

Entrevista con Jean-François Lyotard (1984)*

Bernard Blistène



© del autor

Citación recomendada: BLISTÈNE, Bernard (2026). «Entrevista con Jean-François Lyotard (1984)». *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 76, 133-146. <<https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1724>>

Traducción de Sergio Meijide Casas

Bernard Blistène: Jean-François Lyotard, está usted organizando en el Centre Georges Pompidou una exposición titulada «Les Immatériaux», que abrirá sus puertas en marzo de 1985. En un extracto de *La condición posmoderna*, escribe: «[...] desde hace cuarenta años, las ciencias y las técnicas más punteras tratan sobre el lenguaje [...]»¹. ¿Esto quiere decir que este neologismo (*inmatériaux*) se inscribe en una problemática relativa al lenguaje?

Jean-François Lyotard: Por supuesto. Por una parte, porque en esta exposición se le va a dar una gran importancia a la alta tecnología, cuyo código binario es pobre y, además, tiene la pretensión de ser universal. Por otra, porque el plan mismo de la exposición se ordena a través de la cuestión del lenguaje, pues hemos decidido comenzar por una enorme sala que trata sobre el cuerpo, o más bien sobre la tentativa llevada a cabo en el teatro de Beckett o de Artaud de un *hacer un teatro sin cuerpo*. Podría decirse, de forma rápida, que se trata de un teatro donde la presencia del cuerpo es reducida y el cuerpo aparece como material portador de sentido que es inscrito a partir de un cierto número de códigos (emocionales, gestuales) sistemáticamente desatendidos. Además, la visita se terminará con una sala sobre el lenguaje, a la que hemos llamado

* N. del trad. Esta entrevista, la más difundida de las que Lyotard realizó con motivo de «Les Immatériaux», fue publicada por primera vez con motivo de la inauguración de la exposición en marzo de 1985. Tuvo dos versiones diferentes: una completa en francés para *Flash Art*, 6, p. 28-31, y una reducida en inglés para *Flash Art International*, 121, p. 32-35. Como demuestra la edición crítica de las entrevistas sobre «Les Immatériaux» que realicé junto a Andreas Broeckmann, es probable que tuviese lugar en diciembre de 1984, y es por eso que hemos decidido datarla en ese año. Para más información, cf. Andreas BROECKMANN y Sergio MEIJIDE CASAS (eds.) (2024), «Lyotard's Interviews on Les Immatériaux», *Les Immatériaux Research*. Recuperado de <https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2025/12/Lyotard_Interviews_Les_Immatériaux_LIR_WP_11_2024.pdf>

1. Jean-François LYOTARD (1979), *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, París, Minuit, p. 11.

«Le labyrinthe des mots» [‘El laberinto de las palabras’]², donde se mostrará un conjunto de máquinas trabajando directamente no solo con el lenguaje, sino también *sobre* el lenguaje, como novelas telemáticas interactivas, máquinas que producen voz sintética e intentan responder a la voz humana, máquinas de transcripción del lenguaje (procesadores de textos, Minitel)... Intentaremos hacer comprender que el principal esfuerzo de las tecnologías durante los próximos años se centrará, muy probablemente, en imitar el lenguaje de la forma más correcta posible. Sobre este tema, diría que la pretensión del lenguaje binario de la que hablaba antes, la de equipararse a la totalidad de las capacidades del lenguaje, es demasiado ambiciosa para el estado actual de la investigación. De hecho, el verdadero desafío es crear máquinas que puedan igualar al lenguaje común. Las que existen actualmente funcionan a partir de la lógica gramatical y de una semántica relativamente simple, por lo que solo pueden realizar operaciones lingüísticas sencillas, preestablecidas, y esto resulta estéril y vacío... Mientras, el lenguaje ordinario alcanza su «cúspide» —o, si se me permite decirlo, su nivel más bajo, que para mí es su cumbre— en la conversación, que vehicula significado a través de medios prodigiosamente heterogéneos. Hasta que las máquinas no alcancen esa plasticidad, no podrán lograr su objetivo. Eso es lo que la investigación está tratando de desarrollar hoy en día.

BB: Siguiendo con *La condición posmoderna*, tengo anotado que en ese libro escribí que: «Todo aquello perteneciente al saber constituido que no sea transmitible, será abandonado»³. Estoy tentado a preguntarle si acaso esto no ha sido siempre así. Por otra parte, ¿no hay en la necesidad que usted ha tenido aquí —de realizar una exposición— la voluntad de hacer visible el trabajo del filósofo y, por lo tanto, inscribirlo en lo que usted mismo ha llamado «la condición posmoderna»?

JFL: Ahí hay dos preguntas, en apariencia muy diferentes la una de la otra. En lo que concierne a la primera, actualmente encuentro la fórmula un poco simplista. De hecho, lo que me sorprende —y debo decir que, especialmente, gracias a los encuentros y a las consultas que hemos realizado para la preparación de la exposición con un comité científico con el que he intentado ponerme al día en lo que concierne a la cuestión del saber constituido— es que no existe tal cosa. Quizás sea una exageración, pero cabe reconocer que la idea de un saber constituido está anticuada. Es extremadamente llamativo ver que, contrariamente, el saber está en constante proceso de constitución, y esto se aplica tanto a las nuevas hipótesis que no han sido refutadas —falsadas, como dicen los anglosajones— como a aquellas operaciones cuya verificación es interminable o difícilmente realizable. La propia forma de las publicaciones científicas ha cambiado. Hoy estamos muy lejos de aquellas bellas publicaciones alemanas de finales del siglo XIX. En lugar de eso se publican pequeños

2. Esta sección fue finalmente llamada «Labyrinthe du langage» (‘Laberinto del lenguaje’).

3. Jean-François LYOTARD (1979), *La condition postmoderne*, op. cit., p. 13.

opúsculos mimeografiados, pues el ritmo de la investigación es tan alto que uno tiene que darse prisa. También conocemos la existencia de círculos informales, bien estudiados por la sociología estadounidense, conformados por una quincena de científicos de todo el mundo que se reúne regularmente, una vez por trimestre. A menudo provienen de horizontes muy diferentes y de ciencias totalmente heterogéneas. De ahí nacen ideas, yuxtaposiciones, y todo ello da la impresión de una nebulosa en constante formación. Esto provoca que toda enciclopedia —sé que se está elaborando una en Francia— resulte evidentemente desfasada. Si se hace una, deberá ser electrónica o tendrá que actualizarse todos los días.

BB: ¿No es ahí donde reside la diferencia entre la incidencia de las transformaciones tecnológicas de la primera revolución industrial y aquellas que están en juego hoy en día?

JFL: Sí. Esto es muy importante. Si se produce una aceleración de las investigaciones, habrá necesariamente una aceleración de las hipótesis. Todo el mundo sabe que la humanidad ha aprendido más cosas en los últimos dos siglos que en dos o tres milenios. Todo esto está evidentemente conectado con el desarrollo de las tecnologías en tanto que medios. Pero también con el hecho de que ya no se trata tanto de la ciencia como de aquello que llamamos *tecnociencia*. Lo que quiero decir es que se ha vuelto obsoleto separar las tecnologías [de las ciencias] aduciendo que solo son medios para demostrar hipótesis, pues las propias tecnologías se convierten en productoras de ideas y, en ocasiones, estas son ideas científicas extraordinariamente fuertes. Es, por así decirlo, ciencia en forma de aparatos. Imagine el cambio... Pero esto también implica una imbricación entre la finalidad científica, que es conocer, y la finalidad tecnológica, que es *performar*⁴. Por lo pronto habría una diferencia muy grande, pues, de alguna forma, esas tecnologías cumplirían el proyecto de hacer del mundo entero una prótesis de la inteligencia humana, que es un viejo proyecto cartesiano: transformar la realidad en prótesis, hacer de la luna un aeropuerto, o más bien un cosmopuerto... Paralelamente a este proyecto, se podría decir que esta aproximación instrumental a la acción humana atañe al cuerpo, a la cabeza, al córtex. Es decir, a unas funciones superiores que ahora pasan a ser instrumentos, aunque no sabemos de qué. Estas son, en sí mismas, prótesis particularmente complejas, poco «probables» en términos de astrofísica o de cosmología. Al mismo tiempo que las ciencias descienden hacia las tecnologías, las tecnologías ascienden hacia la mente científica. Y lo que interesa a los científicos ya no es el saber constituido, sino, al contrario, el saber que no ha sido constituido. De ahí viene lo que yo considero un conflicto permanente en el interior mismo de la ciencia.

4. N. del trad. Lyotard utiliza la expresión *performar* para describir el funcionalismo finalista propio de la tecnociencia. En este sentido, otra traducción posible sería *realizar* o *llevar a cabo*. Sobre esta cuestión se demora en *La condition postmoderne*, p. 69 y s.

BB: Pero ese conflicto, por lo poco que sé, no es nuevo. ¿No se trata de lo mismo que sucedió con Einstein, por ejemplo?

JFL: Sí y no. Recuerde la discusión de Einstein con el danés [Niels Bohr]. Era sorprendente ver cómo Einstein se resistía a llevar sus hipótesis a su conclusión última, cuando respondía, por ejemplo, «no me hará decir que Dios juega a los dados». No admitía la idea de una formación aleatoria de la luz, por una parte, ni de la energía como materia, por la otra. Pensaba que había reglas que eran constantes. Sin embargo, si usted observa las hipótesis de alguien como René Thom, si acepta la idea de que, en el fondo, habitamos la incertidumbre...

BB: Algunos textos de Kant sobre «las regiones del espacio» parecen cercanos a eso a lo que usted se refiere.

JFL: Los textos de Kant son fenomenológicos, y yo creo que uno de los elementos más interesantes de la fenomenología reside, precisamente, en lo aleatorio. Pero el conocimiento actual nos permite comprender que, si tenemos un tipo de lenguaje que nos permite transmitir información que es electrónica y binaria en su gramática, nada prueba que no podamos encontrar gramáticas más sutiles y acceder así a un conocimiento que por ahora está excluido.

BB: Antes dijo que cabe esperar el desarrollo de una forma de conocimiento que no esté fundada sobre lo analógico.

JFL: Fíjese en las imágenes sintéticas, por ejemplo: están producidas por programas informáticos instalados en ordenadores. Esas imágenes no son analógicas. Aun siéndolo en su constitución, no son reproducciones. Esto es impactante, pues quiere decir que se trata de imágenes que son solo producidas y no reproducidas, algo que las diferencia de la tradición de la fotografía o del cine, pero también, por supuesto, de gran parte de la pintura. De hecho, hablando de pintura, si tuviésemos que buscar un equivalente habría que buscarlo en la pintura abstracta, que no es —por decirlo de forma rápida— una imagen reproducida. Así, lo conocido, lo visto o lo oído tienen cada vez menos relación con lo conocible, lo visible, lo audible. Las máquinas están produciendo datos que exceden enormemente las capacidades de los sentidos.

BB: ¿Está insinuando que esto podría ejercer un impacto fisiológico en el córtex?

JFL: No, no digo que haya ninguna incidencia fisiológica o patológica sobre el córtex, solo digo que un cierto número de funciones podrían desaparecer, que algunas de estas funciones, relativamente simples, se pueden emular de forma equivalente gracias a las máquinas. Pero quiero precisar que, hasta donde sé, esas funciones siguen siendo relativamente simples.

BB: ¿Podría situar la problemática actual en relación con un determinado pensamiento filosófico del siglo XIX e intentar mostrar cuál sería la diferencia?

JFL: Es una cuestión difícil que todavía estamos intentando articular. Lo que me llama la atención es que, de una cierta manera, las máquinas de las que le hablo no innovan verdaderamente en la medida en que son inscritas en una finalidad filosófica que es, al fin y al cabo, la de la modernidad, o quizás todavía más antigua. En el fondo, si no hay filosofía sin escritura, estas máquinas tienen una forma de escritura que, filosóficamente, no es muy distinta de la vieja escritura lineal. En resumidas cuentas: siguen siendo libros... Un programa informático es, como se suele decir, un producto de mercado; un producto editorial. Así, si entendemos la filosofía como una necesidad de inscribir el pensamiento sobre un soporte, tenga forma lineal o no, entonces las máquinas llevan a cabo una idea filosófica. Evidentemente, se puede estar en total desacuerdo con esta forma de comprender la filosofía. Sabemos que, en general, los sofistas no escribieron. Sin embargo, transmitían sus ideas a través de discursos que tenían la particularidad de ser paradójicos, desafíos a la gramática, a la sintaxis y a la lógica... Entonces, si volvemos a pensar en las máquinas, se traza un camino que es filosófico, pero en un sentido muy diferente, y que recuerda mucho a lo que Jacques Derrida llamó *écriture* o a lo que Gilles Deleuze llamó *différence*. Es decir, una vía paradójica donde aquello con lo que se experimenta —en todos los sentidos de la palabra— es, precisamente, la posibilidad de que el lenguaje produzca algo que parece inconsistente, pero que encuentra su sentido en esa inconsistencia. Por otra parte, aunque no lo haya nombrado, su pregunta excluye la cuestión del positivismo. Por supuesto, en todas estas tecnologías se da una aproximación archipositivista. El positivismo es una versión —bastante somera, digamos— de la metafísica cartesiana, que es propiamente una metafísica tecnológica. Habría que remontarse muy atrás para encontrar la fuente, pero puedo decir que hay en la filosofía otra tradición que no llega a transmitirse y que no se transmite nunca, que se pierde constantemente y que los propios lógicos han reinventado a finales del siglo XIX.

BB: Volvamos a la exposición que está organizando.

JFL: El tema de «Les Immatériaux» existía de una forma diferente antes de que se me propusiera realizar esta exposición, pero tenía otro título: «Nouveaux Matériaux et Création» [‘Nuevos Materiales y Creación’]. Desvíe un poco el tema para darle un alcance ligeramente distinto, pues me pregunté: «¿Creación?, ¿qué quiere decir esto? ¿Y qué quiere decir *nuevos*? ¿Qué significa hoy en día el término *material* para un arquitecto o un industrial?». Todas esas palabras cambiaron considerablemente de sentido, por lo que me pareció que había que abordar la cuestión de una forma diferente.

BB: ¿Y qué decir entonces del filósofo que decide mostrar, *hacer ver*?

JFL: Todo el mundo sabe que asistimos a una crisis del libro y de la distribución, elementos que contribuyen a facilitar la mala situación de la vida intelectual en esta especie de despotismo democrático en el que vivimos. No se trata de defender el poder aristocrático, evidentemente, pero sabemos que hay un profundo problema de inscripción, así como de incapacidad del filósofo en relación con los modos de inscripción. En lo que me concierne, si he aceptado ser, como usted dice, «el filósofo que hace ver», es porque me parece muy importante intentar inscribir lo que se piensa a través de otros sopores diferentes del libro, aunque tampoco sea algo especialmente original. Quizás sea tan simple como eso. Hoy en día, los problemas deben plantearse de nuevo —aunque no del todo *de nuevo*, pues nunca nada lo es totalmente— para intentar comprender qué es lo que se nos ofrece. Es un poco como si, a través de la investigación artística, persistiéramos en preguntarnos únicamente por el placer de lo bello. Estaremos de acuerdo en que eso ya no es lo importante. Es como si, más allá de la estética romántica y de lo sublime, nos hubiésemos quedado en Duchamp, cuya estética ya no era la de lo sublime. Lo que tenemos que hacer hoy es pensar cuál es el sentido del arte, dónde se encuentra, qué es lo propio del arte. La cuestión son los límites, y este es un problema que aparece en todas partes. También en las ciencias, por supuesto. ¿Acaso para los científicos la cuestión sigue siendo «lo verdadero del objeto»? Todo cambia cuando los epistemólogos anglosajones hacen hincapié en lo no falsable. Hoy en día, estas personas, al igual que los filósofos en otros ámbitos, cuestionan los fines tradicionales de su género. Y esto siempre ha sido lo propio de la filosofía, preguntarse cuáles eran las reglas de su género y no llegar a ninguna conclusión.

BB: Establece entonces una relación entre los modos de conocimiento científico y artístico.

JFL: Completamente. La noción de creación artística viene de la estética romántica, de la estética del genio. Pero estará de acuerdo conmigo en que la idea de «creador» está obsoleta. Ya no estamos ahí. Ya no estamos en la filosofía del genio subjetivo, con todo el «aura» que lo rodea. En Duchamp ya hay un lado *bricoleur*, «inventor de tiempo gratuito»...⁵.

BB: Pero usted relativiza la obra de Duchamp... ¿Ni siquiera le atribuye un valor transhistórico?

JFL: No, no. Bueno, realmente sí y no, porque siempre es así con el arte. Siempre es un valor de expresión del tiempo y, simultáneamente, siempre es

5. «Inventor de tiempo gratuito» es la expresión que utiliza Robert Lebel para caracterizar a Duchamp en su famoso texto «L'inventeur du temps gratuit», publicado inicialmente como artículo en *Le surrealisme, même* 2, 1957, y posteriormente en el libro *La double vue suivie de L'inventeur du temps gratuit*, Le Soleil Noir, 1964.

apreciable fuera del tiempo que lo produjo. Siempre hay algo que hace del arte una verdad transhistórica, aquella parte que yo llamaría *filosófica*. Es decir, la parte en la cual y por la cual cuestiona sus propios desafíos. Después de todo, el arte es un concepto relativamente moderno. La tragedia griega no era arte para los griegos, sino otra cosa, y es evidente que hay que esperar al menos hasta el final de la Edad Media para que aparezca un arte que no sea solo una expresión metafísica, religiosa, o un elogio político, por ejemplo. Lo que me llama la atención es que, de alguna forma, parece difícil ser artista después de Duchamp si no se es también un filósofo. No en el sentido de que se haya leído a Platón o a Aristóteles, sino en el sentido de plantearse la cuestión de los desafíos, de lo que se está haciendo. Lo que convierte en interesantes las obras más potentes de nuestro tiempo es precisamente esta cuestión. En ellas se juega algo extraordinariamente profundo, algo que no es en absoluto el placer, ni siquiera el placer de lo sublime que es compartido con el sufrimiento, sino una actitud ante el tiempo y el espacio, ante la sensibilidad, aunque no me gusta emplear esa palabra... Lo que quiero decir con esto es que algunas obras, en su dispositivo, no aspiran al acontecimiento, sino que, por el contrario, ofrecen al que las contempla la evidente sensación de que no se interrogan sobre lo sensible, sino sobre la cuestión filosófica más importante: ¿por qué sucede algo en lugar de nada?

BB: ¿Y es en este punto donde convergen la experimentación tecnológica y las cuestiones abiertas por el arte?

JFL: En el más modesto programador de *software* hay una actitud que resulta ser «artística», una especie de asombro. Esto quiere decir que, al igual que la filosofía clásica, la metafísica se encuentra en plena crisis, como decía Adorno, y, de alguna manera, está sucumbiendo porque su capacidad para producir grandes sistemas globales que incluyan los grandes fines que necesitamos está en declive. Con la caída de la metafísica hay también una caída de lo que la gente suele llamar *filosofía*. Esta caída, y Adorno lo entendió bien, nos muestra la historia de la diáspora de la filosofía a través de ámbitos que no son, propiamente hablando, filosóficos, aunque el ámbito propiamente filosófico persista. De lo que se trata es de que, en el fondo —y como decía Adorno—, la metafísica sucumbe al mismo tiempo que la filosofía clásica, aunque algunos sigan actuando como si no estuviera en crisis.

BB: Me parece que, en la concepción misma de la exposición que usted está realizando, además de una voluntad por explorar formas de conocimiento que van más allá del libro, hay también una tentativa de retomar todo aquello que las ciencias humanas nos ofrecen en su diversidad, como la lingüística, la ciencia, el psicoanálisis, la antropología...

JFL: Desde luego. Como usted dice, la intención es retomar estas cosas e intentar volver a problematizarlas desde una perspectiva filosófica; es decir,

desde una perspectiva en la que no se dé por hecho aquello que todas las ciencias humanas dan por hecho: el hombre. Me parece que si estas tecnologías son tan interesantes y al mismo tiempo tan perturbadoras es en la medida en la que nos obligan a reconsiderar la posición del hombre en relación con el universo, en relación consigo mismo, en relación con sus fines tradicionales, con sus capacidades reconocidas, con su identidad.

BB: ¿Se refiere a lo que usted llama *interacción general*?

JFL: Eso es, y se trata de uno de los dos grandes temas de la exposición. El primer tema estaría profundamente anclado en una discusión que los franceses —en su ensimismamiento— no conocen bien: la de la posmodernidad. Aunque el campo mismo de la posmodernidad sea muy grande, y la palabra contenga a la vez una cosa y su contrario, la base común es que existe una modernidad que proviene de la Ilustración y hoy en día ya no está vigente. Esta modernidad propone que hay un progreso en el conocimiento, en las artes y en las técnicas al mismo tiempo que en las libertades, y que este nos conduce hacia una sociedad emancipada de la miseria, del despotismo, de la ignorancia. Pero lo que todos constatamos es que este desarrollo continúa y no trae ninguna de las emancipaciones soñadas. De hecho, hoy en día ni siquiera nos sentimos culpables por ser ignorantes...

BB: Usted dice: «Tenemos consciencia de nuestra condición solitaria, sabemos muy bien quiénes somos y lo poco que somos [...]»⁶.

JFL: Sí. La cosa es: ¿cómo legitimar el desarrollo? Queremos que esta sea una cuestión latente en la exposición, esta especie de duelo, de melancolía en relación con los ideales de la modernidad. La exposición pretende reavivar esta confusión en lugar de mitigarla, pues no hay motivos para mitigarla... En cuanto al otro tema de la exposición, aquel que legitima ese «neologismo monstruoso» del que hablábamos al principio, *inmateriales*: evidentemente, todos los progresos que se han hecho en las ciencias, y probablemente en las artes, están estrechamente ligados a un conocimiento cada vez más preciso de lo que llamamos *objetos*, en general, que quizás son objetos del pensamiento. El caso es que los análisis descomponen estos objetos, nos hacen darnos cuenta de que no son realmente objetos a escala humana, sino que, a su escala constitutiva, son aglomerados complejos de pequeños trozos de energía, de partículas que son absolutamente inaprehensibles como tales. En definitiva, no hay materias, solo energía. No hay materiales en el sentido más viejo de la palabra; es decir, el de un objeto que resiste a un proyecto que quiere arrebatárle su finalidad primera...

6. N. del trad. La cita del entrevistador no remite a ningún texto en específico, pero parece referir a las ideas que Lyotard desarrolla en el quinto capítulo de *La condition postmoderne*, p. 29-35.

BB: Ha escrito sobre pintura antes que sobre otras formas de expresión artística. Pero, según lo que dice, ¿no encuentra que, hoy en día, el cine se aproxima mejor a los problemas de los que usted se ocupa?

JFL: No lo sé. Adoro el cine, todos los tipos de cine. Creo que la última película de Wim Wenders [*Paris, Texas*] es admirable. Pero no quiero otorgarle ningún privilegio, y considero que la gran música es también impresionante desde este punto de vista.

BB: ¿No ha escrito mucho sobre cine?

JFL: Escribí un pequeño texto titulado «L'acinéma», y otro sobre música titulado «Plusieurs silences». Pero soy muy modesto, me considero muy ignorante.

BB: ¿Qué es entonces lo que le ha impulsado a escribir sobre la pintura?

JFL: En primer lugar, una vieja vocación de dibujante que he reprimido, probablemente. A veces dibujo, pero solo de vez en cuando...

BB: ¿Nada más? ¿Ni siquiera un trabajo sobre la equivalencia⁷, precisamente?

JFL: No, no creo. Fíjese usted, yo creo que hay algo en la línea totalmente radical y ontológico. Trazar una línea sobre una superficie, sea cual sea, es producir ese mínimo sentido que evocaba hace un rato. Nos encontramos ante lo más pobre, una forma de arte «pobre». Un simple trazo del lápiz sobre el papel da lugar a una de las artes más pobres, a una de las formas más pobres de arte. Esta pobreza, que es casi mística, tiene una dimensión originaria. Me parece que ahí me encuentro más cerca del dibujo que del color. Con un simple trazo del lápiz, una hoja se divide, algo se proyecta. Una organización del mundo se establece de forma inmediata. Ahí hay algo que es a la vez el colmo del poder y la completa desposesión, pues el que lo hace no sabe qué es lo que está haciendo. Esta pobreza es de una perfecta equivocidad, pues es todo y nada al mismo tiempo.

BB: Sus textos sobre «pintura» van de Adami a Buren, de Monory a Arakawa, siguiendo lo que yo llamaría una *lógica de la discontinuidad*. ¿Podría decirnos qué razones le influyen en la selección que usted hace? ¿Considera sus textos sobre pintura como fragmentos de un todo en el conjunto de sus escritos?

7. N. del trad. No está claro a qué se refiere el entrevistador cuando utiliza la palabra *equivalencia*. Podría referirse a la relación entre significado y significante en las prácticas artísticas, o quizás a la posibilidad de que la pintura sea entendida por Lyotard como un suplemento de la filosofía, una suerte de equivalente no discursivo de la misma.

JFL: Muy rápidamente, puedo decirle que el azar juega un papel importante. Generalmente conozco a los pintores sobre los que decido escribir: he trabajado con ellos, los he visto trabajar. Pero evidentemente hay pintores que conozco y sobre los que no voy a escribir nada. No creo que pueda reducir la profundidad de la pregunta al mero encuentro... Además, si me pregunta si forman un conjunto, y si ese conjunto es o no es parte de la reflexión filosófica, podría decirle, de forma sumaria, que solo *ahora* considero todos esos pequeños textos diferentes como fragmentos de un verdadero trabajo que no será tanto sobre el arte, sino más bien sobre la pintura. Sobre la pintura contemporánea. Aunque mi objetivo sería intentar decir cuál podría ser una filosofía del arte hoy en día.

BB: ¿Quiere decir que no descarta la idea de escribir una teoría estética?

JFL: No creo que fuese una teoría. Y no creo que fuese estética. No creo que fuese una teoría, pues no creo que la idea de teoría pertenezca a la metafísica propia de la estética, porque no creo que la estética corresponda a un momento muy actual, sino más bien a un momento muy concreto del debate sobre el arte que corresponde a la Ilustración y a lo que le siguió durante, aproximadamente, dos siglos. En el fondo, estaría dispuesto a afirmar que no existió la estética hasta el siglo XVIII y que, a fin de cuentas, lo que había antes eran poéticas, pues la estética se corresponde con la filosofía de lo sublime y con una teoría del genio.

BB: A la luz de lo que usted dice, ¿cabría pensar que Adorno tendría que haber dado explicaciones sobre la elección de su título [*Teoría estética*]?

JFL: No creo. Creo que el título es... ¿Cómo decirlo? Malo. Pero el libro es muy bueno. Precisamente porque no contiene una teoría, ni tampoco una estética. Es en esa línea en la que me gustaría inscribir este trabajo, en una línea que prolongaría aquello ya señalado en el trabajo de Adorno. Pero, fíjese usted: al releer a Adorno percibo siempre una aproximación que es negativa, casi cínica, donde la desesperación es grande, donde la relación con la estética moderna sigue siendo muy fuerte y donde el duelo todavía no se ha llevado a cabo. Está sumido en la melancolía. No puede olvidarse el contexto en el que la obra fue escrita, un momento en el que se quema públicamente lo más admirable del arte alemán y en el que se persigue lo más inteligente en el arte y en la literatura. Aunque ya no estamos ahí, sí cabe reconocer que nos encontramos en una suerte de despotismo democrático de los medios de comunicación, muy diferente del resto. Y si aspiramos a no olvidar, debemos intentar pensar la filosofía de las artes contemporáneas liberándonos completamente de la estética romántica. Esta es la reflexión sobre el arte que he comenzado a desarrollar a partir de *Discours, figure* como una forma de empezar a paliar —o, más bien, a suplir— el pensamiento político actual. En el fondo, la pregunta que me interesa en estos momentos es: «¿Qué hacemos si no tenemos

horizonte de emancipación? ¿Cuál es nuestra línea de resistencia?». Esa es para mí la cuestión esencial. Cuando Zola intervenía en los asuntos públicos, sabía de lo que estaba hablando, tenía su «horizonte de emancipación». Esto también se aplica a Voltaire, a Fourier —quien era también un político— e incluso a Sartre, aunque estuviese equivocado. Nosotros, intelectuales, ya no podemos intervenir. ¿Cuál es nuestra línea de resistencia si ya no hay horizonte de emancipación? Creo que se trata de una cuestión que está estrechamente ligada a la actividad artística, filosófico-artística. Es algo que habría que explorar a fondo, preguntándose qué sucede a nivel de tiempo, de espacio y de comunidad social en el arte contemporáneo. Eso es lo que intento explorar a través de estos fragmentos que escribo sobre arte y algunas veces, cuando tengo la suficiente audacia, sobre música. Me encantaría hacer un comentario de *Paris, Texas*, me gustaría decir que es un *Alicia en las ciudades*, que ya no es «arte pobre»...

BB: Volvamos a la exposición «Les Immatériaux» y a la forma en la que usted la ha concebido.

JFL: Creamos un filtro de forma deliberadamente arbitraria, pues teníamos tantas cosas que mostrar que la primera preocupación fue preguntarnos cómo íbamos a hacerlo. No se trataba de hacer una exposición universal. Ya no es posible hacer una exposición universal, y no se trata solo de una cuestión de presupuesto. ¿Cuáles fueron entonces nuestros criterios de selección? Fueron de tres tipos. En primer lugar, mostrar cosas que inspiraran un sentimiento de incertidumbre en cuanto a 1) la finalidad del desarrollo, y 2) la identidad del ser humano en su muy improbable inmaterialidad. Ese es el criterio de selección que concierne a los problemas filosóficos de la exposición. Luego, evidentemente, hubo que prestar atención a la disposición espacial y temporal. Se adoptaron dos principios: nada de paredes y, en consecuencia, nada de suelo. No volver a evocar una vez más la galería o el salón; es decir, las salas del Palacio Real diseñadas por el rey. Se trataba de evitar esa disposición cuadrada e intentar encontrar un sistema de organización del espacio más plástico e inmaterial. Así pues, en lugar de paredes, habrá un sistema de tramas tensadas entre el techo y el suelo que nos permitirá, según la forma en que se iluminen, variar la extensión de la vista y modular las indicaciones de la dirección a seguir sin ser prescriptivo, pues muchos de los espacios que se crearán serán cruces que permitirán ir en varias direcciones. Estas tramas serán grises. Su valor variará según la iluminación, al igual que su opacidad... En este aspecto seguiré bajo la tradición de lo moderno... El otro elemento que hemos decidido realizar es una guía sonora para auriculares portátiles. Los visitantes llevarán consigo una especie de Walkman. Sin tener que cambiar de frecuencia, podrán pasar de una emisión a otra a lo largo de toda la exposición. Las emisiones cubrirán varios sitios al mismo tiempo. Así, me permito incluir en la banda sonora «comentarios», aunque no sean necesariamente comentarios, e introducir en la visita un elemento textual mucho más significativo de lo habitual, así como

elementos sonoros y musicales... Esto sorprenderá a Daniel Buren, pues refleja una preocupación particular por hacer de esta exposición «una obra de arte».

BB: ¿Por qué?

JFL: Recuerde lo que [Buren] decía en la época de la documenta: «Lo que se expone no son las obras, es la exposición misma...»⁸. Podríamos afirmar que este sería el caso. Sin embargo, no se trata de preguntarse si nos arrogamos el derecho de ser artistas. Contrariamente a esta idea, creo que lo importante es que todavía hay cosas que hacer en el ámbito propiamente expositivo, y es eso lo que podemos intentar hacer. Así, si introducimos en la exposición objetos que podrían situarse unos al lado de otros, tiene que haber una compatibilidad entre ellos. Por eso vamos a excluir la presentación de objetos expresionistas, neoexpresionistas o transvanguardistas. Intentaremos ser muy estrictos a la hora de detectar una sensibilidad posmoderna que no se corresponda del todo con el uso de esta palabra en el ámbito de las artes.

BB: ¿Hay un formalismo posmoderno?

JFL: Eso depende de lo que entendamos por *formalismo*. No conozco bien la pintura que hoy en día se denomina *posmoderna*, pero no me agrada. Estas formas de expresión pictórica que están resurgiendo actualmente, estos transvanguardismos —digamos *neoexpresionistas*, que es como los llaman los alemanes, responsables en gran medida de este fenómeno—, los percibo como el olvido puro y simple de todas las tentativas llevadas a cabo a lo largo del último siglo, así como una pérdida de sentido de los desafíos, un vago retorno al *placer* del visitante, un abandono de la *tarea* artística tal y como había sido percibida por Cézanne, Duchamp y muchos otros, Klee entre ellos. Para mí es una suerte de relajamiento enorme, aunque es posible que mi diagnóstico sea totalmente falso...

BB: ¿Qué piensa entonces de la veleidad de rehabilitar el «oficio» como valor primero del saber hacer del artista?

JFL: Sería un poco paradójico reducir la historia de la pintura al único problema de la técnica o del soporte. No es suficiente. Acuérdesse de los impresionantes textos de Diderot, como aquel en el que hablaba, no sin cierto desdén,

8. N. del trad. Lyotard se refiere a las críticas que Buren realizó a comienzos de los años setenta a propósito de cómo la aparición de comisarios con una fuerte personalidad creativa, como Harald Szeemann, convertía las obras de los artistas en meras piezas o herramientas al servicio de la exposición, que se convertía en la verdadera obra de arte. Al respecto, son notables su obra *Exposition d'une exposition : Une pièce en 7 tableaux*, realizada para la quinta edición de la documenta de Kassel (1972), y su texto «Exposition d'une exposition», que fue incluido en el catálogo de este mismo evento y reimpresso en numerosas ocasiones.

de *la petite technique*⁹. Aún con una técnica semejante, Chardin, por ejemplo, supera a todos sus contemporáneos, y esto es debido a otra cosa que habría que buscar en el campo fenoménico. Y fíjese en Cézanne: su técnica no era precisamente famosa, y aun así... De todas formas, aunque no estoy tentado a tomarme muy en serio la cuestión de la maestría técnica, sí me interesan los aspectos técnicos que me ayudan a entender la transformación de la sensibilidad del espectador. Imagino que las personas que viajasen de Flandes a Venecia durante los siglos XVI o XVII debieron quedar profundamente deslumbradas. Pero, una vez asumidos estos elementos, nos vemos obligados a comprobar que se trata de una transformación permanente de la capacidad de ver y de apreciar aquello que vemos. No creo que esto suceda en la mayoría de las obras actuales. No me dicen nada nuevo. Pienso: «Esto ya lo he visto, e incluso lo he visto mejor hecho...». El exceso de pasta, el dibujo recargado y todo esto ya lo conocemos, ya lo hemos visto. No digo que no tenga interés, digo que, para mí, en cualquier caso, es lo mismo de siempre...

BB: El hilo conductor de su exposición es la raíz misma de su definición: *mat-*. ¿Por qué?

JFL: Hemos asumido que *mat-* es una antigua raíz indoeuropea, pero esto es totalmente ficticio, pues actualmente sabemos que los indoeuropeos no existieron. En fin, digamos que se encuentra en varias lenguas, ya sea por préstamo o por raíz común, y que esta raíz indicaba una «toma de medidas manual», por lo que posteriormente ha terminado significando ‘construir’ o ‘modelar’. Y de ahí provienen las palabras *materia*, *material*, *materiales* o *maternidad*. Por eso hemos decidido utilizarlas como presupuestos de una manera cercana a la teoría de la comunicación. Quizás usted sabe que el supuesto de las teorías de la comunicación es que todo objeto es un mensaje y, por lo tanto, todo mensaje proviene de una fuente, va a un destinatario, está inscrito en un soporte, en un código que lo convierte en descifrable y que hace que sea un mensaje, y, finalmente, informa sobre algo. Así pues, tenemos cinco polos: *de dónde*, *hacia dónde*, *cómo*, *sobre qué* y *acerca de qué*. De forma muy arbitraria, decidimos nombrar estos polos con la raíz *mat-*, de donde salen: *maternidad* [*maternité*] del mensaje, o en qué soporte se inscribe; *material* [*matériau*] del mensaje, o cómo se expresa el mensaje; su *matriz* [*matrice*], pues todo código es una matriz que permite la permutación; acerca de qué trata —cuál es su contenido—, tema o *materia* [*matière*] del mensaje, y, por último, de qué forma es recibido, por ejemplo, considerando que la oreja es una herramienta [*matériel*] receptora del mensaje. Todo esto no es nuevo, solo es una forma de

9. N. del trad. Aunque Diderot habló profundamente sobre la técnica en sus escritos, no está claro a cuál de ellos se refiere Lyotard. Para un análisis exhaustivo sobre las reflexiones de Diderot sobre la técnica, cf. Stéphane LOJKINE (2009), «La technique contre l'idéal: La crise de l'ut pictura poesis dans les Salons de Diderot», en Ralph DEKONINCK, Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ y Nathalie KREMER (eds.), *Aux limites de l'imitation: L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (xvii-xviii siècles)*, Brill, p. 121-140.

estructurar nuestro trabajo, una manera de distinguir, dentro de lo que ya teníamos en mente, un objeto u otro en tanto en cuanto suscita actualmente una pregunta en particular: ¿en qué consiste la maternidad de los mensajes hoy en día? ¿En qué consiste su materia, su material, etc.? Esto es independiente del ámbito considerado, sea la cocina, la pintura, la astrofísica... Hemos decidido mantener estos cinco polos para crear cinco secuencias que se extenderán de sur a norte por la gran galería del Centro Georges Pompidou. Esto significa que el espectador que decida seguir uno de estos cinco ejes en línea recta permanecerá en la secuencia titulada «Materiales», «Matriz», «Material», «Materia», «Maternidad»... De hecho, creo que toda la exposición se puede considerar como un signo que remite a un significado ausente. Y ese significado ausente es lo que acabo de explicar: la problemática en torno al luto por el fin de la era moderna y, al mismo tiempo, el júbilo relacionado con la aparición de algo nuevo. Pero también trata, quizás, como queremos subrayar, la identidad a través de la materialidad o de la inmaterialidad de lo que somos y de los objetos que nos rodean.

BB: ¿Qué es el posmodernismo?

JFL: Aunque mi trabajo consiste en saberlo, no lo tengo claro. A fin de cuentas, la discusión no ha hecho más que comenzar. Sucederá como con la Ilustración: la discusión será abandonada antes de que lleguemos a alguna conclusión.