzo 1985, pp. 24-25. Reedición en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 362-369.

«Anamnèse du visible, ou : la franchise» en *Adami*, París: Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, diciembre 1985, pp. 50-60. Reedición como «La franchise» en *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, 2012 [1987], pp. 213-235 y como «L'anamnèse» en *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, 2012 [1987], pp. 236-257.

«Judicieux dans le différend» en Jacques Derrida, Vincent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard y Jean-Luc Nancy: *La faculté de juger*, París: Minuit, 1985.

**1986** *L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, París: Galilée, 1986. Primera edición en español: *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona: Gedisa, 1987.

*Le postmoderne expliquée aux enfants*, París: Galilée, 1986. Primera edición en español: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona: Gedisa, 1995.

**1987** *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren / What to Paint? Adami, Arakawa, Buren*, traducción de Anthony Hudek, Vlad Ionescu y Peter W. Milne, Lovaina: Leuven University Press, 2012. Edición de Herman Parret: *Écrits sur l'art contemporain et les artistes / Writings on Contemporary Art and Artists*, volumen V.

**1988** *Pérégrinations : Loi, forme, événement*, traducción de Jean-François Lyotard, París: Galilée, 1990. Edición original: *Peregrinations: Law, Form, Event*, Nueva York: Columbia University Press. Primera edición en español: *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, traducción de María Coy, Madrid: Cátedra, 1992.

*L'Inhumain : Causeries sur le temps*, París: Klincksieck, 2018. Primera edición en español: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial, 1998.

*Heidegger et « les juifs »*, París: Galilée, 1988. Primera traducción en español: *Heidegger y "los judíos"*, prefacio de Alejandro Kaufman,

traducción de Alejandro Kaufman y Verónica Weiss, Buenos Aires: La Marca Editora, 1995.

- 1989** *La guerre des Algériens. Écrits 1956-1963*, edición de Mohammed Ramdani, París: Galilée.

«Fûts» en Michel Nuridsany: *Daniel Buren au Palais-Royal*, Lyon: Art Édition, Le Nouveau Musée, 1989. *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, 2012 [1987], pp. 408-417.

«Première lettre au peintre» en François Lapouge. *Théâtre de l'Hôtel de Ville (avril-mai 1989)*, Le Havre: Hôtel de Ville, pp. 2-3. Reedición como «Cher François Lapouge. Je ne vous connais pas...» en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 450-455.

«Heidegger and “the jews”: A Conference in Vienna and Freiburg [1989]» en J.-F. Lyotard (1993). *Political Writings*, edición de Bill Readings y Kevin Paul Geiman, Londres: University College London, 1993, pp. 135-147.

- 1990** «Intriguer, ou le paradoxe du graphiste» en *Vive les graphistes!*, París: Centre Georges Pompidou, Syndicat national des graphistes, 1990. Reedición como «Paradoxe sur le graphiste» en *Moralités postmodernes*, 2005 [1993], pp. 37-48 y en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 488-507.

- 1991** *Lectures d'enfance*, París: Galilée, 1991. Primera edición en español: *Lecturas de infancia*, traducción de Irene Agoff, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.

*Leçons sur l'analytique du sublime: Kant, critique de la faculté de juger, §23-29*, París: Galilée, 1991. Primera edición en español: *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime (Kant, crítica de la facultad de juzgar, §23-29)*, prólogo de Catherine Malabou, traducción de Iván Trujillo y María Emilia Tijoux (con la colaboración de Francisca Germain y Javier Pavez), Santiago de Chile: LOM, 2021.

«Foreword: After the Words» en Joseph Kosuth: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. XV-XVIII.

«La face des choses» en François Lapouge. *Théâtre de l'Hôtel de Ville (6-27 avril 1991) / Centre Culturel du Palais de la Bénédictine de Fécamp (1-*

30 juin 1991), Le Havre: Hôtel de Ville, pp. 1-30. Reedición en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 456-469.

«Regarder le réel» en *Misère de la Philosophie*, París: Galilée, pp. 223-234. La conferencia fue impartida por primera vez en el Hôtel de Ville de Le Havre el 6 de abril de 1991. Reedición en *Textes dispersés II: artistes contemporains*, 2012, pp. 470-487.

**1992** «Eine postmoderne Fabel», trad. de Silvia Henke, en Jörg Huber (ed.): *Wahrnehmung der Gegenwart*, Zurich: Museum für Gestaltung, 1992. Reedición como «Une fable postmoderne» en *Moralités postmodernes*, 2005 [1993], pp. 79-94.

**1993** *Political Writings*, edición de Bill Readings y Kevin Paul Geiman, Londres: University College London.

*Moralités postmodernes*, París: Galilée, 2005. Primera edición en español: *Moralidades posmodernas*, traducción de Agustín Izquierdo, Madrid: Tecnos, 1996.

*Sam Francis. Lesson of Darkness*, trad. Geoffrey Bennington, Venice (California): The Lapis Press, 1993. Reedición en *Sam Francis. Leçon de Ténèbres / Sam Francis. Lesson of Darkness*, Lovaina: Leuven University Press, 2010.

«Musique, mutique» en Christine Buci-Glucksmann y Michael Levinas (eds.): *L'Idée musicale*, París: PUF, pp. 111-154. Reedición en *Moralités postmodernes*, 2005 [1993], pp. 185-198.

**1995** «Idee eines souveränen Films» en Thomas Elsaesser: *Der Zweite Atem des Kinos*, Frankfurt: Verlag der Autoren, 1996. Reedición en Thomas Elsaesser (ed.): *Der Zweite Atem des Kinos*, Frankfurt: Verlag der Autoren, 1996; en *Misère de la philosophie*, 2000, pp. 209-221 y en Graham Jones y Ashley Woodward (eds.): *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017, pp. 33-42. En español circula una traducción realizada por Román Domínguez para la página web *LaFuga*: <https://www.lafuga.cl/idea-de-un-filme-soberano/751>.

**1996** «Musique et postmodernité», *Surfaces VI*, 203, pp. 4-16. Reedición como «L'inaudible» en *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*, 2012, pp. 200-223. Publicación derivada de una conferencia impartida en Tokyo Bunka Kaikan el 4 de abril de 1991.

- 1998** *Karel Appel: Ein Farbgestus, Essays zur Kunst Karel Appels*, Berna, Berlín: Gachnang y Springer, 1998. Reedición como *Karel Appel. Un geste de couleur / Karel Appel. A Gesture of Colour*, traducción de Vlad Ionescu y Peter W. Milne, Lovaina: Leuven University Press, 2009. Edición de Herman Parret: *Écrits sur l'art contemporain et les artistes / Writings on Contemporary Art and Artists*, volumen I.
- 2000** *Misère de la philosophie*, edición de Dolorès Lyotard, París: Galilée, 2000.
- 2012** *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art / Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*, Lovaina: Leuven University Press, 2012. Edición de Herman Parret: *Écrits sur l'art contemporain et les artistes / Writings on Contemporary Art and Artists*, volumen IVa.
- Textes dispersés II: artistes contemporains / Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists*, Lovaina: Leuven University Press, 2012. Edición de Herman Parret: *Écrits sur l'art contemporain et les artistes / Writings on Contemporary Art and Artists*, volumen IVb.
- 2020** *Jean-François Lyotard : The Interviews and the Debates*, edición de Kiff Bamford, Londres: Bloomsbury.

## Escritos de otros autores

- Agamben, Giorgio (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*, Milán: notttempo.
- Alberti, Leon Battista (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*, traducción de Rocío de la Villa, Madrid: Tecnos.
- Alloa, Emmanuel (2008). *La résistance du sensible : Merleau-Ponty critique de la transparence*, París: Kimé.
- Alloway, Lawrence (1972). «“Reality”. Ideology at D5», *Artforum* 11, n. 2, pp. 30-36.
- Ameline, Jean-Paul y Bénédicte Ajac (2008). *Figuration narrative. Paris 1960-1972*, París: Centre Pompidou.
- Amey, Claude y Jean-Paul Olive (eds.) (2000). *À partir de Jean-François Lyotard*, París: L'Harmattan, 2000.
- Annear, Judy y Robert Owen (1986). «Jean-François Lyotard discusses “The Immaterials”», *Tension* 9, pp. 7-8.

- Arnaud, Alain (1990). *Pierre Klossowski*, París: Seuil.
- Arribas, Brais G. y Teresa Oñate y Zubía (2015). *Postmodernidad: Jean-François Lyotard y Gianni Vattimo*, Barcelona: Salvat.
- Althusser, Louis (1965). *Pour Marx*, París: Maspero.
- Auerbach, Eric (1998). *Figura*, traducción de Yolanda García y Julio Pardos, Madrid: Trotta.
- Austin, John Langshaw (1962). *How to Do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press.
- Avron, Dominique (1978). *L'appareil musical*, París: UGE, 10/18.
- Azúa, Félix de (1991). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona: Pamiela.
- Badiou, Alain (2008). *Petit panthéon portatif*, París: La Fabrique.
- (2005). *Handbook of Inaesthetics*, traducción de Alberto Toscano, Stanford: Stanford University Press.
- Bailly, Jean-Christophe (2014). «Préface» en Jacques Monory: *Écrits, entretiens, récits*, edición de Pascale Le Thorel, París: Beaux-Arts de Paris éditions.
- Balken, Debra Bricker (2021). *Harold Rosenberg. A Critic's Life*, Chicago: University of Chicago Press.
- Baltrušaitis, Jurgis (1969). *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, París: O. Perrin.
- Bamford, Kiff (2017). *Jean-François Lyotard*, Londres: Reaktion Books.
- (2013). «Desire, absence and art in Deleuze and Lyotard», *Parrhesia* 16, pp. 48-60.
- (2012). *Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing*, Londres, Nueva York: Bloomsbury.
- Bamford, Kiff and Margret Grebowicz (2023). *Lyotard and Critical Practice*, Londres, Nueva York y Dublin: Bloomsbury.
- Barad, Karen (2011). «Nature's Queer Performativity», *Qui Parle* 19, n. 2, pp. 121-158.
- (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke, Londres: Duke University Press.
- Barreto Filho, Waldir de Mello (2014). «De lo sublime superviviente: estudio sobre la persistencia del sentimiento de lo sublime en el arte contemporáneo», tesis doctoral dirigida por Fernanda García Gil y Félix Duque. Universidad de Granada.

- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire*, París: Gallimard.
- (1971). *Sade, Fourier, Loyola*, París: Seuil.
- (1957). *Mythologies*, París: Les Lettres nouvelles.
- Bataille, Georges (1993). *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'œil*, París: UGE, 10/18.
- (1987). *Œuvres complètes X : L'Érotisme, Le Procès de Gilles de Rais, La Larmes d'Éros*, París: Gallimard
- (1955). *Manet*, Ginebra: Skira.
- (1949). *La Part maudite*, París: Minuit.
- Baudrillard, Jean (1981). *Simulacres et Simulation*, París: Galilée.
- (1973). *Le miroir de la production: ou, L'illusion critique du matérialisme historique*, Tournai: Casterman.
- Baudrillard, Jean y Jacques Derrida (2015). *Pourquoi la guerre aujourd'hui ?*, París: Lignes.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity.
- Bennett, David (2016). *The Currency of Desire*, Londres: Lawrence & Wishart.
- Bennington, Geoffrey (2005). *Late Lyotard*, e-book.
- (1988). *Lyotard: Writing the event*, Manchester: Manchester University Press.
- Benveniste, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale I*, París: Gallimard.
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*, Londres: Penguin.
- Bernard, Gaëlle (2011). «Glossaire» en Jean-François Lyotard: *Rudiments païens. Genre dissertatif*, París: Klincksieck, pp. 167-185.
- (2010). «Lyotard : politique, éthique : la justice improbable», tesis doctoral dirigida por Mauro Carbone. Université Jean Moulin - Lyon III.
- Bickis, Heidi y Rob Shields (eds.) (2013). *Rereading Jean-François Lyotard. Essays on His Later Works*, Londres: Routledge.
- Birnbaum, Daniel y Sven-Olov Wallenstein (2019). *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibition*, Berlín: Sternberg Press
- Birnbaum, Daniel y Jan Åman (2013). *De ou par Marcel Duchamp par Ulf Linde*, Londres: Sternberg Press.

- Bismarck, Beatrice von (2000). «Der Meister der Werke. Daniel Buren's Beitrag zur documenta 5 in Kassel 1972» en Uwe Fleckner, Martin Schieder y Michael Zimmermann (eds): *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, Colonia: Dumont, pp. 215-229.
- Blanchot, Maurice (1955). *L'Espace littéraire*. París: Gallimard.
- Blistène, Bernard (Invierno 1984-1985). «Entretien avec Jean-François Lyotard», *Flash Art* 6, pp. 28-31.
- Bodini, Jacopo Giansanto (2019). «Pour une histoire du désir contemporain. Dispositifs et discontinuités», tesis doctoral dirigida por Mauro Carbone. Université Jean Moulin - Lyon III.
- Boltanski, Christian y Ève Chiapello (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*, París: Gallimard.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero (1986). *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona: Bruguera.
- (1957). *Manual de zoología fantástica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourriaud, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*, París: PUF.
- Bozal, Valeriano (2004). *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Madrid: Siruela.
- Braidotti, Rosi (2013). *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- Brassier, Ray (2007). *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, Londres: Palgrave MacMillan.
- Breton, André (1946). *Le surréalisme et la peinture*, París: Gallimard.
- (1934). «Phare de la Mariée», *Minotaure* 2, n. 6, pp. 45-49.
- Broeckmann, Andreas (2022). «Working Paper No. 8. The Visual Arts Program of Les Immatériaux, curated by Jean-François Lyotard and Bernard Blistène», pre-publishing draft. Disponible en: <http://les-immateriaux.net/>
- (2020). «Working Paper No. 5. On the Pre-History of *Les Immatériaux* at the Centre de Création Industrielle, 1979-1981». Disponible en: <http://les-immateriaux.net/>
- Broeckmann, Andreas y Yuk Hui (2015). *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science and Theory*, Luneburgo: Meson Press.
- Brügger, Niels (2001). «What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the Work of Lyotard», *Yale French Studies* 99, pp. 77-92.
- Buren, Daniel (2012). *Les Écrits 1965-2012. Volume I : 1965-1995*, París: Flammarion.

- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of the Identity*, Nueva York: Routledge.
- Butor, Michel (1976). «Excuse en orbite, sous la forme vaguement d'une double ballade», *L'Arc*, 64, pp. 89-90.
- (1962). *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, París: Gallimard.
- Cabanne, Pierre (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París: Belfond.
- Calvo Gens, Laura (2023). *Memoria do azul. A afecção monocroma no contemporáneo*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Calvo Gens, Laura y Sergio Meijide Casas (2022). «Pinceladas post-televisivas. *Twin Peaks: The Return* y *Demasiado viejo para morir joven* desde el tiempo de la pintura», *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 33, pp. 173-188.
- Camporesi, Enrico (2023). «The Underground and the Institution: Spaces and Practices of French Experimental Film (1950-1980)» en F. Windhausen (ed.): *A Companion to Experimental Cinema*, Hoboken, Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 111-135
- Cañas, Dionisio (1984). *Poesía y percepción. Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*, Madrid: Hiperión.
- Capizzi, Antonio (1955). *Protagora: le testimoniazze e i frammenti*, Florencia: Sansoni
- Cappelletto, Chiara y Elio Franzini (2005). *Estetica dell'espressione*, Milán: Mondadori.
- Carbone, Mauro (2013). «La déformation en tant que principe de déreprésentation. Le Cézanne des philosophes français», *Nouvelle revue d'esthétique* 12, 2, pp. 201-210.
- (2008). *Sullo schermo dell'estetica*, Milán: Mimesis.
- (1996). *Il sensibile e l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Milán: Guerini.
- Carroll, David (1987). *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Nueva York: Methuen.
- Cascaro, David (1998). «Les "colonnes" de Buren, une crise politico-artistique», *Vingième Siècle. Revue d'histoire* 59, pp. 120-128.
- Casimiro, Manuel (1995). «Reflexões sobre o Arista de Ninguém», *Confidências Para o Exílio* 3, Porto.

- Cassin, Barbara (2008). «L'amour de la sophistique» en Corinne Enaudeau, Jean-François Nordmann, Jean-Michel Salanskis y Frédéric Worms (eds.): *Les transformateurs Lyotard*, París: Sens&Tonka, pp. 171-187.
- Castanet, Hervé (2008). «L'échange du bien inéchangeable. Variations sur une utopie de Pierre Klossowski», *La Cause freudienne* 69, pp. 72-79.
- Cayte, Lorène (2012). «À blanc, à propos d'une serie, Jean-François Lyotard (1982)», *Cahiers Critiques de Philosophie* 11, 1, pp. 249-256.
- Cea Núñez, Abraham y Sergio Meijide Casas (2024). «El ojo escucha. Un acercamiento figural al primer cine letrista: el caso de *Traité de bave et d'éternité* (1951) de Isidore Isou», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 33, 411-430.
- Clair, Jean (1975). *Marcel Duchamp ou le Grand fictif: Essai de mythanalyse du « Grand verre »*, París: Galilée.
- Clément, Catherine (1975). «L'emporte-pièces», *L'Arc*, 64, pp. 1-3.
- Coblenze, Françoise (2008). «Les peintres de Jean-François Lyotard» en Corinne Enaudeau, Jean-François Nordmann, Jean-Michel Salanskis y Frédéric Worms (eds.): *Les transformateurs Lyotard*, París: Sens & Tonka, pp. 79-97.
- Coblenze, Françoise y Michel Enaudeau (eds.) (2014). *Lyotard et les arts*, París: Klincksieck.
- Coccia, Emanuele (2020). *Métamorphoses*, París: Rivages.
- Cohen-Halimi, Michèle (2014). *Stridence spéculative: Adorno, Lyotard, Derrida*, París: Éditions Payot & Rivages.
- Colli, Giorgio (1969). *Filosofia dell'espressione*, Milán: Adelphi.
- Couturier, Élisabeth (2010). «Jean-Olivier Hucleux. La prospection à l'infini. Entretien avec Élisabeth Couturier», *ArtAbsolument* 36, pp. 50-57.
- Cusset, François (2008). *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- De Duve, Thierry (1993). *Kant after Duchamp*, Cambridge: MIT Press.
- (1984). *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, París: Minuit.
- Deleuze, Gilles (2017). *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus.
- (2003). *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, edición de David Lapoujade, París: Minuit.

- (2002). *Logique de la Sensation*, París: Éditions de la Différence.
- (2002). *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, París: Minuit.
- (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*, París: Minuit.
- (1983). *L'image-mouvement. Cinéma 1*, París: Minuit.
- (1969). *Logique du sens*, París: Minuit.
- (1968). *Spinoza et le problème de l'expression*, París: Minuit.
- (1968). *Différence et répétition*, París: PUF.
- (1967). *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, París: Minuit.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1996). *Dialogues*, París: Flammarion.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, París: Minuit
- (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, París: Minuit.
- (1972). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie 1*, París: Minuit.
- Déotte, Jean-Louis (2010). «L'acinéma de J.-F. Lyotard», *Appareil 6*. Disponible en: <https://appareil.revues.org/973>
- (2000). «Jean-François Lyotard et l'improbable couleur» en Claude Amey y Jean-Paul Olive (eds.): *À partir de Jean-François Lyotard*, París: L'Harmattan, pp. 75-85.
- Derrida, Jacques (1978). *La vérité en peinture*, París: Flammarion.
- (1972). *Marges de la philosophie*, París: Minuit.
- (1967). *De la grammatologie*, París: Minuit.
- (1967). *La voix et le phénomène*, París: PUF.
- Derrida, Jacques y Thomas Ferenzi (28-29 octubre 1984). «Passage du témoin : Plaidoyer pour le métaphysique», *Le Monde aujourd'hui*, p. 9.
- Descola, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*, París: Gallimard.
- Descombes, Vincent (1979). *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, París: Minuit.
- Díaz Sánchez, Julián (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París: Minuit.

- Diels, Hermann y Walther Kranz (1952). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín: Weidmannsche Buchhandlung.
- Dosse, François (2010). *Gilles Deleuze & Félix Guattari. Intersecting lives*, traducción de Deborah Glassman, Nueva York: Columbia University Press.
- (1992). *Histoire du structuralisme II. Le Chant du cygne, 1967 à nos jours*, París: La Découverte.
- (1991). *Histoire du structuralisme I. Le Champ du signe, 1945-1966*, París: La Découverte.
- Dostoyevski, Fíodor (2019). *El Idiota*, traducción de Juan López-Morillas, Madrid: Alianza.
- Dryansky, Larisa (2013). «Sartrean Phenomenology and Post-Minimalism: On Some Works by Mel Bochner and Dan Graham» en Anaël Lejeune, Olivier Mignon y Raphaël Pirenne (eds.): *French Theory and American Art*, Berlín: Sternberg Press, pp. 138-163.
- Duchamp, Marcel (2019). *Escritos*, edición española de José Jiménez, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Dufrenne, Michel (1982). *Fenomenología de la Experiencia Estética. 2 volúmenes: I. El objeto estético; II. La percepción estética*, edición de Román de la Calle, Valencia: Fernando Torres. Reeditado en 2018 por Publicacions de la Universitat de València (PUV).
- (1979). *Arte y lenguaje*, edición de Román de la Calle, Valencia: Cuadernos Teorema.
- (1976). *Esthétique et philosophie, tome 1*, París: Klincksieck.
- (1976). «Doutes sur la “libidiné”», *L’Arc*, 64, p. 13-27.
- (1973). *Le Poétique*, París: PUF.
- (1968). *Pour l’homme*, París: Seuil.
- (1966). «L’art est-il langage?», *Revue d’Esthétique* 19, 1, pp. 1-42.
- (1953). *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, París: PUF.
- Durafour, Jean-Michel (2012). «Postface / Epilogue» en *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l’art / Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*, Lovaina: Leuven University Press, pp. 240-264.
- (2009). *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, París: PUF.

- Duve, Thierry de (1984). *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. París: Minuit.
- Eco, Umberto (1964). *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano: Bompiani.
- Ehrenzweig, Anton (1974). *L'Ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, traducción de Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy, París: Gallimard.
- (1967). *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley: University of California Press
- (1964). «The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination» en Werner Munsterberger: *The Psychoanalytic Study of Society III*, Nueva York: International Universities Press, pp. 375-398.
- (1953). *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious*, Londres: Routledge.
- Eizykman, Claudine (1975). *La jouissance-cinéma*, París: UGE, 10/18.
- Eizykman, Claudine y Guy Fihman (2017). «Lyotard's Film Work» en G. Jones y A. Woodward: *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edimburgo: Edimburgh University Press, pp. 197-206.
- (2000). «L'œil de Lyotard, de l'acmé au postmoderne» en Claude Amey y Jean-Paul Olive (eds.): *À partir de Jean-François Lyotard*, París: L'Harmattan, pp. 119-147.
- Elkins, James (2011). «Against the Sublime» en Roald Hoffmann y Iain Boyd Whyte: *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*, Nueva York: Oxford University Press, pp. 20-42.
- Ellis, Willis D. (1950). *A Source Book of Gestalt Psychology*, Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Enaudeau, Corinne y Frédéric Fruteau de Laclos (eds.) (2017). *Lyotard et le langage*, París: Klincksieck.
- (eds.) (2015). *Différence, différend : Deleuze et Lyotard*, París: Les Belles Lettres.
- Enaudeau, Corinne, Jean-François Nordmann, Jean-Michel Salanskis y Frédéric Worms (eds.) (2008). *Les transformateurs Lyotard*, París: Sens & Tonka.
- Ettinger, Bracha L. (2019). *Proto-ética matricial. Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis*, traducción de Julián Gutiérrez Albilla, Barcelona: Gedisa.
- (2006). *The Matrixial Borderspace*, Minneapolis: University of Minnesota.

- (1993). *Matrix Halal(a) - Lapsus: notes on painting*, Oxford: Museum of Modern Art.
- (1992). «Matrix and Metramorphosis», *Differences. A journal of Feminist Cultural Studies* 4, 3, pp. 176-208.
- Ettinger, Bracha L. y Precious Okoyomon (2022). «A Guide to the End of the World: Angel of Light in Process (working title)» en Noam Segal (ed.): *Bracha Lichtenberg Ettinger*, París: Radicants, pp. 15-31.
- Fernández-Savater, Amador (2021). *La fuerza de los débiles. El 15m en el laberinto español. Un ensayo sobre eficacia política*, Madrid: Akal.
- Fernández-Savater, Amador, Germán Labrador Méndez y Concha Jerez (2018). *Economía libidinal de la transición*, Madrid: MNCARS.
- Ferraris, Maurizio (2012). *Manifiesto del nuevo realismo*, Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Firenze, Antonino (2011). *Il corpo e l'impensato. Saggio su Merleu-Ponty*, Milán: Mimesis Edizioni.
- Fisher, Mark (2016). *The Weird and the Eerie*, Londres: Repeater.
- Francastel, Pierre (1967). *La Figure et le lieu*, París: Gallimard, 1967.
- Franzini, Elio (1994). *Arte e mondi possibili. Estetica e interpretazione da Leibniz a Klee*, Milán: Guerini.
- Frege, Gottlob (1984). *Estudios sobre semántica*, traducción de Ulises Moulines, Barcelona: Orbis.
- Freud, Sigmund (1999). *Obras completas XVIII. Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y el análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*, edición de James Strachey y traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.
- (1999). *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*, edición de James Strachey y traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.
- (1999). *Obras completas XIII. Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)*, edición de James Strachey y traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.
- (1999). *Obras completas XII. «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente» (caso Schreber), Trabajos sobre técnica psicoanalítica, y otras obras (1911-1913)*, edición de James Strachey y traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.
- (1999). *Obras completas XI. Cinco conferencias sobre psicoanálisis, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, y otras obras (1910)*, edición de James Strachey y traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.

- (1999). *Obras completas VIII. El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*, edición de James Stratchey y traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.
- (1999). *Obras completas V. La interpretación de los sueños (parte II) y Sobre el sueño (1900-1901)*, edición de James Stratchey y traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.
- (1999). *Obras completas IV. La interpretación de los sueños (parte I) (1900)*, edición de James Stratchey y traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu.
- Fried, Michael (1967). «Art and objecthood», *Artforum* 5, pp. 12-23.
- Fruteau de Laclos, Frédéric (2011). «Esthétique et politique», *Nouvelle Revue d'Esthétique* 1, 7, pp. 199-208.
- Foster, Hal (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Londres, Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Foucault, Michel (1994). «Lettre à Pierre Klossowski» en P. Klossowski: *La monnaie vivante*, París: Joëlle Losfeld, p. 7.
- (1973). *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier: Fata Morgana.
- Gallo, Francesca (2008). *Les Immatériaux: Un Percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Roma: Aracne.
- Gambarara, Daniele (1979). «Segno e soggetto da Benveniste alla semiologia francese contemporanea» en AAVV: *Lingua, discorso, società*, Parma: Pratiche Editrice, pp. 5-33.
- Ginzburg, Carlo (1976). *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turín: Einaudi.
- Giovannangeli, Daniel (2016). «Un moment de la phénoménologie en France : Dufrenne, Lyotard, et le problème de l'expression», *Bulletin d'analyse phénoménologique*, XII, 2, pp. 324-339.
- Grebowicz, Margret (ed.) (2007). *Gender after Lyotard*, Nueva York: SUNY Press.
- Green, André (1969). *Un œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragedie*, París: Minuit.
- Godel, Robert (1957). *Les sources manuscrites du cours de linguistique générale de F. de Saussure*, Génova: Studer.
- Gombrich, Ernst H. (1960). *Art and Illusion*, Nueva York: Pantheon.

- Gould, Stephen Jay (1988). *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Harvard: Harvard University Press.
- Gualandi, Alberto (1999). *Jean-François Lyotard*, París: Les Belles Lettres.
- Guasch, Anna Maria (2007). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*, Murcia: CENDEAC.
- (2003). «La situación de la crítica de arte en Norteamérica. De Clement Greenberg a Hal Foster» en Anna Maria Guasch (coord.): *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona: Serbal, pp. 109-147.
- Guattari, Félix (1996). *The Guattari Reader*, edición de Gary Genosko, Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers.
- Guibal, Francis y Jacob Rogozinski (1989). *Temoigner du différend. Quand phraser ne se peut*, Burdeos: Osiris.
- Guiffrey, René (2016). «Notes d'atelier» en Jean-Claude Roure (ed.): *René Guiffrey. L'oeuvre à blanc (un parcours)*, Lyon: Fage Éditions, pp. 23-83.
- Hamilton Grant, Iain (1993). «Introduction» en Jean-François Lyotard: *Libidinal Economy*, Londres: Bloomsbury, pp. xvii-xxxiv.
- Harman, Graham (2020). *Art and objects*, Cambridge: Polity Press.
- (2016). *El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger*, traducción de Laureano Ralón, Barcelona: Anthropos.
- Harvey, Robert (ed.) (2000). *Afterwords: Essays in Memory of Jean-François Lyotard*, Nueva York: Humanities Institute.
- Harvey, Robert y Lawrence R. Schehr (eds.) (2001). *Jean-François Lyotard: Time and Judgement*, New Heaven & London: Yale University Press.
- Harvey, Robert y Mark S. Roberts (eds.) (1993). *Toward the Postmodern*, Atlantic Highlands, Nueva Jersey: Humanities Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2010). *Fenomenología del espíritu*, traducción de Antonio Gómez Ramos, Madrid: Abada.
- (1989). *Lecciones sobre la Estética*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal.
- Heidegger, Martin (1995). *Caminos del bosque*, edición de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza.
- Henderson, Linda Dalrymple (1998). *Duchamp in context: science and technology in the Large glass and related works*, Princeton: Princeton University Press.

- Hjelmslev, Louis (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, traducción de José Luis Díaz de Liaño, Madrid: Gredos.
- Hudek, Antony (2009). «From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of Les Immatériaux», *Tate Papers* 12, Londres: Tate.
- Husserl, Edmund (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero. Introducción general a la fenomenología pura*, edición de Antonio Ziri3n Quijano, México: Fondo de Cultura Econ3mica.
- (1986). *Meditaciones cartesianas*, edición de Mario A. Presas, Madrid: Tecnos.
- (1982). *Investigaciones l3gicas*, edición de Manuel G. Morente y José Gaos, Madrid: Alianza.
- Hyun Baek, Sang (2010). «Le diff3rend, la phrase symptomatique : Lyotard et Lacan», tesis doctoral dirigida por Bruno Cany. Universit3 Paris VIII Vincennes à Saint-Denis.
- Ionescu, Vlad (2014). «The spectrum of the figural: Aesthetics in the eyes of Jean-François Lyotard», *Art History Supplement* 4, 1, pp. 46-72.
- Irigaray, Luce (1974). *Sp3culum. De l'autre femme*, Par3s: Minuit.
- Iraeta Quintela, Juan Ram3n (2000). «Lyotard y la historia: aceleraci3n y an3mnesis», tesis doctoral dirigida por Manuel Reyes Mate Rup3rez. Universidad Nacional de Educaci3n a Distancia.
- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique g3n3rale*, traducci3n de Nicolas Ruwet, Par3s: Minuit.
- Janet, Pierre (1928). *De l'Angoisse à l'extase. Études sur les croyances et les sentiments*, Par3s: Alcan.
- Jarauta, Francisco (1999). «Jean-François Lyotard: el don de la pregunta», *Microfisuras. Cadernos de pensamento e creaci3n* 7, pp. 16-26.
- Jim3nez de Cisneros, Roc (5 noviembre 2014). «El v3rtigo aceleracionista (II): Entrevista a Robin Mackay», CCCBLAB. Disponible en: <https://lab.cccb.org/es/el-vertigo-aceleracionista-ii-entrevista-a-robin-mackay/> [Consultado el 13 de noviembre de 2023].
- Jim3nez Losantos, Federico (1979). «Pr3logo a la edici3n castellana: A la deriva (para reparar en la obra de Jean-François Lyotard)» en Jean-François Lyotard: *Discurso, figura*, pp. 9-26.
- (1979). «Ep3logo» en Jean-François Lyotard: *Discurso, figura*, 429-445.
- Jones, Graham y Ashley Woodward (2017). *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edimburgo: Edimburgh University Press.

- (2017). «Setting the Scene» en G. Jones y A. Woodward: *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*, Edimburgo: Edimburgh University Press, pp. 4-9.
- Kant, Immanuel (2013). *Crítica de la razón práctica*, edición de Roberto R. Aramayo, Madrid: Alianza.
- (2012). *Crítica del discernimiento*, edición de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid: Alianza.
- Kaufmann, Pierre (1967). *L'expérience émotionnelle de l'espace*, París: J. Vrin.
- Kearney, Richard (2011). *Anatheism: Returning to God after God*, Nueva York: Columbia University Press.
- Klee, Felix (1963). *P. Klee par lui-même et par son fils Felix Klee*, traducción de Maurice Besset, París: Les libraries associés.
- Klee, Paul (1959). *Journal*, edición de Felix Klee, París: Grasset.
- Klossowski, Pierre (1978). *Nietzsche et le cercle vicieux*, París: Mercure de France.
- (1970). *La monnaie vivante*, París: Éric Losfeld.
- Krauss, Rosalind E. (1996). *The Optical Unconscious*, Massachusetts: MIT Press.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle*, París: Seuil.
- Kuhn, Thomas (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lacan, Jacques (2005). *Le Séminaire XXIII. Le sinthome (1975-1976)*, edición de Jacques-Alain Miller, París: Seuil.
- (1986). *Le Séminaire VII. L'Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, edición de Jacques-Alain Miller, París: Seuil.
- (1981). *Le Séminaire III. Les Psychoses (1955-1956)*, edición de Jacques-Alain Miller, París: Seuil.
- (1973). *Le Séminaire XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1963-1964)*, edición de Jacques-Alain Miller, París: Seuil.
- Lamarque-Vadel, Bernard (coord.) (1973). *Figurations 1960/1973*, París: UGE, 10/18.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1996). *Diccionario de psicoanálisis*, traducción de Fernando Gimeno Cervantes, Barcelona: Paidós.
- Latour, Bruno (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, París: La Découverte.

- Lascault, Gilbert (1975). «Les complots et la ruse», *L'Arc*, 64, pp. 1-3.
- Lévy, Pierre y Eric Brain (1986). «L'élitisme pour tout le monde. Interview de Jean-François Lyotard», *Terminal* 27-28, pp. 20-22.
- Lhote, André (1967). *Les invariants plastiques*, edición de Jean Cassou, París: Hermann.
- Lipovetsky, Gilles (1983). *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, París: Gallimard.
- Lopes Gomes, Isabel (2019). *Manuel Casimiro. Ver com um olho, sentir, pensar com o outro*, Porto: MUI-Concept.
- Lyotard, Dolorès, Jean-Claude Milner y Gérald Sfez (2001). *Jean-François Lyotard, l'exercice du différend*, París: PUF.
- Malabou, Catherine (2022). *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, París: PUF.
- (2010). *La plasticidad en espera*, edición y traducción de Cristobal Durán y Manuela Valdivia, Santiago de Chile: Palinodia.
- (2009). *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*, París: Léo Scheer.
- Malpas, Simon (2002). *Jean-François Lyotard*, Londres: Routledge.
- Marcinik, Dorothee (2010). «Voir avec Lyotard» en C. Pagès: *Lyotard à Nanterre*, París: Kincksieck, pp. 95-112.
- Marin, Louis (1975). *La critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pesées de Pascal*, París: Minuit.
- Martin, Jean-Hubert (1996). «Tem a Palavra o Ovóide» en Jean-Hubert Martin: *Manuel Casimiro: retrospectiva 1964-1996*, Porto: Fundação de Serralves.
- Martínez Marzoa, Felipe (2018). *La filosofía de El Capital*, Madrid: Abada.
- Marx, Karl (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858. Tomo 2*, edición de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scaron, traducción de Pedro Scaron, Ciudad de México: Siglo XXI.
- Masotta Lijtmaer, Cloe (2019). «La pantalla erógena. Variaciones de lo figural en el cine de Gunvor Nelson, Stephen Dwoskin, Andrés Duque y Philippe Grandrieux», tesis doctoral dirigida por Francesc Benavente Burian y Juan Antonio Suárez Sánchez. Universitat Pompeu Fabra.
- Mauron, Charles (1963). *Des Métaphores obsédantes au mythe parsonnel : introduction à la psychocritique*, París: José Corti.

- Meillassoux, Quentin (2006). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, París: Seuil.
- Merleau-Ponty, Maurice (1969). *La Prose du monde*, París: Gallimard.
- (1968). *Résumés de Cours. Collège de France. 1952-1960*, París: Gallimard.
- (1966). *Sens et non-sens*, París: Nagel.
- (1964). *Le Visible et l'Invisible*, París: Gallimard.
- (1964). *L'Œil et l'Esprit*, París: Gallimard.
- (1945). *Phénoménologie de la Perception*, París: Gallimard.
- Mejjide Casas, Sergio (en prensa). «The Weakness of Infacy», *Cultural Politics* 20, 1.
- (en prensa). «Lyotard y la interrupción del paisaje: de las barricadas al *Scapeland*» en Federico L. Silvestre y Sergio Mejjide Casas (eds.): *Ruinas y descampados. Contra-historia del paisaje, 1*, Abada: Madrid, pp. 143-158.
- (2022). «El concepto de figura en el pensamiento de Jean-François Lyotard: arte, política y ontología», *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 69, pp. 45-65.
- (2022). «Cuerpo y sufrimiento después del Cosmos. Una aproximación al *différend* entre el *poshumanismo* y el *transhumanismo*» en Fernando Gonçalves y Lucía Caminada Rosetti (dirs.): *Narrativas y políticas del cuerpo / Politiques et récits du corps / Politics and Narratives of the Body*, Corrientes y Perugia: EUDENE y Ceneri Rosse, pp. 690-711.
- (2022). «The Reception of Lyotard's *Discours, figure* during the Spanish Transition to Democracy», *Cultural Politics* 18, 3, 2022, pp. 312-329.
- (2021). «El viraje ideológico de Federico Jiménez Losantos como ejemplo de una Transición libidinal», *Amnis: Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique* 3, pp. 1-30.
- (2020). «La recuperación de los biografemas en el campo de los estudios biográficos: Barthes, Dosse y el devenir de un método inconcluso», *Sémata: Ciencias sociales e humanidades*, 32, pp. 19-34.
- Milne, Peter W. (ed.) (2013). *Cultural Politics* 9, 2. Monográfico «Rewriting Lyotard: Figuration, Presentation, Resistance», Duke University Press.
- Molderings, Herbert (2010). *Duchamp and the Aesthetics of Chance*, Nueva York: Columbia University Press.
- Monory, Jacques (2014). *Écrits, entretiens, récits*, edición de Pascale Le Thorel, París: Beaux-Arts de Paris éditions.

- Moore, George Edward (1903). *Principia Ethica*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Moxey, Keith (2013). *Visual Time: The Image in History*, Durham: Duke University Press.
- Muñoz, Jacobo (1989). «La alternativa del disenso» en J.-F. Lyotard: *¿Por qué filosofar?*, pp. 9-78.
- Myers, Holly (28 agosto 2011). «Confronting darkness of Ed Kienholz's 'Five Car Stud' at LACMA», *Los Angeles Times*. Disponible en: <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2011-aug-28-la-ca-five-car-stud-20110828-story.html>
- Nagel, Alexander y Christopher S. Wood (2010). *Anachronic Renaissance*, Zone Books: Nueva York.
- Nancy, Jean-Luc (1990). *Une pensée finie*, París: Galilée.
- Nietzsche, Friedrich (2018). *Más allá del bien y del mal*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- (2012). *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- (1980). *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- Nouvet, Claire, Julie Gaillard y Mark Stoholski (2016). *Traversals of Affect. On Jean-François Lyotard*, Londres: Bloomsbury.
- Nouvet, Claire, Zrinka Stahuljak y Kent Still (2006). *Minima Memoria: Essays in the Wake of Jean-François Lyotard*, Stanford: Stanford University Press.
- Obrist, Hans Ulrich (2015). *Ways of Curating*, Londres: Penguin.
- Ohr, Roberto (2013). «Car Takes Command» en Michael Juun Holm: *Kienholz / Five Car Stud*, Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, pp. 70-81.
- Oñate y Zubía, Teresa (2007). «Entrevista con Jean-François Lyotard (París, 13/12/1986)», *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 49, p. 4.
- Ordine, Nuccio (2013). *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milán: Bompiani.
- Pagès, Claire (2023). «Jean-François Lyotard's Marxism, in Socialisme ou Barbarie and the Algerian War» en Kiff Bamford y Margret Grebowicz (eds.): *Lyotard and Critical Practice*, Londres: Bloomsbury, pp. 99-110.
- (2011). *Lyotard et l'alienation*, París: PUF.

- (ed.) (2010). *Lyotard à Nanterre*, París: Klincksieck.
- Parret, Herman (2013). «Préface / Preface» en J.-F. Lyotard: *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory / The Assassination of Experience by Painting, Monory*, Lovaina: Leuven University Press, pp. 8-47.
- (2012). «Préface / Preface» en J.-F. Lyotard: *Textes dispersés II: artistes contemporains / Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists*, Lovaina: Leuven University Press, pp. 10-52.
- (2012). «Préface / Preface» en J.-F. Lyotard: *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren / What to Paint? Adami, Arakawa, Buren*, Lovaina: Leuven University Press, pp. 8-81.
- (2010). «Préface / Preface» en J.-F. Lyotard: *Sam Francis. Leçon de Ténèbres / Sam Francis. Lesson of Darkness*, Lovaina: Leuven University Press, pp. 6-31.
- Paz, Octavio (1973). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México DF: Ediciones Era.
- Peirce, Charles S. (1987). *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Platón (1988). *Diálogos V: Parménides, Teeto, Sofista, Político*, traducción de M<sup>a</sup> Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero, Madrid: Gredos.
- (1987). *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, traducción de Francisco José Olivieri, Madrid: Gredos.
- Pleynet, Marcelin (1971). *L'enseignement de la peinture*, París: Seuil. Primera edición en español: *La enseñanza de la pintura*, traducción de Javier Rubio, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Pomarède, Alain (2023). «“What we cannot reach flying we must reach limping...” Art Présent: Interview with Jean-François Lyotard» en Kiff Bamford y Margret Grebowicz. *Lyotard and Critical Practice*, Londres: Bloomsbury, pp. 151-163.
- Rajchman, John (2009). «Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions», *Tate Papers 12*, Londres: Tate.
- Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*, París: Galilée.
- (1995). *La Méésentente : Politique et philosophie*, París: Galilée.
- Ramírez, Juan Antonio (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Ramos, María Elena (2007). *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976-2007*, «Jean-François Lyotard. En la interlocución uno le dice al otro: no me dejes solo», Caracas: Equinoccio, p. 451.

- Readings, Bill (1991). *Introducing Lyotard: Art and Politics*, Nueva York: Routledge.
- Ricoeur, Paul (1966). « Le poétique », *Esprit*, 345, pp. 107-116.
- Rodowick, David Norman (2001). *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, Durham, Londres: Duke University Press.
- Rodríguez Alonso, Guillermo (2023). «La hipótesis allagmática. Ontología de la individuación en el pensamiento de Gilbert Simondon», tesis doctoral dirigida por Federico L. Silvestre y Antonino Firenze. Universidad de Santiago de Compostela.
- Rojek, Chris y Bryan S. Turner (eds.) (1998). *The Politics of Jean-François Lyotard*, Nueva York: Routledge.
- Rosenberg, Harold (1952). «The American Action Painters», *ARTnews* 51, 8, pp. 22-23, 48-50.
- Ryan, Maureen (17 abril 2020). «*The Wire* Forever : David Simon on the Quarantine Favorite and His Equally Pissed-Off New Show, *The Plot Against America*», *Vanity Fair*. En: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/04/david-simon-the-wire-plot-against-america-interview>
- Salanskis, Jean-Michel (2010). «Préface : Le philosophie de la dépossession», en Claire Pagès: *Lyotard à Nanterre*, París: Klincksieck, pp. 13-19.
- (1984). «Jean-François Lyotard : Sur le Différend», *Traces* 11, pp. 6-22.
- Sarikartal, Emine (2017). «Le différend, la phrase symptomatique : Lyotard et Lacan», tesis doctoral dirigida por Jean-Michel Salanskis. Université Paris X Nanterre.
- Sartre, Jean-Paul (1972). *Situations IX. Mélanges*, París: Gallimard.
- (1960). *Critique de la raison dialectique*, París: Gallimard.
- Schmitt Claiton, Roque «Posmodernidad y educación en Lyotard» (2004), tesis doctoral dirigida por Francisco Flecha Andrés. Universidad de León.
- Schreyer, Lothar (1956). *Souvenirs: Erinnerungen am Sturm und Bauhaus*, Munich: Langen und Müller.
- Schwarz, Arturo (2000). *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Nueva York: Delano Greenidge.
- Scott, James C. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Heaven y Londres: Yale University Press
- Searle, John (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Segal, Noam (ed.) (2022). *Bracha Lichtenberg Ettinger*, París: Radicants.

- Sfez, G eraldd (2012). «Postface. Ce qu'il veut, avec pr esence / Epilogue. What he wants, with presence» en Jean-François Lyotard: *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren / What to Paint? Adami, Arakawa, Buren*, Lovaina: Leuven University Press, pp. 418-479.
- Sichel, Jennifer (2018). «'What is Pop Art?' A Revised Transcript of Gene Swenson's 1963 Interview with Andy Warhol», *Oxford Art Journal* 41, 1, pp. 85-100.
- Silvestre, Federico L. (2018). «Tiempo salvaje» en Pere Sala i Martí: *Lo sublime contemporáneo. Paisajes de la perplejidad*, Barcelona: Ambit.
- (2013). *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2013). «Espuma despreciable de disidencia. El tiempo según Duchamp», *Arte y Parte* 107, pp. 76-101.
- Sim, Stuart (2020). *Lyotard and Politics: A Critical Introduction*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- (1997). *Lyotard and the Inhuman*, Londres: Icon Books.
- Simondon, Gilbert (2005). *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble: Jérôme Million.
- (1989). *L'individuation psychique et collective*, Par : Aubier.
- (1964). *L'individu et sa g nese physico-biologique*, Par : P.U.F.
- (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*, Par : Aubier.
- Soto Calderón, Andrea (2022). *Imaginaci n material*, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- (2016). «El discurso sobre las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière», tesis doctoral dirigida por Gerard Vilar Roca y J ssica Jacques Pi. Universitat Aut noma de Barcelona.
- Soutif, Daniel (28 marzo 1985). «Le labyrinthe des Immatériaux», *Libération*, pp. 28-31.
- Starobinski, Jean (1967). «Hamlet et Freud» en Ernest Jones (ed.): *Hamlet et  dipe*, Par : Gallimard.
- Stiegler, Bernard (2019). «Lyotard and us. 'Death of the Sun' and the Anthropocene Era», traducción de Daniel Ross, *Journal of the China Academy of Art* 41, n. 6, pp. 37-51.
- Tazzi, Pier Luigi (1985). «In een systeem van labyrinten», *Museumjournal* 30/3, pp. 147-163.

- Théofilakis, Élie (1985). «Les petits récits de chrysalide : Entretien Jean-François Lyotard – Élie Théofilakis» en Élie Théofilakis (ed.): *Modernes et après ? Les Immatériaux*, París: Autrement, pp. 4-14
- Tiqqun (2005). «Le bel enfer» en *La Fête est finie*. Disponible en: <http://lafeteestfinie.free.fr/enfer.htm>.
- (2001). «L'hypothèse cibernétique» en *Tiqqun 2. Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire - Zone d'Opacité Offensive*, París: Les Belles Lettres, pp. 40-83.
- Tomassoni, Italo (1968). *Pollock*, Florencia: Sadea.
- Tomkins, Calvin (2019). *Duchamp*, Barcelona: Anagrama.
- Esposito-Torrigiani, Uccio (1968). «Le groupe [63] dans la littérature italienne contemporaine», *Les temps modernes*, 277-278.
- Trần Đức Thảo (1951). *Phénoménologie et matérialisme dialectique*, París: Minh-Tan.
- Urdanibia, Iñaki (1994). «Derivas con J. F. Lyotard: del marxismo al kantismo por los terrenos de lo histórico-político», tesis doctoral dirigida por Javier Sádaba Garay. Universidad Autónoma de Madrid.
- Vachey, Michel (1975). *Toil*, París: Christian Bourgois.
- Valls Plana, Ramón (1971). *Del Yo al Nosotros. Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Barcelona: Estela.
- Van Den Abbeele, Georges (otoño 1984), «Interview: Jean-François Lyotard», *Diacritics* 14, n. 3, pp. 15-21.
- Vattimo, Gianni (1993). *Poesía y ontología*, traducción de Antonio Cabrera, Valencia: Universitat de València.
- (1989). *La società trasparente*, Milán: Garzanti.
- Vega, Amparo (2010). *Le premier Lyotard : Philosophie critique et politique*, París: L'Harmattan.
- (2000). «L'analogie entre critique et politique selon Jean-François Lyotard : approche à la méthodologie critique de la politique», tesis doctoral dirigida por Jacques Poulain. Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis.
- Verano Gamboa, Leonardo (2009). «Sentido encarnado y expresión en Merleau-Ponty», en *Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología*, v. III, Lima y Morelia: Círculo Latinoamericano de Fenomenología, pp. 601-615.
- Vicet, Marie (2021). «Éprouver la postmodernité : entre interactivité et simulation du réel dans l'exposition Les Immatériaux (1985)» en André Gunthert, Thomas Kirchner y Marie-Madeleine Ozdoba: *Nouveaux médias: mythers et*

*expérimentations dans les arts*, París, Berlín, Heidelberg: DFK Paris, NAIMA, arthistoricum.net, pp. 71-85.

Vidal-Naquet, Pierre (1981). *Les juifs, la mémoire et le présent*, París: Maspero.

Vilar, Gerard (2023). «J. F. Lyotard: un adorniano improbable», *Thémata. Revista de Filosofia* 68, pp. 332-350.

— (2019, 2021). *Jean-François Lyotard*, Barcelona: Gedisa.

Williams, James (2000). *Lyotard and the Political*, Londres: Routledge.

— (1998). *Lyotard: Towards a Postmodern Philosophy*, Londres: Polity.

Wilson, Sarah (2021). «Philosophy as a vanitas: Lyotard's exploded Sublime», *Itinera* 21, pp. 51-73.

— (2013). «Postface / Epilogue» en J.-F. Lyotard: *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory / The Assassination of Experience by Painting, Monory*, Lovaina: Leuven University Press, pp. 196-253.

— (2010). *The Visual World of French Theory*, New Heaven, Londres: Yale University Press.

Woodward, Ashley (2020). «“White Skin”. Lyotard's Sketch of a Postcolonial Libidinal Economy», *Journal of the British Society for Phenomenology* 51, 4, pp. 337-351.

— (2019). «Lesson of Darkness: Phenomenology and Late's Lyotard Aesthetics», *Journal of British Society of Phenomenology* 50, 2, pp. 104-119.

— (2016). *Lyotard and the Inhuman Condition*, Edimburgo: Edinburgh University Press.

Wunderlich, Antonia (2008). *Der Philosoph im Museum: Die Ausstellung Les Immatériaux von Jean-François Lyotard*. Bielefeld: transcript, 2008.



## Relación de imágenes

Figura 1. Cartel de la película *Revolution d'octobre* (Frédéric Rossif, 1967).

Figura 2. Pablo Picasso: *La jeune fille qui ne dort pas*, 1941, dibujo sobre papel. Propiedad de Herbert List. Obra semejante a la que Lyotard toma de P. Francastel, *Peinture et société*, p. 225.

Figura 3. Jackson Pollock: *Number 1 (Lavender Mist)*, 1950, óleo, esmalte y aluminio sobre lienzo, 221 x 299.7 cm. National Gallery of Art, Washington D. C.

Figura 4. André Lhote: *Le Bal*, 1922, óleo sobre lienzo, 63.5 x 52.5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Figura 5. Paul Klee: *Senecio*, 1922, óleo sobre lienzo, 40.5 x 38 cm. Kunstmuseum Basel, Basilea.

Figura 6. Paul Klee: *Auserwählte Stätte [Lugar elegido]*, 1927, tinta india y acuarela sobre papel, 57.7 x 40.8 cm. Pinakothek der Moderne, Munich.

Figura 7. Duccio di Buoninsegna: *Maestà* (panel central del anverso), 1308-1311, temple sobre madera, 214 x 412 cm. Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena.

Figura 8. Masaccio: detalle de *Cacciata dei progenitori dall'Eden* (capilla Brancacci), 1425-1428, fresco, 208 x 88 cm. Santa María del Carmine, Florencia.

Figura 9. Fotogramas de *Le Rayon vert* (Éric Rohmer, 1986).

Figura 10. Michel Butor: «Les Montagnes Rocheuses» en *Illustrations*, París: Gallimard, 1964, pp. 91-105; 96-97.

Figura 11. Jean-Olivier Hucleux: *Cimitero n° 1 – Bibollet-Croset*, 1972, óleo sobre lienzo, 219 x 150 cm. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen.

Figura 12. Daniel Buren: Photo-souvenir *Exposition d'une exposition : Une pièce en sept tableaux*, 1972, trabajo *in situ*. Neue Galerie, Kassel. © Daniel Buren/ADAGP, Paris.

Figura 13. Atribuido a Francesco di Giorgio Martini: *Città ideale*, ca 1490, pintura al temple sobre tabla, 67.7 x 239.4 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

Figura 14. M. C. Escher: detalle de *Relativiteit*, 1953, litografía, 27.7 x 29.2 cm. BYU Museum of Art, Provo.

Figura 15. Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Francis Biras, Lucio Fanti, Fabio Rieti: *La Datcha*, 1969, óleo sobre tela, 225 x 425 cm. Colección particular.

Figura 16. Jacques Monory: *Antoine n° 6*, 1974, serigrafía sobre papel Vélín de Rives, 53 x 73 cm. Centre Georges Pompidou – Musée National d’Art Moderne, París

Figura 17. Jacques Monory: *Meurtre n° 10/2*, 1968, óleo sobre lienzo y espejo con impacto de balas, 162 x 425 cm. Centre Georges Pompidou – Musée National d’Art Moderne, París.

Figura 18. Jacques Monory: *Mesure n° 9*, 1972, óleo sobre lienzo, 161 x 228 cm. Colección privada.

Figura 19. René Guiffrey: *Colonne Lola*, 1989/1993, placas de vidrio intervenidas, 320 x 80 x 80 cm. Quai de Versailles, Nantes.

Figura 20. René Guiffrey: *D’une série (fragment)*, 1985, pintura acrílica sobre tela preparada, 25 x 25 cm (16 elementos). Propietario desconocido.

Figura 21. Daniel Buren: Photo-souvenir *Ph Opéra (PH Opéra/Acte I : Exposition. Scène 7)*, 1974-1975, trabajo *in situ*. Palais de Beaux-Arts, Bélgica. © Daniel Buren/ADAGP, Paris.

Figura 22. Daniel Buren: Photo-souvenir *Les Deux Plateaux*, 1986, trabajo *in situ* permanente. Cour d’honneur du Palais Royal, París. © Daniel Buren/ADAGP, Paris.

Figura 23. Edward Kienholz y Nancy Reddin Kienholz: *Five Car Stud*, 1969-1972, materiales mixtos, dimensiones variables. Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Japón. © Kienholz, L. A. Louver Galler, The Pace Gallery © Fotografía de Tom Vinez, 2011.

Figura 24. Edward Kienholz y Nancy Reddin Kienholz: detalle de *Five Car Stud*, 1969-1972, materiales mixtos, dimensiones variables. Kawamura Memorial DIC Museum of Art, Japón. © Kienholz, L. A. Louver Gallery, The Pace Gallery © Fotografía de Tom Vinez, 2011.

Figura 25. Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud y Antonio Recalcati: *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, 1965, óleo sobre lienzo, 162 x 114 cm y 163 x 130 cm (8 elementos, variable). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Figura 26. Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917 (réplica de 1964), porcelana, 36 x 48 x 61 cm. Tate Modern, Londres. © Marcel Duchamp/ADAGP, Paris – DACS, London.

Figura 27. Marcel Duchamp: *Nude Descending a Staircase (No. 2)*, 1912, óleo sobre lienzo, 167 x 89.2 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. © Marcel Duchamp/ADAGP, Paris – ARS, New York.

Figura 28. Marcel Duchamp: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1915-1923, óleo, barniz, lámina de plomo, alambre de plomo y polvo sobre vidrio, 277.5 x 177.8 x 8.6 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. © Marcel Duchamp/ADAGP, Paris – ARS, New York.

Figura 29. Jean-François Lyotard: dibujo de *Étant donnés: 1° la chute de’eau, 2° le gaz d’éclairage* (M. Duchamp, 1946-1966), publicado en *Les TRANSformateurs Duchamp*, París: Galilée, 1977. © Éditions Galilée.

Figura 30. Marcel Duchamp: *Given: 1. The Waterfall and 2. The Illuminating Gas*, 1948-1949, pergamino pintado sobre yeso, terciopelo, 73 x 53.8 x 6 cm. Moderna Museet, Estocolmo. © Association Marcel Duchamp/Bildupphovsrätt 2023.

Figura 31. Manuel Casimiro: *Estruturas*, 1973, acrílico sobre tela, 112.5 x 130 cm. Colección particular.

Figura 32. Fotografía de la exposición «L'Artiste du Mois. Manuel Casimiro», Centre Cultural Portugais, París, 1986. Archivos Gulbenkian, FO4-02728. En ella se pueden ver algunas de las intervenciones de Casimiro sobre la famosa obra de Turner *Quilleboeuf à L'Embouchure de la Seine*.



## RESUMEN

La presente tesis doctoral aborda la relación entre arte y filosofía en la vida y en la obra de Jean-François Lyotard, privilegiando el estudio de los años comprendidos entre 1968 y 1978. La hipótesis que aquí se defiende es que el pensamiento de Lyotard está constitutivamente atravesado por la influencia recibida del mundo de las artes, por lo que para entenderlo es imprescindible considerar sus escritos sobre arte como una parte fundamental de su corpus teórico. En este sentido, la relevancia de los años setenta es grande, pues no solo fue en esta década cuando comenzó a escribir sobre arte y a relacionarse activamente con los artistas, sino que este también puede considerarse como su período de mayor transformación intelectual.

De acuerdo con la hipótesis de partida, la primera parte de la tesis aborda *Discours, figure* (1971) y sus escritos preparatorios, considerando estos textos como aquellos que articulan teóricamente sus primeras aproximaciones al fenómeno artístico. La segunda parte, que cubre el período comprendido entre 1972 y 1978, pretende explicar las transformaciones del pensamiento de Lyotard a partir de la influencia recibida por el arte de aquel tiempo. Si en el primer caso se trata de lo que el filósofo puede teorizar sobre la obra de arte, la segunda parte del escrito se centrará en aquello que los artistas pueden hacerle pensar. Ante todo, esta investigación pretende situarse en un espacio intermedio entre la filosofía y la historia del arte, pues solo así pueden entenderse los cruces y los intercambios que se dan entre dos disciplinas independientes que siempre han sostenido una fecunda relación.

**Palabras clave:** estética, filosofía, arte contemporáneo, post-estructuralismo, Jean-François Lyotard

## RESUMO

A presente tese de doutoramento aborda a relación entre arte e filosofía na vida e na obra de Jean-François Lyotard, privilexiando o estudo dos anos comprendidos entre 1968 e 1978. A hipótese que aquí se defende é que o pensamento de Lyotard está constitutivamente atravesado pola influencia recibida do mundo das artes, polo que para entendelo cómpre considerar os seus escritos sobre arte como unha parte fundamental do seu corpus teórico. Neste senso, a relevancia dos anos setenta é grande, pois non só foi nesta década cando comezou a escribir sobre arte e a relacionarse activamente cos artistas, senón que este tamén pode considerarse como o seu período de maior transformación intelectual.

Seguindo a hipótese de partida, a primeira parte da tese aborda tanto *Discours, figure* (1971) como os seus escritos preparatorios, considerándose estes textos como aqueles que artellan teoricamente as súas primeiras aproximacións ao fenómeno artístico. A segunda parte, que cubre o período comprendido entre 1972 e 1978, pretende explicar as transformacións do pensamento de Lyotard a partir da influencia recibida da arte de aquel tempo. Se no primeiro caso trátase do que o filósofo pode teorizar sobre a obra de arte, a segunda parte deste escrito centrarase no que os artistas poden facer pensar ao filósofo. Ante todo, esta investigación pretende situarse nun espazo intermedio

entre a filosofía e a historia da arte, pois só dende alí poden entenderse eses cruces e intercambios que se dan entre dúas disciplinas independentes que sempre sostiveron unha fecunda relación.

**Palabras chave:** estética, filosofía, arte contemporánea, post-estructuralismo, Jean-François Lyotard

## ABSTRACT

This doctoral thesis explores the relationship between art and philosophy in the life and work of Jean-François Lyotard, with a particular focus on the period spanning 1968 to 1978. It argues that the arts are a constitutive influence that permeates Lyotard's thinking and that his writing on art must be considered a central part of his theoretical corpus in order to fully understand it. The 1970s were a very important time in this regard as they marked the start of Lyotard's writing on art and active association with artists, as well as the greatest intellectual shift in his work.

In line with the initial hypothesis, the first part of the thesis looks at *Discours, figure* (1971) and the preparatory texts preceding it, which contain Lyotard's first theoretical explorations of art. The second part, which covers the period between 1972 and 1978, seeks to explain the shifts in Lyotard's thinking that were influenced by contemporary artists. Whereas the first part focuses on the philosopher's theorisations of art itself, the second part of the thesis discusses what artists made him think. Straddling philosophy and history of art, this study occupies a middle ground that serves as a vantage point from which to understand the intersections and interactions between two self-contained disciplines that have always had a productive relationship with one another.

**Keywords:** aesthetics, philosophy, contemporary art, post-structuralism, Jean-François Lyotard

## RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat concerne les rapports entre l'art et la philosophie dans la vie et l'œuvre de Jean-François Lyotard, en se concentrant sur les années entre 1968 et 1978. L'hypothèse défendue ici est que la pensée de Lyotard est constitutivement influencée par le monde des arts, de sorte que pour le comprendre, il est essentiel de considérer ses écrits sur l'art comme une partie fondamentale de son corpus théorique. En ce sens, les années 1970 sont d'une grande importance, car ce n'est pas seulement au cours de cette décennie qu'il a commencé à écrire sur l'art et à établir des relations actives avec les artistes, mais cette période peut également être considérée comme celle de sa plus grande transformation intellectuelle.

En accord avec l'hypothèse initiale, la première partie de la thèse porte sur *Discours, figure* (1971) et ses écrits préparatoires, considérant ces textes comme ceux qui articulent théoriquement ses premières approches au phénomène artistique. La seconde partie, qui couvre la période entre 1972 et 1978, vise à expliquer les transformations de la pensée de Lyotard à partir de l'influence de l'art de l'époque. Si la première partie traite de ce que le philosophe peut théoriser sur l'œuvre d'art, la seconde partie de la thèse se concentrera sur ce que les artistes peuvent lui faire penser. Cette recherche vise avant tout à se situer dans un espace intermédiaire entre la philosophie et l'histoire de l'art, car c'est la seule manière de comprendre les croisements et les échanges qui se produisent entre deux disciplines indépendantes qui ont toujours entretenu une relation féconde.

**Mots-clés:** esthétique, philosophie, art contemporain, post-structuralisme, Jean-François Lyotard

La presente tesis doctoral aborda la relación entre arte y filosofía en la vida y en la obra de Jean-François Lyotard, privilegiando el estudio de los años comprendidos entre 1968 y 1978. La hipótesis que aquí se defiende es que el pensamiento de Lyotard está constitutivamente atravesado por la influencia recibida del mundo de las artes, por lo que para entenderlo es imprescindible considerar sus escritos sobre arte como una parte fundamental de su corpus teórico. En este sentido, la relevancia de los años setenta es grande, pues no solo fue en esta década cuando comenzó a escribir sobre arte y a relacionarse activamente con los artistas, sino que este también puede considerarse como su período de mayor transformación intelectual.