



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

Lo sublime en la estética de Jean-Francois Lyotard

Autor:

Marcos, Juan Esteban

Tutor:

Fernández, José

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado



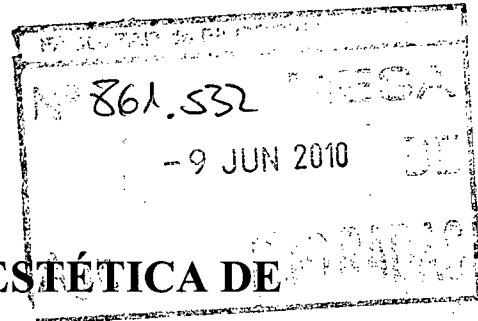
FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
15.4.7

Tesis 15.4.7

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Departamento de Filosofía



LO SUBLIME EN LA ESTÉTICA DE

JEAN-FRANCOIS LYOTARD

Por: Juan Esteban Marcos

Director: José Fernández

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Tesis de Licenciatura en Filosofía, Junio 2010, Buenos Aires, Argentina.

Me gustaría decir que un acontecimiento

Es una lucha cara a cara con la nada.

Esto suena como la muerte. Las cosas

No son tan sencillas

J.-F. L.

INDICE

Introducción: Lyotard o el pensamiento errante.....	5
<i>Primer capítulo:</i>	
La figura-matriz, seudofundamento de un espacio figural.....	10
I. Toma de partido por un espacio figural.....	14
II. El deseo entre la línea y la letra.....	20
III. La figura-matriz.....	25
<i>Segundo capítulo:</i>	
De lo figural a lo sublime. Una estética fugitiva.....	31
I. La estética libidinal como dispositivo pulsional.....	34
II. El tema de lo sublime.....	44
III. Preludio conceptual a las lecciones sobre lo sublime.....	49
<i>Tercer capítulo:</i>	
Estética de lo sublime postmoderno.....	59
I. Lecciones para una recuperación de la estética kantiana.....	62
II. El acontecimiento como <i>ocurrencia</i> del pensamiento.....	71
III. La estética de lo sublime postmoderno.....	84
Conclusiones.....	96
Tabla de abreviaturas.....	99
Bibliografía.....	100

**LO SUBLIME EN LA ESTÉTICA DE
JEAN-FRANCOIS LYOTARD**

INTRODUCCIÓN:

LYOTARD O

EL PENSAMIENTO ERRANTE

Es posible afirmar con Bill Readings, que las obras de Lyotard presentan un pensamiento estético que es “un experimento en sí mismo; testimonio de una alteridad irreductible”¹. Lyotard está interesado en poner de manifiesto una *manera* de pensar que busca poner en jaque las ideas de su época. En las diferentes obras que se analizarán en la presente investigación se evidencia un incansable cuestionamiento a-sistemático de las categorías heredadas. Puede afirmarse, en este sentido, que el trabajo de Jean-François Lyotard, en especial la parte que consagró a temas estéticos, responde siempre a la misma exigencia: hacerle justicia a lo sensible en su alteridad y en su donación originaria.

En este marco, las páginas que siguen buscan poner de manifiesto la existencia de un diagnóstico recurrente que, aunque presentado subrepticamente, sugiere que se ha olvidado lo sensible. Lyotard sostiene que aquello que olvidamos aparece como una amenaza, como un fantasma. Es preciso entonces descubrir que hay lo no decible. En las palabras del autor:

Uno escribe porque escucha un pedido (*demande*) y busca responder; leo a Kant o Adorno o Aristóteles, no para detectar el pedido que ellos mismos han intentado responder mediante sus escritos, sino que los leo para escuchar lo que esos escritos me piden mientras escribo lo que escribo².

¹ B. Reading, *Introducing Lyotard, Art and Politics*, Routledge, Londres, 1991, p. 17.

² G. Van Den Abbeele, “Interview: Jean-Francois Lyotard”, *Diacritics* (The Johns Hopkins University Press) Vol. 14, nro. 3, otoño 1984, p. 19: <http://www.jstor.org/stable/464841> (último acceso: 20.05.2010)

Los capítulos a continuación ofrecen un exámen crítico de la respuesta dada por Lyotard a ciertos problemas de la estética contemporánea. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta / *que* sus nociones estéticas aparecen a menudo de forma desarticulada a lo largo de sus diferentes obras, se busca presentar aquí algunas de esas nociones y enfocar aquellas que se mantienen “en juego” a lo largo del tiempo. De este modo, se asume el desafío de sistematizar el pensamiento estético de un pensador que, irónicamente, criticaba toda sistematización. En este sentido, es importante aclarar que el presente trabajo no es (ni pretende ser) una síntesis de las categorías utilizadas por el autor. Lo que sigue propone un acercamiento pormenorizado de lo que puede denominarse el “núcleo duro” de una propuesta filosófica. El objetivo general es “iluminar” los aspectos centrales, tanto críticos como teoréticos, del pensamiento estético de Lyotard.

Jean- François Lyotard nació en Versalles (Francia) el 10 de Agosto de 1924 y murió en Paris el 21 de abril de 1998. Después de terminar su bachillerato en el Liceo Francés, se muda a Paris en donde estudia filosofía en la Universidad de la Sorbonne. A los 26 años, aprueba el concurso público de agregado cultural para la educación secundaria y en 1950 parte a Constantine (Algeria) en donde enseñará filosofía a alumnos de séptimo año. Sin embargo, a fines de la década de 1950, Lyotard retorna a Francia para enseñar en la Universidad. Allí, Lyotard estableció vínculos con la corriente política del “comunismo anti-autoritario” y formó parte del grupo *Socialismo o Barbarie*, dirigido por el filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis. En 1959 abandona la “posición conciliadora” del grupo y funda la organización de ultra-izquierda *Poder Obrero* desde donde militará fuertemente contra la guerra en Algeria. Hacia fines de los años 1960, seducido por la recuperación del pensamiento freudiano, Lyotard cambia de rumbo una vez más y renuncia definitivamente a todo tipo de activismo político. Por esos años declaró:

La ilusión de que somos capaces de programar nuestra vida forma parte de una antigua fidelidad a algo parecido a un destino o sino, como si nos llamara alguien o algo para llevar a cabo el papel que él (o ello) ha escrito en nuestro nombre (PE, 15)³.

Desde 1959 y hasta 1987 enseña en la Sorbonne en donde sostiene que su posicionamiento filosófico debe ser entendido como un rechazo general al lugar adoptado por la crítica y la teoría de su época. Sus ideas giran en torno a la discusión del proyecto Iluminista, en la línea de lo que la escuela de Frankfurt había llamado la *Dialéctica del Iluminismo*⁴.

En el primer capítulo, expondremos los argumentos generales de *Dicours, figure*, obra que antes fuera su tesis de doctorado (bajo la dirección de Mikel Dufrenne). El objetivo es empezar a distinguir cuál es la tensión que quiere señalar el autor y cuáles son los problemas que sobrevienen a la demarcación entre el discurso y la figura. En este sentido, se indagará acerca de los “espacios” que permiten construir y de la relación que mantienen con el arte tanto el discurso como la figura. De esta forma se espera poder explicitar las ideas centrales del posicionamiento teórico de Lyotard y trazar la interpretación que ofrece *Discours, figure* acerca de lo que puede ser una obra de arte. Con este fin, se utilizarán también algunos de los textos compilados bajo el nombre *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973).

Más adelante, siempre en el primer capítulo, se verá de qué manera Lyotard esquivaba el “dramático pasaje, propio de la filosofía francesa, de la fenomenología al estructuralismo”⁵. Se busca explicar con ello la particular relación que el filósofo construirá con la teoría psicoanalítica del arte. Será importante definir la noción central de la obra para comprender mejor algunos rasgos de la primera caracterización de la función del arte que ofrece Lyotard. El objetivo es también poner de manifiesto que,

³ Ver tabla de abreviaturas (p. 99)

⁴ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo* (1944).

⁵ J. Rajchman, “Jean-Francois Lyotard’s Underground Aesthetics”, *October* (The MIT Press), Vol. 86, Otoño 1998, p. 5

1971

(ME)

desde el comienzo de sus reflexiones estéticas, se quiere establecer un vínculo entre el arte y una idea, a veces poco clara, de *verdad revelada*.

Con la aparición de *La condición postmoderna* en 1979, la figura de Lyotard se hace mundialmente conocida y todo su pensamiento queda fuertemente asociado a las discusiones en torno al problema de la postmodernidad. Además, por aquellos años sus reflexiones sobre la estética cedieron lugar a la denominada *filosofía de la sociología*. Por ello, la segunda parte del presente trabajo debe ser entendida como un capítulo que acompaña la transición de su pensamiento entre las década de 1970 y 1980. En un primer apartado, se desarrollarán algunos temas presentes en artículos de *Des dispositifs pulsionnels* (1973) que permitirán ejemplificar las aplicaciones prácticas de la denominada estética libidinal. Al mismo tiempo, se prestará particular atención a la forma en que son reformuladas algunas reflexiones a partir de la obra de Theodor W. Adorno. Luego, se ingresa en el “tema de lo sublime”. El objetivo es hacer explícitos los aspectos históricos relevantes alrededor de dicha noción, lo que permitirá demarcar la forma en que es recuperado el sentimiento de lo sublime por Lyotard. Finalmente, se expondrán algunas nociones centrales de la primera parte de la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant, con el objetivo de aclarar mejor el sentido en que serán reformuladas y discutidas por Lyotard, lo que constituirá el tema del siguiente capítulo.

Lyotard dedicó los últimos años de su vida a las reflexiones en torno al arte y a la recuperación del pensamiento kantiano. En el tercer capítulo, el objetivo central será el de presentar los resultados de dichas investigaciones, esto es, las *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Se trabajará en sintonía con la hipótesis de Lyotard que sostiene que la cuestión de lo sublime domina la cuestión de las artes hoy en día.

Luego, se intentará mostrar la importancia del concepto de acontecimiento como *ocurrencia* del pensamiento, con el fin de acceder a los fundamentos de la denominada

estética de lo sublime postmoderno. Finalmente, se pondrá en relación la posición de Lyotard con algunas vanguardias estéticas y con la producción de artistas como Barnett Newman o Jacques Monory. Hacia el final del trabajo, se expondrán las características centrales de la propuesta de Lyotard y se ofrecerá una interpretación de las consecuencias que dicha estética supone para el ejercicio filosófico.

En síntesis, esta investigación se centrará principalmente alrededor de tres obras: *Discours, figure* (1971), *Des dispositifs pulsionnels* (1974) y *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991). Se intenta demostrar que existe una continuidad argumentativa entre estas obras ya que en todas ellas existe un mismo diagnóstico: hay una insuficiencia discursiva para dar cuenta de un ámbito que permanece oculto y que está en juego en el arte. Antes de cualquier institución o práctica prescriptiva, Lyotard quiere mostrar que existe un espacio que ha sido olvidado. En este marco, el objetivo del presente trabajo es explicar cómo “lo sublime” surge como una herramienta de *mostración*. Sin embargo, es necesario recorrer casi veinte años de producción filosófica para ver que “lo sublime” es sólo uno de los nombres de un complejo problema formulado de diferentes maneras. Se buscará mostrar aquí que Lyotard propone una manera singular de hacer estética. El objetivo central es exponer cómo sus reflexiones estéticas trazan una línea argumental que, sin constituirse como un método de apreciación, atraviesa toda su producción filosófica.

Primer capítulo:

LA FIGURA-MATRIZ

SEUDO-FUNDAMENTO DE UN ESPACIO

FIGURAL

Discours, Figure (1971) es una de las obras de recorrido obligado para quien busque acceder a la postura filosófica de Jean-François Lyotard. A partir de dicha obra, se puede constatar la coherencia que ha mantenido su pensamiento en relación a sus producciones posteriores. La obra se inscribe en el marco de un proyecto —jamás abandonado— de “crítica práctica de la ideología”. Es interesante pensar por qué *Discours, figure* no despertó gran interés fuera del ámbito académico. ¿Acaso la aparición de un volumen que pregonaba la defensa de un mundo percibido desde lo visual en el marco de un período dominado por las llamadas las teorías del texto⁶ sólo podía estar condenado al eclipse intelectual? La conjura general a la obra que se suscitaba desde el ámbito universitario sólo se puede justificar por su falta de sintonía con el registro académico. La propuesta de Lyotard se distingue del pensamiento que, por aquel entonces, buscaba distanciarse del ámbito de las filosofías de la percepción. Sin embargo, el carácter distintivo de su posicionamiento intelectual radica, precisamente, en la resistencia a alinearse junto a sus pares como defensor de la palabra en la crítica general de éstos de los sentidos.

epimaco's
dunspitz

Frente a los grandes sistemas de pensamiento que censuran la posibilidad de pensar el mundo sensible, *Discours, figure* contrapone un tono de protesta heterodoxa y de acusación muchas veces panfletaria que produjo un enorme impacto en el debate filosófico francés. El tardío interés por la teoría freudiana y el casi obstinado apego a la

⁶ Con esta noción se busca definir al conjunto de intelectuales franceses que, tras abandonar la fenomenología, se volcaron hacia posturas estructuralistas o post-estructuralistas. Basta mencionar obras como *El orden del discurso* (1973) de M. Foucault o *De la obra al texto* (1971) de R. Barthes. Por su parte, Derrida dirá que la filosofía debe tener en cuenta la lingüística y la etnología para no caer una y otra vez en errores filosóficos. Ver *Signature, événement, contexte*, conferencia en el *Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française* (Montréal, août 1971), varias ediciones. O más adelante, *Lettre à un ami japonais*. Carta que apareció por primera vez en francés en *Le Promeneur*, XLII, octubre 1985. Todos estos pensadores son herederos, en mayor o menor medida del famoso “Seminario sobre «la carta robada»” (1951) de J. Lacan, en *Escritos*, Vol. I, Siglo XXI, México (1975), en donde se afirma que la verdad tiene la estructura de la ficción (policial).

my
Pranab

lo usó
en Promeneur

¿no piensas que son contraproducentes?
q' obra, d'ho

metodología fenomenológica ortodoxa hacen de *Discours, Figure* algo más que una propuesta incómoda de pensamiento estético.

Este libro protesta: que lo dado no es un texto, que existe un espesor, o mejor una diferencia, constitutiva, que no puede leerse, sino que sólo se ve (*voir*)⁷; esta diferencia, y la movilidad inmóvil que la revela, es aquello que no deja de olvidarse en el significar⁸ (*DF*, 9).

Desde la primera página, Lyotard busca dejar en claro que su pensamiento se ubica en las antípodas de las filosofías que, según él, ven en la experiencia vivida el germen de la ingenuidad y la tematización de un ser empobrecido. Aunque los resultados del libro desafían cualquier intento de reducirlos y simplificarlos en una sistematización *clara y distinta*, cabe destacar que, tras la lectura de las más de 300 páginas de análisis que lo componen, se hace patente un contraste establecido entre las dos nociones que dan título al volumen: el discurso y la figura.

Contra las filosofías que, desde Platón, desvalorizan lo sensible, Lyotard plantea un ataque a la “suficiencia del discurso” (*DF*, 11). Al mismo tiempo, la obra busca recuperar la idea freudiana según la cual “la verdad no aparece jamás allí donde es esperada” (*DF*, 17). De acuerdo con Lyotard, las denominadas filosofías del texto deben reconocerse estériles para dar cuenta del mundo de la sensación del que forman parte y del que, paradójicamente, también emanan: admitir que el mundo es algo que debe ser leído, significa someterse a la escritura de un *otro* que, desde una perspectiva particular, define lo dado⁹.

⁷ Entenderemos *voir* como ver, esto es, el acto de la percepción hecha por el sentido de la vista. Habrá que distinguirlo de *regarder* que, aunque suele ser traducido como ver, refiere a la observación como búsqueda de conocimiento a partir del sentido de la vista.

⁸ La paginación remite a las versiones originales. Las siglas utilizadas están especificadas en la tabla de abreviaturas que se antepone a la bibliografía final. En todos los casos en que no se indique lo contrario la traducción del francés y/o del inglés me corresponde.

⁹ *Les données* (lo dado), son las cosas fijas y determinadas; lo que se presenta inmediatamente (*immédiatement présent*). Pero *donné* es también el participio pasado del verbo *donner* (dar). El verbo refiere a la capacidad de abastecer a algo o alguien de una propiedad que no le es propia. Puede constatarse que hablar del texto como un *donné* posee un carácter ambivalente entre la propiedad inmediata y la impropiedad mediatizada. Esta incongruencia está presente en la lengua francesa.

El discurso, según Lyotard, cree que hay transparencia y claridad en toda expresividad textual. Empero, el discurso imposibilita cualquier pensamiento acerca de la materialidad de las palabras y/o de los significantes, entendidos en términos figurativos. Esta imposibilidad pone de manifiesto la perentoriedad de toda significación y designación (*signification et désignation*). En este marco, surge la posibilidad de rescatar el acontecimiento figurativo. De esta manera, lo figural comienza su insinuación como un conjunto deshilvanado y lacio de significados.

Dado que el objetivo de *Discours, figure* es el de realizar una crítica a la ideología, indagaremos sobre las herramientas que se utilizan para tal propósito. Se busca conocer, ¿de qué manera puede contribuir el arte como trabajo crítico? ¿Cuál es el interés de la distinción entre espacios discursivos y figurales trazadas por Lyotard en su libro?

La estrategia a continuación busca indagar, en primer término, sobre los objetivos generales de la obra para poner de manifiesto la postura filosófica de Jean-François Lyotard. Se expondrán los elementos sobre los que se sostiene su reflexión sobre el arte y para mostrar cuál es su relación particular con el psicoanálisis. Se busca trazar los rasgos de la interpretación que *Discours, figure* ofrece del arte. Para ello, se hace uso también de textos escritos previamente (entre 1968 y 1971, en Nanterre) y compilados bajo el nombre de *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973)¹⁰.

¹⁰ Aunque en palabras del propio autor, los resultados de dichas investigaciones fueron “balbuceantes”, allí se expresa la misma distancia del psicoanálisis ortodoxo y de las lecturas estructuralistas que en *Discours, figure*. En la *Dérive* se revela el laborioso afán por desenmascarar la “violencia” de la escritura. Vale decir que el freudomarxismo de Lyotard es consciente de la heterogeneidad de los objetos de estudio de una y otra disciplina así como de la incompatibilidad metodológica que esto acarrea. Sin embargo, encuentra en estos pensadores, denominados filósofos *de la sospecha*, claves para pensar la práctica revolucionaria y el arte de acuerdo a una perspectiva que, a esta altura, recién entraba en su primera fase de elaboración.

I. TOMA DE PARTIDO POR UN ESPACIO FIGURAL

En un primer momento, buscaremos aclarar los puntos de tensión y los problemas que supone *Discours, figure* al plantear una crítica de la preeminencia del pensamiento discursivo sobre el pensamiento figural. Indagaremos en la distinción existente entre uno y otro para desentrañar la noción de verdad que busca revelar la obra. Luego, empezaremos a describir qué relaciones establecen estos conceptos con el arte.

Con especial énfasis, Lyotard establece *prima facie* los campos a los que aludirá en lo sucesivo. Se pone de manifiesto una posición teórica resuelta y un objetivo específico: la “defensa del ojo” de la amenaza imperialista de la textualidad¹¹. Inmediatamente después, se toma partido por la figura (*le partis pris du figural*) y comienza un análisis crítico de la tradición estructuralista entendida como una ideología.

En este marco, la discursividad está caracterizada por la preeminencia del pensamiento lógico, de la racionalidad conceptual y de la performatividad. Lo discursivo plantea una suficiencia inmanente sostenida en una presunta sistematización dialógica que oblitera la indagación sobre la materialidad de los significantes. ¿Cómo lo logra?, desacreditando cualquier concepción sobre el mundo que no utilice reglas de aprehensión lingüísticas.

En *Discours, figure*, el dominio de la textualidad sobre el ámbito de la percepción es entendido como la clausura de cualquier posibilidad de pensar una presentación prerreflexiva del mundo. La obra se posiciona en contra del pensamiento y las investigaciones de la época que pretendían demostrar el carácter ilusorio de cualquier realidad comunicable independientemente del lenguaje. Al contrario, se

¹¹ Este libro es, según su autor, una “defensa del ojo, su localización”. (DF, 11)

afirma que la supuesta imposibilidad de indagar sobre *lo originario* que sostienen sus coetáneos revela, en mayor medida, las limitaciones inherentes del lenguaje articulado. En este sentido, la discursividad es entendida como la responsable de una ceguera auto-inducida. Se discute la creencia sesgada en la transparencia del significado y en la posibilidad de comunicabilidad del mismo. Según Lyotard, lo textual resulta insuficiente para dar cuenta del mundo *sensible* en el cual él mismo está inmerso y del cual, en última instancia, también procede¹².

Discours, figure sostiene que existe un intervalo entre el sujeto y el *objeto absoluto* entendido como el mundo del cual el lenguaje pretende ser reflejo. Sin embargo, esta dimensión referencial pasada por alto por el estructuralismo no logra obturar la posibilidad de ver que, en definitiva, “todo discurso está dirigido en dirección de *algo* que busca aprovechar ²¹ (*saisir*), que está incompleto y abierto, un poco como el campo visual es parcial, limitado y abierto por un horizonte” (*DF*, 32). Este horizonte es limitante producto de la denominada *dialéctica inmóvil* que implica que, en un lenguaje dado, todos los valores de los términos están definidos en relación o correlación a los demás. La inmovilidad radica en que un discurso sobre el lenguaje se hace siempre en el ámbito textual y, si se pretende reformularlo se hará siempre en el marco de las reglas y los límites de comunicabilidad expresados por las leyes intrínsecas al sistema. Lyotard afirma la idea de un metalenguaje puede inducirnos a pensar incorrectamente que es posible reformar las reglas de cualquier sistema lingüístico. Sin embargo, toda tentativa

¹²En esta reflexión se vislumbra el legado fenomenológico. Lyotard plantea una insuficiencia operacional que también se hace explícita en la metodología fenomenológica:

“Vemos la necesidad de otra operación que la conversión reflexiva, más fundamental, una especie de “sobre-reflexión” (*surréflexion*) que tenga de cuenta de sí misma también y de los cambios que introduce en el espectáculo, que no perdería de vista la cosa y la percepción “bruta” (*perception brute*) y que borraría, y no cortaría en nombre de una hipótesis de no existencia, los vínculos orgánicos de la percepción y lo percibido, y que se daría, en cambio, la tarea de pensar (...) de hablar no de acuerdo con la ley del significado intrínseco de las palabras dadas en el lenguaje, sino que, mediante un esfuerzo difícil, emplear una voz que exprese más allá de los límites de nuestro contacto mudo con las cosas, cuando esas cosas no fueron dichas todavía”. M. Merleau-Ponty, en *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 61.

se verá limitada de forma circular por el hecho de que el útil para tal reforma es precisamente aquello que se quiere reformar. En otras palabras, no hay posibilidad de una enunciación crítica renovadamente distinta. ¿Acaso esto significa que es imposible expresar mediante el discurso las conspiraciones (*machination*) contra la figura?

Un buen libro sería un libro en donde el tiempo lingüístico fuese deconstruido; en el cual el lector pudiera empezar en cualquier lugar y en cualquier orden, un libro para navegar. Este libro no es (un) ese buen libro: todavía se sostiene en la significación, no es un libro de artista; la deconstrucción no opera directamente, está significada [...] Claro que esta significación es fragmentaria, posee lagunas y, espero, acertijos. Pero sin embargo, hay que decirlo, es muy poco (*DF*, 18).

Mediante este pasaje se revela el desafío que enfrenta la primera parte de la obra. *Dicours, figure* busca realizar una una defensa del ojo que tendrá como objetivo poner de manifiesto la conjura general hecha sobre lo sensible. Sin embargo, es mediante palabras que se critican “las sombras” que esa misma palabra ha tendido sobre la figura. ¿De qué manera puede realizarse una crítica a la palabra desde la palabra? Lyotard insinúa un camino al sostener que la figura, después de todo, también está presente en el texto.

Gracias a los diferentes análisis, se ilumina en el camino que conduce desde el “espacio textual” (*espace textuel*), propio del discurso, hacia un “espacio figural” (*espace figural*), propio de la figura. La obra utilizará constantemente en su recorrido crítico una herramienta, a saber, la indagación sobre lo artístico. La obra nos invita a ubicar al arte como el ámbito del pensamiento sobre la figura, independientemente del discurso que suele construirse a su alrededor. Se ratifica en todo momento que la posición del arte, y de la figuratividad en general, permanecen incólumes como instrumentos de desmentida o desmascaramiento de la posición tiránica del discurso.

En este sentido, se busca mostrar que, mientras que lo textual quiere significar e interiorizar lo *otro* de la razón como una práctica discursiva, lo figural tiene como

objetivo infundir opacidad en la textualidad. Lo figural, está presente en el espacio textual en tanto figura permitiendo que “desde el interior del discurso podamos pasar a la figura” (DF, 13). Se establece, entonces, una relación entre ambos espacios que autoriza a lo figural a participar de lo textual.

El figural es definido, en primera instancia, como un espesor o una pseudo-profundidad en contraposición a la *perspectiva* de lo figurativo.

Por espacio textual, entiendo entonces el espacio donde se inscribe el significante gráfico. En cuanto al espacio de la figura, « figural » lo define mejor que « figurativo » [...] Lo figurativo es únicamente un caso particular del figural (DF, 211).

?! La oposición entre figural y figurativo puede ser entendida mediante la analogía del representante y el representado respectivamente, en la cual el segundo siempre puede ser reconocido como formando parte del primero. En otras palabras, hay una preeminencia de lo figural sobre lo figurativo (entendido como la forma que aparece en contraposición de lo abstracto).

Por su parte, Lyotard afirma que un texto es aquello que no se deja mover (*mouvoir*)¹³. Al mismo tiempo, lo textual posee un referente o un objeto al cual refiere, un *vis-a-vis*. Esta objetualidad referencial aparece como una frontera para el espacio figural.

El arte resulta funcional al descubrimiento de la experiencia fronteriza entre lo figural y lo textual a la que el ojo puede entregarse. En el caso de la pintura, Lyotard dirá que el cuadro debe navegarse (*se brouter*) en un regodeo visual (*rejouissance du visuel*) que expresa aquello que cualquier reducción a lo discursivo pierde, a saber, la

T
mouvoir

¹³ *Mouvoir* y *bouger* suelen ser ambos traducidos como “mover”. Sin embargo, *mouvoir* es un verbo transitivo lo que supone la presencia de un complemento objetivo a ser movido; en este caso el sujeto. Al mismo tiempo, resulta interesante ver la diferencia entre *mouvoir* y *émouvoir* (“emocionar”), verbos con la misma raíz. Ambos refieren al mover, pero *émouvoir* también conservó su significado antiguo que refiere a la facultad de despertar en algo o alguien un efecto o sentimiento perturbador.

lo se suprime — otro d 21
↓
2000000 — espacio figural

fuerza energética del ojo. Esta experiencia puede hacerse manifiesta en el discurso si se abandona su aprehensión tradicional como expresión o representación conceptual.

Ahora bien, si *L'oeil, c'est la force*, ¿porqué buscar una definición precisa de cómo abordar el espacio figural? Lyotard dirá que existe una verdad en él que no se da inmediatamente a la vista sino que se indica de forma lateral y fugitiva, como un *lapsus*. El espacio figural debe ser entendido como aquello que pone en cuestión y que rompe con el orden textual. Lo figural posee un carácter disruptivo de toda significación literal y de toda noción que busque claridad. Emerge en *Discours, figure* una nueva noción de verdad vinculada a algo que sobreviene, a lo que no está en su lugar, a lo se muestra como desplazado. Lyotard dirá que la verdad del figural no puede ser pre-vista dado que...

¿y el retroceso?

...se señala allí donde nadie la espera. Su irrupción es suficiente para hacer la obra, y no la obra para hacerla surgir. La fuerza de una expresión literaria o pictórica no reside en la armonía (ni en la victoria del yo), es lo que sostiene y mantiene abierto, «libre», el campo de las palabras, de las líneas, de los colores, de los valores, para que la verdad se figure (*DE*, 128).

La verdad se escabulle y se presenta de forma violenta, como una aberración (*aberration*). Abre otro espacio (figural) vertiginoso y esquivo que no está vinculado a contextos específicos de emergencia, sino que aparece como un acontecimiento (*évènement*) discontinuo. El espacio figural da lugar al acontecimiento como obra de arte. En este marco, habrá que suponerla enterrada, invisible, “fugitiva en el seno de los discursos y las percepciones, como aquello que las trastorna” (*DF*, 135).

Aún cuando no pertenece al ámbito del conocimiento, todo en el espacio textual (ámbito de la significación y la designación) estará al servicio del borramiento (*effacement*) de estos acontecimientos por considerarlos sinsentidos (*insensés*). La crítica de Lyotard hacia estas operaciones que suprimen, marca un contraste

irreconciliable en relación a la confianza en la palabra que exhiben otros intelectuales coetáneos a él. Como lo explicó Martin Jay:

En su lugar, [Lyotard] invoca el intento realizado por Merlau-Ponty de explorar el entrecruzamiento quiásmico de lo visible y lo invisible (...) En su búsqueda de dar cuenta de la insuprimible brecha entre lo sensible y lo inteligible, ubicará lo figurativo en el marco operacional del deseo freudiano¹⁴.

Sin embargo, será la exploración de este entrecruzamiento lo que lo conducirá, finalmente, a un abandono del proyecto fenomenológico. En este momento de su pensamiento, el filósofo reconoce la falta de un *cuerpo* emocionalmente afectado en la *Phénoménologie de la perception* de Merlau-Ponty. Por otra parte, la búsqueda obsesiva por un entendimiento originario no permite pensar los desajustes (*dérèglements*) de la conciencia¹⁵. Lyotard afirma que su distancia con la fenomenología radica en el planteo de una supuesta connaturalidad entre lenguaje y mundo, responsable de la desarticulación definitiva de sentido entre discurso y realidad. El lenguaje no sólo no articula los significados implícitos del mundo, sino que este afán de lo discursivo por aprovechar (*saisir*) para sí mismo el mundo termina excluyéndolo. En otras palabras, el discurso termina alienándose de aquello que buscaba capturar.

La vía de escape de la fenomenología se da a través de un cuerpo libidinal dado en un espacio figural o a través de esta matriz y no mediante una perspectiva lingüístico-composicional¹⁶.

En este hiato entre la palabra y el referente es donde se manifiesta la emergencia del deseo¹⁷ que comienza y se extiende en la apertura y el contraste entre espacio textual y espacio figural. Cada campo (*champ*) organiza su propia dehesa (*pâturage*) de sentido en el que al mismo tiempo habita, provocando una partición en el ambiente vivido del

¹⁴ Jay, M., *Ojos abatidos*, Akal, Madrid, 2007, traducción F. López Martín, p.425.

¹⁵ "No hemos dicho todo acerca de nuestra experiencia espacio-temporal caracterizándola como una profundidad envuelta, como una trascendencia inmanente, como un quiasmo" (*DF*, 136).

¹⁶ J. Rajchman, "Lyotard's Underground Aesthetics", *October* (The MIT press) Vol. 86, Otoño de 1998, p. 9. <http://www.jstor.org/stable/779104> (último acceso: 15.04.2010)

¹⁷ "Realidad y deseo nacen juntos con el ingreso al lenguaje" (*D.F.* 125). Con el ingreso del "deseo", entramos definitivamente en el uso de un vocabulario abiertamente psicoanalítico (en detrimento del pretendidamente fenomenológico).

sujeto. El espacio será *textual* cuando sus unidades componentes expresan propiedades intrínsecas, esto es, cuando se inscribe un significado gráfico. Inversamente, el espacio será entendido *figuralmente* cuando la norma de los intervalos que definen las unidades textuales sea transgredido, dando lugar a *otro* orden de sentido (*un autre ordre de sens*); allí, ni significación ni designación unidas pueden agotar el sentido (*sens*). Entre uno y otro existe una brecha ontológica que será mejor expresada mediante el contraste entre la letra (*la lettre*) y la línea (*la ligne*).

II. EL DESEO ENTRE LA LÍNEA Y LA LETRA

En lo que sigue, se intentará indagar de qué manera se explicita el hiato existente entre el ámbito sensible y el ámbito inteligible del que habla Lyotard. Daremos cuenta de los motivos que, según el autor, explican la utilización de la teoría psicoanalítica del arte y definiremos el vocabulario peculiar utilizado para ingresar en la dimensión crítica de la propuesta estética de la obra.

El establecimiento de un contraste insuprimible entre el espacio textual y el espacio figural pone de manifiesto por qué Lyotard no acepta la absoluta determinación teórico-estructural del lenguaje. En este punto, tiene que renunciar a la perspectiva fenomenológica que defiende una afinidad perceptual entre lenguaje y mundo. Así, se abandona definitivamente la idea de que existe *algo* —una invariabilidad reflejada en el sistema lingüístico— que justifica la forma de mis contenidos mentales. En *Discours, figure* se expresa la existencia de una insuficiencia radical y originaria en la palabra, producto de la ablación que ésta produce al querer dar cuenta, negativamente, de los bordes (*la bordure*) de la cosa referida.

De esta manera, surge una diferencia (*différence*) que está vinculada al deseo. Existe una relación insuficiente entre estos espacios que, sin embargo, aparece unida

una pasarela por sus juicios = o al menos el deseo cf. 19
"undecim" x
lo puzul

el deseo
unb

(*jouxté*) mediante el deseo. Esta diferencia es explicitada como la oscilación entre dos polos, a saber, la letra¹⁸ y la línea.

La letra es el soporte de una significación convencional, inmaterial, en todos los sentidos idéntica a la presencia de un fonema. [...] la letra no da lugar sólo al reconocimiento rápido, en beneficio de la significación (*DF*, 211).

La letra posee una cualidad evanescente dado el vínculo arbitrario que establece con respecto al sujeto. Frente a ella, Lyotard afirma que aparece una obligación a responder al espacio textual en el que la letra está inscrita. El cuerpo está inducido a tomar actitudes inmediatamente determinadas en función de la letra que le sea propuesta: hay una correlación sujeto-letra. Esto quiere decir que hay un espacio gráfico donde la función del trazo está reducida a inducir al cuerpo a tomar una determinada actitud en relación a un texto que, a su vez, está inscripto en vistas (*vis-a-vis*) del lector¹⁹. En otras palabras, la letra está necesariamente determinada en relación a sus trazos para ser inteligible para su destinatario. De acuerdo con Lyotard, esto pone de manifiesto una sujeción del trazo en sus posibilidades, en pos de resultar accesible para aun sujeto. Si no se puede reconocer en ella más que la señal de un significado es porque la materialidad de la letra tiene como objetivo únicamente el remitir a un referente sonoro específico.

Contrariamente, la línea posee un carácter complejo que demanda mucho más que la simple identificación de signos. Lyotard sostiene que con la línea se da una ambigüedad intrínseca dado que al mismo tiempo que se presenta necesariamente en un espacio gráfico, la línea es también energía. Pero entonces, ¿cómo diferenciar cuándo estamos frente a la letra y cuándo frente a la línea? Por un lado, lo textual es legible,

¹⁸La *lettre* tiene una polisemia en la que vale la pena detenerse. En un primer significado, al igual que en español, refiere a cada uno de los signos gráficos que, en su conjunto, conforman el alfabeto de una lengua. Pero también refiere al conjunto de palabras que conforman un texto. En este sentido se asemeja a lo que en castellano es una carta o un texto, como en la expresión “letra muerta”.

¹⁹“Es necesario y suficiente que A, N, y Z, que AN y NA puedan ser distinguidas unas de otras en el plano de un texto para que existan como elementos de un sistema lingüístico. Es claro que no representan nada, aún cuando pueda creerse que provienen de pictogramas o ideogramas” (*DF*, 213).

esto es, la letra se reconoce inmediatamente por y para el ojo dado que éste percibe “señales” asociadas a significaciones precisas. Por el otro, lo energético lineal exige una recolección (*enrégistrement*) mayor por parte del ojo; la línea requiere un considerable detenimiento en la especialidad plástica y material:

La forma en que el sentido está presente en la línea es re-sentido (*ressentie*) como opacidad por el espíritu habituado al lenguaje. Un esfuerzo casi sin fin es exigido para que el ojo se deje captar por la forma, para que se deje comunicar la energía que detenta [...] Esta permeabilidad a la presencia flotante de la línea es justamente una aptitud de la que la educación y el aprendizaje nos privan. Está en el origen de la cultura la obliteración profunda de nuestra sensibilidad hacia el espacio plástico (*DF*, 218).

Dejarse invadir por la energía de la línea exige un “esfuerzo sin fin” dado que para entrar en lo figural hay que obligar al pensamiento a abandonar su elemento habitual: la textualidad discursiva. De acuerdo con Lyotard, existe una resistencia por parte del *espíritu* a abandonar ese espacio textual al que está habituado. La manera en la que el sentido aparece en la línea es vivida como opacidad y desconcierto, lo que provoca una incomodidad indeseada. La línea funciona como una fuerza destructiva sobre el discurso. Es necesario un trabajo para mantener fuera (*a l'écart*) los presupuestos y los hábitos de lectura que predominan en el uso de nuestras facultades. Esta preeminencia de la racionalidad conceptual no es innata sino que es la consecuencia de la educación. La línea exige una nueva actividad del pensamiento vinculada al libre juego de la forma (*libre jeu laissé a la forme*).

En este marco, lo lineal aparece como “lo inesperado” que provoca ansiedad. Para Lyotard, lo repentino no es angustiante por ser repentino, súbito o imprevisto. Al contrario, es “inesperado” porque el agobio de pensar que la línea se mezcle con las representaciones provoca congoja. Paradójicamente, existe una inadecuación que resulta incómoda e indeseable pero que, al mismo tiempo, esconde una misteriosa atracción. Para comunicarse con la línea, es necesario asumir una cierta percepción que permita

desgajar todo sentido latente. Estudiarla supone una actitud esquivada frente a cualquier pretensión de saber; esto permite abrirle el paso al espacio figural.

La distinción entre letra y línea nos brinda las herramientas necesarias para ingresar en el ámbito de las expresiones artísticas. Con la discriminación entre espacio textual y figural, Lyotard puede introducir la idea de una “connivencia entre el deseo y lo figural” articulada por la categoría freudiana de *transgresión*.

La teoría freudiana resulta funcional a la explicitación de la dimensión de investigación artística sobre la que quiere indagar *Discours, figure*. Sin embargo, no es posible reducir la interpretación de esta obra al resultado de la extrapolación de las operaciones psicoanalistas al ámbito del arte.

[Para Lyotard] es imposible no ver que las operaciones figurales presentan los mismos rasgos por los cuales Freud ha buscado dar cuenta del orden de lo inconsciente: «ausencia de contradicciones, proceso primario, intemporalidad y sustitución de la realidad exterior a la realidad psíquica» (DE, 120).

Por el contrario, en *Discours, figure* se hace uso de distinciones propias para el abordaje de lo figural reservando para el psicoanálisis una función únicamente propedéutica²⁰. En lo que sigue, se busca dar cuenta de un aspecto dinámico y energético que de lo figural que está vinculado a la teoría pulsional freudiana. Para ello, Lyotard hará uso de categorías originales que en nada se asemejan a las utilizadas por las teorías psicoanalíticas.

Existen en el espacio figural *operaciones* de figuración parecidas a las oníricas aunque ubicadas como contendientes del orden discursivo. Éstas son:

²⁰ ¿Cómo se diferencia la teoría del espacio figural de los análisis psicoanalíticos? Lyotard dirá que el psicoanálisis oblitera la indagación sobre el origen de lo artístico al plantear (en función de una lista de diagnósticos predeterminados) que el *genio en el arte* es producto de un desorden que tiene como correlato especular la figura en relación a un deseo reprimido. Sin embargo, existe un rasgo del acercamiento psicoanalista que es recuperado por considerarlo enriquecedor: ninguna otra teoría del arte expresa la necesidad de abrirle paso a la noción de deseo de ver (*désir de voir*), como introspección reflexiva del pensamiento. Puede afirmarse que en este punto de diferenciación radica también el punto de unión entre el psicoanálisis y la posición de Lyotard. Freud es considerado el pensador que ha indagado como nadie sobre este espacio desconstruido en el cual tienen lugar, en *Discours, figure* las operaciones figurales más profundas. De acuerdo con la obra, este es el espacio de un *laissez-êre*, de un vértigo despreocupado que lo emparentan con el espacio figural.

¿por qué?

α) la *figura-imagen*, que deconstruye todo reconocimiento perceptual a modo de *transgresión* de los trazos que otorgan perfil a los objetos (*Étude d'un nu* (1941) de Pablo Picasso, ofrece un ejemplo dado que allí se evidencia la simultaneidad de lo sucesivo; la ocupación de un mismo lugar por varios cuerpos o de un mismo cuerpo en varias posiciones).

β) la *figura-forma*, que sostiene lo visible a modo de *transgresión* de la buena forma (el *action painting* de Jackson Pollock entre 1946 y 1953; bajo la égida del *dripping and pouring technique*).

γ) la *figura-matriz*, que emerge en lo visual como no visible a modo de *transgresión* del espacio, como la pura diferencia que ni siquiera pertenece al espacio plástico:

Discurso, imagen y forma le son esquivos en igual medida, aún cuando ella reside en los tres espacios juntos. Las obras del hombre no son nunca otra cosa que los deshechos de esta matriz; ella puede entre-percibirse (*s'entr'apercevoir*) tal vez a través de la superposición de espacios, en su espesor (DF, 279).

De esta manera, la propuesta se distancia del psicoanálisis dado que el trabajo del sueño no piensa²¹ (*le travail du rêve ne pense pas*). El psicoanálisis, dirá Lyotard, busca relacionar el sueño con algún tipo de discurso alrededor del mismo que permita desentrañar los aspectos sublimados del inconsciente. Por su parte, *Discourse, figure* quiere dar cuenta de una fuerza energética que subvierte el orden discursivo y que se relaciona con el espacio figural. Con este objetivo, se buscan vincular las operaciones

²¹ La explicitación de este argumento establecerá las bases del escenario para la polémica con Jacques Lacan y con la teoría que aboga por un inconsciente estructurado como un lenguaje. Una versión desarrollada de esta polémica se encuentra en el artículo de P. Dews, "The letter and the line: Discourse and Its Other in Lyotard", *Diacritics* (The Johns Hopkins University Press) Vol. 14, No. 3: <http://www.jstor.org/stable/464843> (último acceso 15.04.2010).

Sucintamente, podemos decir que la crítica a Lacan se centra en "la distinción entre discursos". Según Dews, Lacan no es capaz de ver que hay una *materialidad plástica* de los significantes que juega o entra en relación discursiva previamente con el significado.

de la figura-matriz con las del *fantasma*²² originario del deseo. El trabajo del sueño será el efecto sobre el lenguaje de una fuerza figural (de la imagen o de la forma):

Freud caracteriza el inconsciente siempre como un trabajo, como lo otro del discurso, y no como otro discurso. [...] Tomemos una representación plástica (pintura): aquí todavía el trabajo del inconsciente deconstruye las reglas del trazo, del valor, de la composición cromática, del ornamento, del sujeto, y puede inclusive impugnar o desafiar el soporte mismo (DE, 164).

¿in di-
lato
el pto.?

Esta fuerza provoca simultáneamente una pérdida de toda discursividad y de toda figuratividad formal. Bajo los modos de *transgresión* de las figuras figurales (*les figures figurales*) se ejemplifica la connivencia radical del deseo con lo figural.

?

III. LA FIGURA MATRIZ, SEUDOFUNDAMENTO DE UN ESPACIO FIGURAL

→ = unificando

En este apartado se busca explicar la función crítica del trabajo artístico según Lyotard. Uno de los objetivos es mostrar cómo se establece la comparación entre forma-matriz y deseo encubierto. Se analizará de qué manera puede justificarse el interés de *Discours, figure* por recuperar la teoría del sueño.

La tesis general de la obra es que existe una identidad operacional entre lo figural y el fantasma onírico. En pocas palabras, se puede afirmar que ambos comparten un poder singular para engendrar figuras y formas. Al mismo tiempo, subyace una facultad dinámica y energética que transgrede todo procedimiento habitual en la lectura o asimilación de las imágenes. Sin embargo, Lyotard se encarga de distinguir su teoría de la interpretación psicoanalítica de los sueños:

≠ es un trabajo

→ = phantazie :
lo unificando
(como lo real)
el deseo
fantasmal

²² Término utilizado por Sigmund Freud a partir de 1897 como concepto técnico correlativo de la elaboración de la noción de realidad psíquica: designa la vida imaginaria del sujeto y el modo en que éste se representa a sí mismo en la historia de sus orígenes: se habla entonces de fantasma originario.

deseo - inconsciente - fantasma ¿in todo lo unificando?
fantasma unificando

...el trabajo del sueño no es un lenguaje: es el efecto sobre el lenguaje de la fuerza ejercida por el figural (como figura o como forma). Esta fuerza transgrede la ley; impide ampliar, permite ver: tal es la ambivalencia de la censura. Jamás dicha mixtura será precepto, no lo encontramos sólo en el orden de los sueños, sino en el fantasma "originario": discurso y figura a la vez, palabra perdida en una escenografía alucinatoria, violencia inicial (DF, 270).

La figura-matriz está *ahí* para ser vista (*voir*), aunque no es reconocible bajo una forma estable: es confusa. En tanto fantasma, no es identificable como una imagen particular; posee diferentes capas (*couches*) formales simultáneamente activas. Esto da lugar a imágenes siempre diversas y vivas. Sus rasgos de espesor y opacidad la hacen multipulsional y polisémica:

Buscando en este espesor de la seudoarquía (*pseudoarché*), podremos tal vez acceder a la verdad de la diferencia, casi palpada anteriormente en el orden de lo sensible, en el campo visual (DF, 328).

La indagación acerca de este *espesor* supone el momento álgido del encuentro entre *Discours, figure* y el psicoanálisis. Lyotard afirma que la teoría freudiana, acaso sin saberlo, se centra en el espacio donde tiene lugar la inspiración artística. El psicoanálisis propone la existencia de una apertura en la que las operaciones figurales podrían ser aprehendidas. Precisamente el interés sobre esta dimensión de profundidad vertiginosa — el *laissez-être* humano como reflexión sobre la verdad catártica —, es el rasgo sobresaliente que se quiere recuperar del psicoanálisis de Freud.

El fantasma freudiano permite un primer acercamiento y una definición reconocible (especialmente para el público francés de principios de los años 1970) del tipo de trabajo que cumple la figura-matriz. Todo figural escapa, al igual que un fantasma onírico, a la lógica de la percepción y del lenguaje. En este sentido, es como la impresión de un deseo prohibido, el testimonio de la falta (*le sceau d'un manque*) o un pseudo-fundamento (*pseudoarché*) según el cual se ordenarán las percepciones venideras.

Sin embargo, como se anunció previamente, el abordaje psicoanalítico se diferencia en su dinámica de la propuesta de un espacio figural. La figuración fantasmal tiene como objetivo, de acuerdo con Lyotard, atrapar o trabar (*enclorre*) el *vértigo sinsentido* que suscita lo fantasmático en una figuración constante. Esta previsibilidad permite, al mismo tiempo, la construcción de un lugar *seguro* al cual volver. Desde el espacio psicoanalítico, el fantasma es definido en términos de un aparecer incesante y sintomático.

Por otro lado, *Discours, figure* define el trabajo artístico como aquel que no se contenta con exteriorizar sintomáticamente figuras. Existe un espacio diferente –zanjado anteriormente entre la letra y la línea– del espacio contenedor y predecible de la figuración onírica. En el espacio figural busca poner en jaque las leyes de la percepción formal. Lyotard afirma que la figura-matriz es la no visibilidad del sinsentido que exige, al mismo tiempo, una comunicación desajustada que da lugar a un ambiente de libertad. El sinsentido *habla* desde el silencio del figural y exige, por tanto, una atención flotante.

El espacio figural da lugar a que las operaciones formadoras de figuras del inconsciente puedan plasmarse en un campo libre y producir nuevas formas. Mediante una sedimentación paulatina, se produce una acumulación interpuesta de formas. La figura-matriz es el resultado de esta superposición que da lugar a la generación de nuevas figuras plásticas. Esto significa que sólo es posible avizorar la figura-matriz como el producto del depósito de estas formas en el espacio figural. De esta manera, la propuesta de la obra es la de dar cuenta del espesor propio del espacio figural a partir de la asunción de una perspectiva escorzada.

La obra busca establecer un paralelo entre el espacio psicoanalítico y el espacio figural desde una dimensión de ausencia de sentido. En este sentido, se afirma que ambas perspectivas reconocen la cuna de la inspiración figurativa en un espacio

intermedio. La diferencia radica en que el ámbito de la psicología crítica la ausencia de sentido es interesante si resulta funcional a la emergencia de un único fantasma. De acuerdo a la interpretación de la obra freudiana en *Discours, figure* de la obra freudiana, el vértigo y el terror suscitados por el fantasma onírico suponen un trabajo del sueño si y sólo si están encarnados en una imagen recurrente.

Por su parte, Lyotard afirma que en el trabajo artístico existe una inversión de la relación expresiva con el espacio abierto por el sinsentido: el artista no expone el arsenal de configuraciones del espacio figural como el mero resultado de un síntoma. Con la figura-matriz, la falta de sentido es deseada (déssaisissement) y no padecido (redouté) como exteriorización mórbida. El arte expone al fantasma en el espacio abierto del figural y lo transfigura en expresividad multiforme, deshecho (déchets) humano.

La transgresión de la regla constituye la cara visible del trabajo (artístico) que puede ciertamente ser asimilado al del sueño y en general al de las operaciones del proceso primario, pero que los repite inversamente dado que los aplica a la obra misma de este proceso, esto es, a las figuras del fantasma. Es por este esfuerzo transgresor propio del deseo de escribir o de pintar que precisamente Mallarmé, Cézanne, Joyce o Picasso inscriben sus obras en ese acontecer del deseo que es la historia de Occidente y que lo inclinan a una crítica siempre más radical de las limitaciones poéticas o plásticas, que encuentra satisficibilidad en la crítica revolucionaria de las limitaciones políticas, económicas y sociales (DE, 133).

En la *Dérive a partir de Marx et Freud*, queda claramente expresado que la función del arte está supeditada a poner en escena un resabio pulsional que se resiste a renunciar a su satisfacción. El diagnóstico de Lyotard supone una realidad económica, política y social que nos exige sublimar incesantemente nuestras inclinaciones primarias y nuestros deseos. La lingüística es, en este sentido, la encarnación textualizada de la naturaleza prohibitiva de lo social. Como contrapartida, la humanidad posee el arte que, de la mano del artista, exhibe sus fantasmas. El artista transfigura la pulsión sublimada y le da una forma real a-social.

¿o poder?

Tanto *Discours, figure* como *Dérive à partir de Marx et Freud*, ponen de manifiesto la existencia de una doble inversión (*double renversement*) realizada por el artista sobre el espacio abierto por el sinsentido. En primer lugar, dada la insatisfacción de una pulsión (que no encuentra un discurso adecuado para su expresión) se genera, en el seno del hiato abierto por el silencio del sinsentido, una figura. En el análisis psicoanalítico esta figura es representada como un fantasma onírico. En segundo lugar, desde este espacio opaco e inaprensible emerge la conquista del trabajo artístico como realización concreta de lo fantasmático. El psicoanálisis busca que el paciente construya un discurso significativo a partir del fantasma. Lyotard sugiere que, como segunda inversión, tomemos los materiales formales sensibles, y produzcamos un símil de la figura-matriz.

...encontramos entonces, al fin, un espesor, una opacidad. Supongo lo figural, que no sólo deconstruye el discurso, pero que también atenta contra la figura en tanto imagen reconocible. Y bajo este figural, la diferencia, no el trace simplemente, sino la presencia-ausencia [...] El principio de desorden, el empuje hacia el disfrute; no simplemente un intervalo cualquiera, sino la ruptura absoluta de cualquier equilibrio (DF, 328).

El arte no es el resultado de un proceso psicótico resuelto. La excelencia de una obra de arte no guarda una relación directa, como supone el psicoanálisis, con el nivel de desorden psíquico de su creador. Lyotard sostiene que la función de una obra es mostrar las transgresiones, los hiatos y los desplazamientos que provocan el sinsentido. En su función crítica, el arte es la exhibición silenciosa (en tanto no es decible) de un orden subvertido. En pocas palabras, la función del arte es permitir el sueño en vigilia.

En su crítica al discurso se deja ver el temor de Lyotard hacia una textualidad que se apropie de todo el ámbito de la percepción. El discurso posee un carácter conquistador en el sentido en que oblitera bajo la bandera de la coherencia cualquier uso alternativo de la razón. De esta manera, se ve entronizada la conceptualización exacerbada de la mundaneidad en detrimento del ámbito que *Dicours, figure* buscar

rescatar: la presentación prerreflexiva del sentido. En dicha obra, la reflexión sobre un sinsentido a-significativo resulta fundamental para la crítica práctica de la ideología. La propuesta se presenta en dos caras; primero, la de un desvío necesario para dicha crítica y, segundo, la de una introducción a la interpretación figural de la realidad. De esta forma, el interés por la teoría psicoanalítica del arte encuentra sentido. Porque la puesta en evidencia del carácter común de las operaciones oníricas y creativas, constituye en sí y por sí una tarea crítica.

¿Es posible entender los análisis del presente volumen como la *presentificación* de ese otro lugar intenso, el del arte moderno? La tarea de *Discours, figure* es asimilable a la función de las tablas de un escenario teatral: en su encuentro con ellas, la mirada del espectador choca contra una barrera que la detiene (si no la asesina) para reenviarla a sí mismo como fuente de la visión. El trabajo artístico, en tanto se siente (*eprouvé*) y es vivido (*vecú*), ¿será el encargado de conducirnos a una subjetividad no discursiva?

El arte, en su dimensión libidinal, parece oponerse al conjunto de significados propuestos por el lenguaje. Producto de esta oposición se genera desorden (*trouble*) en el espacio de las significaciones que remite a un acontecimiento (*évènement*) inesperado. El desafío será rastrear cómo este *évènement* representará un problema, acaso un desafío, para al saber entendido como el ejercicio de aprehensión cognitivo-conceptual sistematizante.

Lyotard anuncia que bajo toda significación icónica, inmediatamente dada al sentido por un espacio gráfico, subyace una materialidad plástica dada en un espacio figural. Subrepticamente, está operando una figura-matriz reveladora de una verdad. Su voz puede ser entendida como el síntoma de un inconsciente político que parecería querer gritar liberación, pero que sólo puede murmurar: *¡Resistance!*

Segundo capítulo:

DE LO FIGURAL A LO SUBLIME

UNA ESTÉTICA FUGITIVA

En las obras que siguieron a *Discours, figure*, Lyotard desarrolló una teoría estético-libidinal que lo conduciría, tras la redacción de *La condition postmoderne* (1979), hacia un redescubrimiento de Kant. Puede reconocerse en el autor un recorrido intelectual que va desde las investigaciones a lo largo de la década del ochenta hasta la redacción de las *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991). En este capítulo, se discriminarán los aspectos que prevalecen de la compleja “defensa del ojo” sostenida a principios de los setenta. El objetivo aquí es poner de manifiesto cómo la obra de Kant y su indagación sobre el juicio resultan determinantes para la teoría del arte que Lyotard defiende.

Se evidenciará una modificación importante en la batería conceptual de Lyotard en relación a *Discours, figure*. El interlocutor en este caso también parece ser otro dado que sus trabajos ya no son una *respuesta* a ninguna otra corriente de pensamiento. En sus ensayos de estética conjuntamente editados bajo el título *Des dispositifs pulsionnels* (1973), Lyotard adopta una posición que ya no es la de la denuncia. Sin embargo, se entiende que este período sigue estando caracterizado por una filosofía disruptiva y con frecuencia igualmente combativa que aquella que motivó *Discours, figure*. El impulso intelectual de su teoría pulsional está signado por la irreverencia frente a toda noción tradicional.

Abordaremos rápidamente algunas de las denominadas nociones estético-libidinales teniendo en cuenta que

[*Des dispositifs pulsionnels*] era mi libro perverso, el libro de malicia que todo el que escribe y piensa siente la tentación de hacer [...] comparado con el pecado supremo de las estructuras destructivas, podría considerar[se] una honorable ofrenda pecaminosa. (PE, 28-29)

Se analizarán, en primer término, dos ensayos: “Freud según Cézanne” (1971) y “Adorno come diavolo” (1972). Se quiere mostrar de qué manera la *teoría estética* (1971) de Adorno pervierte muchas de las ideas que Lyotard sostuvo desde la época en

que estaba relacionado con el teórico y psicoanalista Cornelius Castoriadis²³. Teniendo en cuenta que Lyotard “necesitaba una racionalidad más respetuosa de los diversos aspectos del pensamiento, una racionalidad múltiple” (PE, 27), se verá en este capítulo de qué manera se recuperan algunos pasajes de la obra kantiana, específicamente, de la “analítica del juicio estético” de la *Crítica del juicio*.

En suma, el siguiente capítulo tiene como primer objetivo explicitar los rasgos importantes de la concepción estético-libidinal en *Des dispositifs pulsionnels*. Luego, se busca distinguir los aspectos generales de las diferentes teorías de lo sublime que despiertan interés en Lyotard y que resultarán cruciales para el abandono de la estética de *Discours, figure*. Finalmente, se recuperan las nociones centrales de la *Crítica del juicio* para sentar las bases de la lectura de las *Leçons sur l'Analytique du sublime*.

Se trabajarán pasajes de la obra *Peregrinaciones* (1988) donde el autor realiza un análisis crítico de su propio pensamiento. También se utilizarán los artículos escritos entre 1983 y 1987 reunidos bajo el título *Lo inhumano* (1988) que permitirán poner luz sobre algunas nociones importantes y no sistematizadas por Lyotard. El propósito es hacer explícito el tránsito de un análisis psicoanalítico hacia otro que recupera la noción de lo sublime para pensar el arte en la actualidad. La hipótesis que guía los apartados que siguen es que existe un vínculo entre *Discours, figure* y las *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Sin embargo, esta conjetura será puesta plenamente en juego en el siguiente capítulo. Allí, se formulará la pregunta sobre el vínculo entre lo figural, la estética libidinal y lo sublime para dar cuenta del compromiso subyacente de una estética en principio heterogénea.

²³ Cornelius Castoriadis (1922-1997), filósofo y psicoanalista co-fundador del grupo y la revista *Socialismo o Barbarie*. Se destaca, en numerosas publicaciones de análisis social, la obra *L'institution imaginaire de la société* (1975).

I. LA ESTÉTICA LIBIDINAL COMO DISPOSITIVO PULSIONAL

En el prólogo a la re-edición de *Des dispositifs pulsionnels* –“Opinión de diluvio” (*Avis de déluge*), redactado en 1993–, Lyotard ofrece una mirada retrospectiva a las ideas que dominaban sus producciones en la década del setenta²⁴.

Es interesante ver cómo, siguiendo a la teoría freudiana, se considera al cuerpo humano “como una máquina programada para transformar la energía en vistas de optimizar sus relaciones (*rappports*) con el medio” (*DP*, 9). Los artículos que veremos a continuación están atravesados por esta representación de lo psíquico como una máquina de optimización de recursos. En este sentido, el arte (pintura, obras de teatro, literatura, etc.) opera como un “transformador de energías”, esto es, como un dispositivo capaz de redireccionar la inversión de energías en una nueva dirección. Como una perturbación, la obra invierte “intensamente” en nuevas afecciones. En este apartado, el objetivo es hacer notar que *Des dispositifs pulsionnels* sigue con la premisa de revelar, mediante el ojo, una figura-matriz que de alguna manera opera en el seno del inconsciente.

²⁴ En todo momento, Lyotard supone la lectura y el conocimiento de las categorías freudianas “pulsional” y “dispositivo”. Así, conviene establecer lo que entiende Freud por una y otra. La siguiente cita podría ser útil como aclaración preliminar de dos conceptos sin duda más complejos: “Una pulsión sería, pues, una tendencia propia de lo orgánico vivo a la reconstrucción de un estado anterior, que lo animado tuvo que abandonar bajo el influjo de fuerzas exteriores, perturbadoras; una especie de elasticidad orgánica, o, si se quiere, la manifestación de la inercia en la vida orgánica [...] La carencia de un dispositivo protector contra las excitaciones procedentes del interior de la capa cortical receptora de las mismas tiene por consecuencia que tales excitaciones entrañen máxima importancia económica y den frecuente ocasión a perturbaciones económicas, equivalentes a las neurosis traumáticas. Las más ricas fuentes de tal excitación interior son los llamados instintos del organismo, que son los representantes de todas las actuaciones de energía procedentes del interior del cuerpo y transferidas al aparato psíquico, y constituyen el elemento más importante y oscuro de la investigación psicológica”. S. Freud, *Más allá del principio del placer*, ed. Pérez Galdós, Barcelona, 2002, traducción Luis López Ballesteros, pp. 26-27. En la teoría freudiana, la labor primaria de todo aparato anímico consiste en redireccionar toda excitación producida por estímulos externos hacia, o para, la reproducción de estados anímicos placenteros anteriores. Si bien existen reservas acerca de la posibilidad de acceder a la comprensión de los denominados *instintos del organismo*, se afirma la existencia de una naturaleza inherentemente conservadora del ser vivo. Freud plantea la existencia de una necesidad de repetir un estado perdido, originario y simbólicamente igualado al ideal (compulsión de repetición). Las pulsiones primarias de todo organismo vivo funcionarían como un dispositivo con tendencia a la repetición como reflejo condicionado por las *fuerzas perturbadoras externas*.

Vale la pena recordar que con *Discours, figure*, Lyotard cree haber satisfecho una necesidad inminente, a saber, la de paliar una situación de emergencia para la belleza y el sentimiento. Ambas estaban sujetas al riesgo de desaparecer, de acuerdo como fue explicitado en el primer capítulo del presente trabajo, producto de la preferencia imperial dada al sistema del concepto. Los artículos que se analizan a continuación ponen en evidencia la necesidad de expresar, ahora, ¹⁵ una estética afirmativa que extiende su potencial crítico hasta la sociedad (capitalista) y que permitan proponer algo frente al *final de los tiempos*²⁵.

En el artículo “Freud según Cézanne” (1971), se desarrollan algunas de las implicaciones de la *nueva* teoría estético-libidinal. Se afirma que existe en la obra de Cézanne una ruptura pictórica con un espacio moderno que, de acuerdo con Lyotard, había comenzado desde el *Quattrocento* italiano. Mientras que la característica principal de aquel período era la obsesión por la representación, lo que se experimenta a fines del siglo XIX es precisamente la crítica de *esa* representación. Lyotard interpreta que en la obra del pintor francés opera un cambio radical que pone de manifiesto un principio de des-representación (*déréprésentation*). Cézanne es considerado el responsable de permitir el advenimiento del denominado “acontecimiento figurativo” (DF, 17). Hay que recordar que el acontecimiento (*évènement*) anuncia la apertura de un espacio figural, el espacio del sinsentido.

Utilizando las categorías de *Discours, figure*, se puede afirmar que las obras de Cézanne dan lugar a un regodeo visual. Esta *rejouissance* permite abandonar toda representación conceptual, entendida como el mecanismo de aprehensión tradicional. En este sentido, se afirma que la obra “des-realiza la realidad” (DP, 74) y propone una

²⁵ “El *final de la historia* ahora significa que la humanidad se prepara [después de 1968] para salir del tiempo histórico para entrar de nuevo en el tiempo del mito, el olvido del pasado. [...] La filosofía debe abandonar la antigua máscara que llevaba en el reino de la verdad única y vestirse con una máscara pagana, politeísta” V. Descombes, *Lo mismo y lo otro: 45 años de filosofía francesa*, Cátedra, Madrid, 1998, traducción Elena Benarroch, p. 240.

incertidumbre formal que atenta contra la lógica de apropiación capitalista. Ahora bien,

¿Dónde radica el componente subversivo del cuadro?

Lyotard sostiene que existe una “incertidumbre plástica” que debe ser entendida como un rechazo (*le refus*). Ella consiste en la negativa del cuadro a ser incorporado a la lógica del intercambio y de la comensurabilidad racional. En “Freud según Cézanne” se sostiene que con el pintor francés el cuadro abandona su posición de símbolo representacional y pierde toda moraleja o mensaje. En otras palabras, el arte ya no vale más que como objeto que destruye cualquier ley unitaria de y para la *apreciación* sensible. Con la pintura posimpresionista opera un principio de dispersión que tiende a disipar toda ilusión representativa. En lugar de tal ilusión, el cuadro adquiere una “doble dimensión: de carencia originaria, y de trabajo de desplazamiento continuo de las figuras y los procedimientos plásticos” (*DP*, 82). En un artículo llamado “Representación, presentación, impresentable” (1982), Lyotard afirma:

La pintura conquistó sus cartas de nobleza, se la incluyó entre las Bellas Artes y se le reconocieron derechos casi principescos durante el *Quattrocento*. Desde entonces, y a lo largo de varios años, contribuyó por su parte al cumplimiento del programa metafísico y político de organización de lo visual y lo social. (*IH*, 124)

El *Quattrocento* había sido testigo del nacimiento del artista genio, del taller del maestro y de la categoría de autor, aunque siempre dependiente de un interés comunicacional circundante²⁶. Cézanne se hace portavoz de un “extraño deseo” que el cuadro valga como un objeto absoluto, liberado de cualquier relación transferencial, indiferente del orden relacional; activo solamente en el orden de lo energético, en el

²⁶ “ dos frases: i) Ninguna obra de arte debe describirse ni explicarse con el empleo de las categorías de la comunicación, ii) en verdad, el gusto podría definirse por la facultad de juzgar lo que hace que nuestro sentimiento, procedente de una representación dada, sea universalmente comunicable sin la mediación de un concepto. La primera es de Theodor Adorno (*Théorie esthétique*), la segunda de Kant (*Critique de la faculté de juger*)” J.-F. Lyotard, en “Algo así como: comunicación...sin comunicación”, *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, traducción Horacio Pons, p. 111. El interés por una comunicación no conceptual será de vital importancia para entender la razón por la cual se recupera la obra de Kant. En este pasaje, además, se anuncian algunas de las preocupaciones que empiezan a ingresar al pensamiento *pulsional*. Más adelante se verá la posición que mantiene Lyotard tanto con Adorno como con Kant.

silencio del cuerpo” (DP, 87). Esta dimensión autónoma que adquiere el arte para sí –y la apertura del espacio figural que supone– da lugar a la posibilidad de lograr una captación fiel del acontecimiento de lo figural. Hay que recordar que la dimensión libidinal de lo figural se opone al lenguaje articulado y genera un desorden que remite al acontecimiento repentino.

Es importante distinguir que el acontecimiento pone de manifiesto el *sucede* (*qu'il arrive*)²⁷ del tiempo como algo que le ocurre a alguien. Esta ocurrencia (*occurrence*) pone de manifiesto la necesidad que existe para Lyotard de profundizar las reflexiones en relación al tiempo. Para ello, es importante tener en mente lo dicho sobre el concepto de acontecimiento en *Discours, figure*. En el siguiente capítulo se verá de qué modo esta *mostración* del acontecimiento será también posible en la pintura contemporánea. Lyotard ve en las obras polimorfas de Barnett Newman o Jacques Monory el referente de una libido conmutable, esto es, una libido capaz de subvertir las inversiones de energía.

Por el momento, resulta conveniente tener en cuenta que el proyecto de una teoría estético-libidinal encuentra limitaciones. Estos inconvenientes serán admitidos más adelante por el mismo Lyotard. En una entrevista, afirma que la estética libidinal fue un momento “malintencionado”:

...en el fondo es un libro de desesperanza. Esa especie de grito imposible que esconde una basta melancolía vestida de alegría, de histrionismo, refleja también una cierta lectura de Nietzsche. Es ciertamente un libro de decepción y de insatisfacción profunda. Lo que quiero decir podría resumirse así: “todo esta bien porque todo esta mal”²⁸.

²⁷ *Arriver* refiere, entre otros significados, tanto a un suceder temporal (como aquello que sobreviene a un acontecimiento) como a un suceder espacial (como aquello que es desplazado hacia nosotros y que “nos llega”). El acontecimiento debe ser entendido como *algo* que le llega a un sujeto que se muestra incapaz de tomar una posición afirmativa o negativa sobre el hecho de que el *suceder* tiene tiempo. Existe un aspecto afectivo o de padecimiento del tiempo vinculado con la pérdida del control frente a lo figural. El acontecimiento pone de manifiesto la alteridad temporal a la que está expuesto el yo.

²⁸ Teresa Otañe, “Entrevista con Jean-François Lyotard (París, 13/12/1986)”, *Revista de filosofía META* (Universidad Complutense, Madrid), Vol. 1, nro. 2, Mayo 1987, p. 2. <http://serbal.pntic.mec.es/aparterci> (último acceso 15/03/2010).

¿Por qué?

P. y
C. y
W. R.

A partir de diagnósticos como este puede entenderse la explícita distancia en relación a Adorno. El “todo está mal” está vinculado a la manera en que se asimila la estética del “marxismo de Francfort”. En “Adorno come diavolo” (1972), Lyotard pone de manifiesto su lectura de la *Teoría estética*. El artículo sostiene que el pesimismo radicalizado de la obra de Adorno es lo que conduce a postular una dialéctica negativa de la emancipación. Lyotard afirma que esta dialéctica negativa se construye a partir de la entronización de la creatividad artística:

El arte [en el que piensa Adorno] es una especie de Cristo en su función denunciadora. En cuanto a la redención efectiva, esta función se halla más alejada en la cronología, y debe estarlo. El arte no debe reconciliar; su fuerza consiste, en mantener su nihilismo, asumirlo, y así manifestarlo [...] Adorno alimenta un símil (un semblable) de marxismo enteramente replegado en un cristianismo des-mitologizado. (DP, 100)

La tesis del artículo es que el objetivo de la *Teoría estética* es únicamente la determinación y la profundización de la distancia que media entre el pensamiento que identifica al objeto con el sujeto y la no disolubilidad de lo concreto en él²⁹. La función del arte queda supeditada a la denuncia implícita de las condiciones materiales de existencia. Esto plantea un problema, ¿dónde radica el componente revolucionario? Aunque en *Des dispositifs pulsionnels*, se estima que la obra de Adorno denuncia abiertamente las condiciones de producción capitalistas, a los ojos de Lyotard, el pensamiento de Frankfurt parece conducirnos indefectiblemente a un pensamiento que se oblitera como tal. Una autonomía radicalizada del arte llevaría, de acuerdo con el artículo, a una irracionalidad estética representada por el arte como reducto para la contestación. Lyotard considera que este reducto jamás alcanza una relación con el receptor e imposibilita así cualquier tipo de vínculo *afectivo*. Si bien se abandona el

²⁹ Sin embargo, se puede afirmar que la *crítica* en la que está pensando Adorno tiene que proponer una disonancia que muestre los quiebres y los lugares de represión como herramienta crítica de disolución de las categorías tradicionales. En este sentido, es posible afirmar que Adorno plantea una teoría estetizada y no tanto un teoría *sobre* estética (*Ästhetische Theorie* permite ambas traducciones). En este sentido, el objetivo es provocar tensión, inadecuación, incomodidad (así como lo hacen los artistas por los que Adorno propugna) para poner de manifiesto la relación concreta que existe, en la obra, entre arte y sociedad.

plano de la expresividad subjetiva, no puede negarse que en la obra autónoma radica un componente comunicativo. ¿Qué es lo que comunica? La nostalgia de un dios imposible y la angustia de una totalidad perdida.

La obra de Adorno, como la de Mann y Schönberg, está signada por la nostalgia. El diablo es la nostalgia de Dios, Dios imposible, por ende posible justamente como dios (DP, 107).

La *Teoría estética* es entendida como una negatividad rota (*en panne*), ya que su propuesta fragmentaria, lleva “en su forma, la pérdida de la totalidad” (DP, 111). En palabras de Lyotard, el marxismo de Adorno está inhibido por una teología laica (*theologie laïque*).

La problemática de Adorno pertenece a un dispositivo libidinal, el de una remisión mediante el sacrificio, el de un martirio, el de la paradoja de la fe; la gran obra es tanto más verdadera cuanto menos acogida por el mundo alienado. (DP, 103)

De acuerdo con esta visión, Adorno consideraría que para que se produzca la emergencia de la falsedad habrá que esperar. Por ello propone lo que se ha denominado una filosofía o *estrategia de invernada*³⁰. El pesimismo adorniano, afirma Lyotard, se compensa depositando ~~de~~ las esperanzas en perspectivas mesiánicas sobre el mundo³¹.

³⁰ Expresión utilizada para referirse a la ética adorniana. Ver J. Habermas, “Crítica concientizadora o crítica salvadora” en *Perfiles filosóficos políticos*, Taurus, 1972, traducción Manuel Jiménez Redondo, p. 313.

³¹ Sin embargo, la experiencia estética en la que está pensando Adorno es al mismo tiempo pasible de “sufrir” transformaciones inherentes e immanentes a sí misma que implican una subversión de la función externa, transformándola en crítica inmediata. Así se construye el concepto de *mimesis no-representacional*, que proporciona imágenes estructurales del mundo más que reproducciones pictóricas o descriptivas. Vale recordar que la propuesta de Adorno es abogar hacia un arte capaz de producir una mimesis de este tipo: mimética respecto del mundo porque trabaja con sus materiales, pero sin representarlos sino más bien dislocándolos, alterándolos, reconfigurándolos. Adorno postula para el artista (vinculado más con el artesano que con el genio creador), un trabajo con los materiales, sin pensar en la semántica que estos elementos poseen. No hay que considerar que esto supone a-historizar los materiales y negar sus propias condiciones de producción. Al contrario, el concepto de *mimesis no-representacional* no agota su universo de acción en una instancia exógena al concepto de racionalidad, configurándose como un complemento recesivo. Más bien, el trabajo del artista con los materiales supone ejercitar el abandono del trabajo con el signo. Al mismo tiempo, no se puede desconocer la potencialidad de todo objeto para erigirse como objeto estético signifiante para otro (aún dentro del ámbito de la racionalidad dominante). El pensador estético no ve en la obra de arte un receptáculo en donde depositar categorías mentales, conceptos abstractos o reflejos de la “realidad circundante”, sino que muestra, críticamente, la inadecuación de la realidad en la obra:

“...las obras de arte son los representantes de esas cosas no corrompidas por el intercambio, de cuanto no ha sido producto del lucro y de la falsa conciencia de una humanidad deshonrada”. Citado por E. Gutiérrez, en *Indagaciones estéticas*, Altamira, Buenos Aires, 2004, Pág. 51

F. H. J. M.

↓ Parece
↓ por la cual
↓ de los
↓ en la continuidad
↓ espontánea
↓ ¿por qué?

El dispositivo de una “teoría estetizada”, esto es, el de un “libro de artista” (DF, 18), está des-invertido (désinvesti). Esto quiere decir que su propuesta revolucionaria no subvierte en nada el tránsito energético ordinario. En pocas palabras, la de Adorno es una estética que no permite el redireccionamiento de energías ya que ha cedido su capacidad transformadora.

Lyotard afirma que Adorno se dirige a un público que todavía piensa en términos de un sujeto individual, esto quiere decir que la categoría de sujeto permanece no-criticada (*incritiquée*). Pero el filósofo francés está pensando en una sociedad regida, temporalmente, por la circulación de energía liberada. En sus palabras:

Ya no se trata del tiempo que una comunidad humana tiene o deja de tener a su disposición [...] es más bien el tiempo en que una sociedad vive, cambia, crece, decae y altera sus propias condiciones. (PE, 42)

Por eso la verdadera crítica de las condiciones de existencia y del arte burgués consiste en un “desplazamiento [temporal] de las inversiones libidinales”. (DP, 111) En este sentido, estos trabajos empiezan a poner en juego la presencia de un tiempo que debe ser re-pensado. Existe una concepción del tiempo que aquí aparece como el detonante de una reflexión que busca superar “el quiebre despiadado que se deriva de la *Teoría estética*” (DP, 19). En un artículo titulado “El tiempo hoy” (1987), se afirma que:

Que algo suceda, la ocurrencia, significa que el espíritu está desapropiado. La expresión “sucede que...” [*il arrive que...*] es la fórmula misma del no dominio de sí sobre sí mismo. El acontecimiento hace al sí mismo incapaz de tomar posesión y control de lo que es. Da testimonio de que el sí mismo es esencialmente pasible de una alteridad recurrente. (IH, 66)

Vale decir que el objetivo filosófico de Lyotard no es, empero, ofrecer una teoría del tiempo sino sólo “aislar algunas modalidades en que la modernidad aborda la condición temporal” (IH, 66). Es preciso repetir que aquí sólo se anuncian estos problemas de forma tangencial. Los mismos encontrarán una mejor respuesta en el siguiente capítulo

cuando se incluyan algunas de las conclusiones que se establecen a partir de *La condición postmoderna* (1979).

Siguiendo con la crítica a Adorno, se puede afirmar que al igual que en *Discours, figure*, Lyotard trata de minar las teorías que buscan postular la idea de una estructura sólida, parecida a un *Yo*, tras las expresiones artísticas. En contraposición, quiere dar cuenta de una “intensidad” que, según cree, resulta indispensable para pensar la *captación* de cualquier expresión artística. Esta “intensidad” está vinculada a la idea de un “libre desplazamiento” que resulta relevante para el conjunto de la sociedad.

En este marco, la propuesta de Adorno será considerada como tributaria de una convivencia entre capital y vanguardia. *Teoría estética* busca disputarle el público y la capacidad de expansión como concepción del arte y de la cultura al modo de producción capitalista. Así, de acuerdo a Lyotard, se corre el riesgo de someterse indefectiblemente a la temporalidad tecnocientífica³² del capitalismo. Esto provoca que la obra refleje el mercado, y no el acontecimiento de lo figural. Con todo, Lyotard cree que las expresiones artísticas resultan siempre inmunes, en última instancia, a la influencia del capitalismo.

gr. de,
a p. de
"S. p. de"
en
"S. p. de"

El tiempo es lo que hace desaparecer una nube [“nube” es sinónimo de pensamiento] después de que pensáramos que la conocíamos correctamente y lo que obliga al pensamiento a comenzar de nuevo una nueva investigación, que incluye la anamnesis de las dilucidaciones anteriores (PE, 21).

El acontecimiento de lo figural en el arte pone de manifiesto la incapacidad de conocer *absolutamente* lo que hay. La obra de arte, en este sentido, insinúa una alteridad recurrente. Para Lyotard esto no debe conducir a un escepticismo radical. Lo figural inspira una filosofía (una tarea del pensar) que no se piense a sí misma como teo-teleológica. Lyotard imagina una filosofía que “de cuenta de...”, y que abandone tanto

³² Lyotard entiende que estamos en una época caracterizada por la búsqueda constante de la novedad. Puede afirmarse que Lyotard está pensando en la *época tecnocientíficas* de Heidegger tal y como es expuesta en *Serenidad*, del Serbal, Barcelona, 1988, traducción Yves Zimmerman.

el afán por construir edificios de conocimiento como “la ilusión de que somos capaces de programar nuestra vida. [Esto] forma parte de una antigua fidelidad a algo parecido al destino...” (PE, 15). En pocas palabras, la filosofía debe estudiar los pensamientos sin concebirlas como objetos fijos³³.

Resumiendo, la función del arte en Adorno es concebida como la puesta en evidencia de la otra sociedad negada por las condiciones presentes. Por su parte,

Lyotard considera reaccionario o reactivo protestar contra el estado del mundo o, si se quiere contra el capitalismo. No se trata en absoluto de reprochar a este capitalismo el ser cínico, o cruel; muy al contrario hay que acelerar esta tendencia. El capitalismo liquida todo lo que la humanidad creía tener más noble y más sano: hay que hacer esta liquidación aún más líquida [...] He aquí cómo se puede entender este programa de un nihilismo activo³⁴.

M,
Descaules!

Lyotard plantea una superación de Adorno que, en sus palabras, significaría pasar de un “nihilismo vergonzoso a un nihilismo expuesto (*affiché*)” (DP, 106). Podría decirse, siguiendo a Nietzsche, que mientras *Teoría estética* propone una filosofía del martillo, *Des dispositifs pulsionnels* apunta a una filosofía del riesgo³⁵.

En este sentido, vale la pena volver a la *Dérive a partir de Marx et Freud* y recordar que en su artículo “Espacio plástico, espacio político” (1970), Lyotard afirma que los artistas deben adoptar una posición estético-crítica en sus indagaciones pulsionales (*double renversement*). Artistas como Kazimir Malevich (1878-1935) o Lazar Lissitsky (1890-1941) representan el antiarte (DE, 160); sus obras son una

³³ “Jean-François Lyotard: ¿Cuál es la tarea del pensar? La tarea del pensar es pensar”. Teresa Otañe, “Entrevista con Jean-François Lyotard” (París, 13/12/1986), *op. cit.* p.7.

³⁴ V. Descombes, *Lo mismo y lo otro*, *op. cit.*, p. 236.

³⁵ Nietzsche constata en *Así habló Zaratustra* que Dios se ha ido transformando a lo largo de la historia en diferentes conceptos. Esto pone de manifiesto que existe una necesidad de destruir a Dios a golpes de martillo: el *nihilismo integral*. Este tipo de nihilismo constituye el pensamiento del mismo Nietzsche entre los años 1878 y 1883. En esa época escribe obras como *Humano, demasiado humano* (1878), *Aurora* (1881) y *ciencia jovial* (1882). Tras escribir el *Zaratustra* vuelve a obras como *Ecce homo* (1888) y hasta ese año persiste en la necesidad de desarrollar su “filosofía del martillo” y “arrancarle las máscaras a toda la filosofía anterior”. Con el tiempo, Nietzsche comienza a pensar que el pesimismo de la pura destrucción podría llegar a erigir la tarea destructiva como un nuevo dogma. Por eso, se plantea la idea de un *nihilismo futuro* en donde el “filósofo artista” será un creador; el hombre que piensa la filosofía como una tarea de creación. ¿Creación de qué? De categorías, de conceptos, pero siempre entendidos como ficciones provisionarias. Emerge una idea de perspectivismo filosófico que por eso no puede ser asumido como una filosofía *árkhica*, dado que se sabe ficción y dependiente del *momento epocal* y de las circunstancias particulares. Puede verse que la estética libidinal que propone Lyotard se enmarca en este proyecto de perspectivismo filosófico an-*árkhico* en la medida en que busca establecer un léxico nuevo para categorizar su “ficción provisionaria”.

↓
Credito Copyskii?

inversión crítica que permite un desplazamiento libidinal en tanto no forman parte de una vanguardia política. Lo importante de ellos es que

Nos dan, tanto a artistas como a políticos, la posibilidad de pensar sobre un estética crítica, una estética de la pulsión de muerte³⁶ en su relación con la crítica revolucionaria (*DE*, 161).

Volviendo a la “filosofía del riesgo”, Lyotard considera que para lograr *esa* estética crítica es indispensable reconstruir el “tema kantiano de lo sublime”³⁷. El “caso límite de lo sublime”³⁸ en la obra kantiana permitirá dar cuenta de una *disonancia* importante en el seno del pensamiento de la estética libidinal. Ahora bien, ¿Cómo debe interpretarse lo sublime?

Lyotard anuncia: “Que aquí y ahora haya este cuadro y no más bien nada, eso es lo sublime” (*IH*, 98). Sin embargo, unas líneas después afirma:

Lo sublime no se enseña, la didáctica es impotente a su respecto; no está ligado a reglas susceptibles de determinarse por una poética; sólo exige que el lector o el oyente tenga comprensión, gusto y que “sienta lo que todo el mundo siente primeramente” (*IH*, 101)

³⁶ Vale recordar que en la obra de Freud la vida es el resultado de la desviación del camino vital originario (la muerte) de toda sustancia orgánica. Nuestras pulsiones conservadoras se aplican fielmente a la reproducción de fenómenos vitales que se vieron modificados por cambios en la “historia evolutiva de la Tierra y de sus relaciones con el Sol”. No existe pulsión de perfeccionamiento alguna en la perspectiva psicoanalítica; únicamente, tal vez, represión, suplantación, desalojo y/o sublimación de pulsiones, “proceso al que se debe lo más valioso de la civilización humana” Freud, S., *Más allá del principio del placer*, op. cit., p. 31.

Sin embargo, ¿se debe pensar entonces que no hay nada que hacer en relación a los malestares psíquicos, dado que éstos encuentran su causa y su necesidad en una fortuita cadena evolutiva en la que el sujeto es *recapitulador*, mantenedor y constructor? ¿Esto significa que el presente emerge como una consecuencia precisa e inevitable con respecto a los acontecimientos del pasado? En *Recordar, repetir y reelaborar* (1914) Freud ofrece una clave para entender su posición frente a este dilema al afirmar que: “la condición de enfermo del analizado no puede cesar con el comienzo de su análisis, y que no debemos tratar su enfermedad como un episodio histórico, sino como un poder actual” Freud, S., *Recordar, repetir y reelaborar*, Pérez Galdós, Barcelona, 2002, traducción Luis López Ballesteros, p.153.

Esta idea de reelaborar el pasado es retomada por Lyotard en su artículo “Reescribir la modernidad” (1986), para explicitar la tarea crítica de los historiadores de las ideas. Ver J.F. Lyotard en *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*, op. cit., p. 33.

³⁷ “veo una modulación muy anterior al perspectivismo nietzscheano en el tema kantiano de lo sublime. Pienso, en particular, que en la estética de lo sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas”. J.-F. Lyotard en “Respuesta a la pregunta, ¿qué es lo postmoderno?”, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 20.

³⁸ T. Huhn, “Lessons on the Analytic of the Sublime by Jean-Francois Lyotard”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Blackwell Publishing) Vol. 53, nro. 1, Invierno 1995, p. 90: <http://www.jstor.org/stable/431744> (último acceso: 15.04.2010)

Si lo sublime no se enseña, ¿qué puede decirse de ese sentimiento? ¿Qué significa que el sujeto debe tener “comprensión y gusto”? ¿Cómo dar cuenta de “lo que todo el mundo siente”? Para responder a estas preguntas, es necesario revisar primero algunas de las nociones tradicionales de lo sublime. Posteriormente, se ingresará en la concepción kantiana de lo sublime de la *Critica del juicio*.

II. EL TEMA DE LO SUBLIME

En la actualidad, la noción “estética de lo sublime” ha sido objeto de interés por parte de numerosos autores³⁹. Con el objetivo de justificar que, como afirma Lyotard, “la problemática [de lo sublime] domina de forma suprema sobre la cuestión de las artes hoy en día” (*PE*, 64), nos preguntaremos ¿puede asignársele un significado unívoco a *lo sublime*? ¿En qué sentido se habla de un *sentimiento* (de lo) sublime? ¿En qué medida puede ser considerado una categoría estética?

Antes que nada, es necesario distinguir, como lo indica Guy Sircello⁴⁰, que el tema de lo sublime ha sufrido numerosas transformaciones a lo largo de la historia del pensamiento occidental.

En el caso de Longino, la antigua traducción de finales del siglo XVII, le atribuía a lo sublime un destino vinculado a alguna forma de arte, en particular, una forma de escritura que manifestaba ciertas características que producían particulares efectos en los lectores⁴¹.

De acuerdo a lo afirmado por Lyotard en “Lo sublime y la vanguardia” (1983), el establecimiento del vínculo entre lo sublime y el arte es propio de la reflexión sobre de los siglos XVII y XVIII. Lo que se juega en este clima de reflexión teológica es, de acuerdo al artículo, el estatuto de las obras de arte. ¿Qué quiere decir esto? Las obras de

³⁹ Véase: Jane Forsey, “Is a Theory of the Sublime Possible?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (American Society for Aesthetics) año 64, Vol. 4, Otoño 2007, p. 389.

⁴⁰ Guy Sircello, “How is a Theory of the Sublime Possible?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (American Society for Aesthetics) año 51, Vol. 4, Otoño 1993

⁴¹ *Op. cit.*, p. 541

arte empiezan a ser evaluadas en función de sus efectos. Una obra lograda (o verdadera) será aquella que logre representar la “inconmensurabilidad del pensamiento con el mundo real” (IH, 100). Lyotard afirma que lo que primó en aquel entonces fue la idea de un arte vinculado a la *tekne* en donde la finalidad consistía en enaltecer al hombre y su glorificación. La obra de Baumgarten (1714-1762) plantea una disciplina que “sigue siendo tributaria de una relación conceptualmente determinada de la obra de arte” (IH, 102). Es precisamente contra aquella “armonía” que reacciona el moderno concepto de lo sublime.

Mas adelante en el tiempo, según afirma Lyotard, se puede ver que la noción de lo sublime empieza estar ligado a la naturaleza. Los poetas, escritores y filósofos del siglo XIX pensarán en lo sublime como alguna forma de ver lo natural o, inclusive, como lo natural mismo. Los autores de la Ilustración, luego, hablarán de lo *sublime natural* como una categoría descriptiva frente al espectáculo de la naturaleza. De acuerdo a Saint Simon⁴², lo que maravillaba a los pensadores de aquel entonces es la inconmensurabilidad que muestra *lo natural*.

Es importante destacar que desde esta perspectiva sublime también emerge, por carácter transitivo, un *nuevo* lugar reservado para el hombre. En este marco, empieza a hacerse evidente un cambio gnoseológico; algunos comienzan a ver con incredulidad los intentos de describir la naturaleza como un objeto que está *ahí* aguarda ser descubierto. Las ideas de una naturaleza medible y controlable, sobre la cual se pueden discriminar causas y efectos mediante la fragmentación y la experimentación empiezan a ponerse en duda⁴³.

⁴² B. Saint Simon, *Lo Sublime*, Machado, Madrid, 2008.

⁴³ Para entender el cambio en la conceptualización de la naturaleza en autores como Dennis, Burke o el propio Kant, es importante tener en cuenta la visión que tenían algunos pensadores anteriores. En el *Novum Organum* (1620), Francis Bacon (1561-1626) expresa muchas de las ideas de la *Modernidad temprana* que cree en el dominio sobre la naturaleza: “3. la ciencia del hombre es la medida de su potencia, porque ignorar la causa es no poder producir el efecto. No se triunfa de la naturaleza sino obediéndola, y lo que en la especulación lleva el nombre de causa conviértese en regla en la práctica [...] 129. si se objeta que las ciencias y las artes dan

Por otra parte, comienzan a abrirse paso concepciones que buscan aprehender los fenómenos mundanos bajo la idea de una *totalidad* paradójicamente inaprehensible. La naturaleza es vista como una *totalidad* a la cual el hombre pertenece pero que, sin embargo, es incognoscible. Saint Simon afirma que esta transformación de las concepciones del hombre acerca de la naturaleza encuentra su explicación en la denominada *ampliación gnoseológica* de la sensibilidad humana. En su obra, se argumenta que la *revolución copernicana*⁴⁴ posiciona la vida del hombre en un nuevo mundo caracterizado por la profundidad insondable del espacio sideral.

Es necesario distinguir, de acuerdo con Guy Sircello⁴⁵, tres rasgos comunes a todas las caracterizaciones del sentimiento de lo sublime: 1) Lo sublime “estresa” (*stress*) las limitaciones de las capacidades humanas, 2) insinúa que hay algo más allá de las fronteras del mundo circundante que no está del todo comprendido, y 3) en tanto supera al entendimiento, maravilla al hombre.

Vivimos en lo sublime cuando no hay, finalmente, ningún sostén racional o imaginativo de donde aferrarse, cuando la única respuesta correcta puede ser «Silencio como un océano, incalculable, dimensional»⁴⁶.

En este sentido, uno de los objetivos de la obra de Lyotard será mostrar de qué manera la superación de nuestras facultades cognoscitivas supone, en alguna medida, trascender esas mismas limitaciones. Así, el sentimiento sublime del que se habla en las *Leçons sur l'analytique du sublime* tampoco será posible de ser considerado como un “pensamiento por imágenes”. No existe posibilidad de pensar el sentimiento sublime como una

frecuentemente armas a los malos intentos y a las pasiones perversas, nadie se preocupará gran cosa de ello. Otro tanto puede decirse de los bienes del mundo, el talento, el valor, las fuerzas, la belleza, las riquezas, la misma luz y otras. Que el género humano recobre su imperio sobre la naturaleza, que por don divino le pertenece; la recta razón y una sana religión sabrán regular su uso”. F. Bacon, *Novum Organum, aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*, Fontanella, Buenos Aires, 1984, traducción Cristóbal Litrán, L. I, párrafos 3 y 129, pp. 27 y 81 respectivamente.

⁴⁴ “[Copérnico], viendo que no conseguía explicar los movimientos celestes si aceptaba que todo el ejército de estrellas giraba a su alrededor, probó si no obtenía mejores resultados haciendo girar al espectador y dejando las estrellas en reposo”. I. Kant, “Prólogo de la segunda edición” (1787), *Crítica de la razón pura*, Pérez Galdós, Barcelon, 2004, p.20, [BXVII], traducción Pedro Ribas.

⁴⁵ Guy Sircello, “How is a Theory of the Sublime Possible?”, *op.cit.* 543

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 544

manifestación discursiva (ética, política, cognoscitiva, etc.). Se verá, empero, que hay algo así como una comunicación no conceptual o *sensus communis*.

Por ahora es importante tener en cuenta que el sentimiento sublime evoca un mundo incomprensible. Este *nuevo* mundo provoca inseguridad en el hombre dado que se ve a sí mismo formando parte de un universo a-referencial y, por ende, abismal. A partir de la denominada “noche sideral”, Edmund Burke (1729-1797) recupera el concepto de lo sublime tal como lo trabajó Nicolas Boileau. El objetivo del primero era dar cuenta del sentimiento que provoca en el hombre la constatación de la inconmensurabilidad del mundo. En sus indagaciones, lo sublime es caracterizado como aquello que provoca una fuerte impresión en la mente. Las impresiones, derivadas de los sentidos, motivan ideas. Así, ¿qué efectos sobrevienen de estas impresiones?

Burke sostiene que frente a la oscuridad, nuestras facultades quedan suspendidas con un grado de asombro tal que deja expuesto lo espantoso. Lo sublime no es, por tanto, algo producido por nuestro pensamiento sino más bien algo por lo cual éste se ve arrebatado y absorbido. Esto es lo que Lyotard llama el “*pathos* de lo sublime, a diferencia del calmo sentimiento de lo bello” (IH, 103). En su artículo “Lo sublime y la vanguardia” (1983), existe un especial énfasis en rescatar esta dimensión de amenaza que busca expresar la estética de Burke. Lyotard observa que

...los terrores están vinculados a privaciones: privación de la luz, terror a las tinieblas; privación del prójimo, terror a la soledad; privación del lenguaje, terror al silencio; privación de la vida, terror a la muerte. Lo que aterroriza es que el *sucede* no suceda, deje de suceder [...] para Burke, lo sublime ya no es cuestión de elevación sino de intensificación” (IH, 104).

En dicho artículo se afirma que la “fuerza aterradora” es, al mismo tiempo, irresistiblemente seductora. Es posible transformarla en placer mediante el arte dado que como expresión humana, la amenaza natural permanece allí “suspendida”. Una vez

alejada la amenazada, es posible que el arte procure deleite al alma que se entrega a esta experiencia abismal *controlada*.

Existe, empero, una limitación importante en el arte pictórico del siglo XVII dado que éste se sostiene sobre el modelo de representación figurativa, tal y como se afirma en “Freud según Cézanne”. Por eso es importante la estética de Burke que “indica un mundo de posibilidades de experimentación artística” (IH, 105). La idea de que se puede presentar ese algo terrorífico invita a los artistas a pensar nuevas formas —de acuerdo a los materiales propios de su disciplina— para provocar esos efectos intensos.

El artista intenta combinaciones que permiten el acontecimiento [...] la obra no se somete a modelos, trata de presentar lo que hay de impresentable; no imita la naturaleza, es un artefacto, un simulacro. (IH, 105)

Lyotard descubre en la estética de Burke un antecedente del *pathos* que acompaña la innovación vanguardista. La tesis general es que lo que moviliza nuevas experimentaciones artísticas es, en realidad, el terror de ya no suceda nada, esto es, de que no haya acontecimiento como ocurrencia. Al mismo tiempo, esto supone que las obras de arte son ahora. Pero, ¿qué son? ¿Qué quiere decir que la obra es el instante?

En un artículo dedicado a la obra de Newman, Lyotard afirma:

El cuadro presenta a la presencia, el ser se ofrece aquí y ahora [...] Lo sublime es que del seno de esta inminencia de la nada, sin embargo, suceda, tenga lugar algo que anuncie que no todo está terminado. Un simple *aquí está*, la ocurrencia más íntima. La obra se levanta al instante, pero el relámpago de éste se descarga sobre ella como un mandamiento mínimo: *sé* [...] La obra de Newman pertenece a la estética de lo sublime que se elaboró lentamente en Europa a fines del siglo XVII cuyos analistas más escrupulosos fueron Kant y Burke. (IH, 91)

De esta manera, mientras que la obra de arte debe funcionar mediante la experimentación como un testimonio, el artista tiene la labor profesional de evocar un sentimiento. En este sentido, es importante indagar en la *Crítica del juicio*, obra donde

se explica en qué consiste la posibilidad de una presentación que no presentaría nada, esto es, de una “presentación negativa”.

III. PRELUDIO CONCEPTUAL A LAS LECCIONES SOBRE LO SUBLIME

Como se señala en el prefacio de las *Leçons sur l'analytique du sublime*, el libro “no dispensa en absoluto la lectura del texto kantiano, sino que la exige” (LA, 9). Por este motivo, en el siguiente apartado, se explicitan las nociones centrales de la primera parte de la *Crítica del juicio*. El objetivo es dejar sentados los pasajes de la obra de Kant que permitirán una mejor comprensión de los temas a desarrollar en el siguiente capítulo.

Es comúnmente aceptada la idea que sugiere que “la belleza radica en el ojo del observador”⁴⁷. Kant está al tanto del problema que tal idea supone; ¿cómo es posible abarcar la singularidad cuando no poseemos un concepto determinante en el que ésta pueda ser subsumida? La *Crítica del juicio* busca completar lo iniciado en la *Crítica de la razón pura*, a saber, establecer las leyes generales de los objetos. Ante lo particular, puedo recurrir a un concepto determinante, pero si no poseo dicho concepto, entonces ¿cómo rescatar la singularidad de un juicio? ¿Cómo forjar un universal que no poseo? Un análisis sobre la capacidad de juzgar lo particular puede explicar cómo es posible rescatar la singularidad de algunas determinaciones. Sin embargo, ¿es este el principio y fin del proyecto de la tercera *Crítica*? ¿Qué papel juega *lo sublime* en el marco de una obra que busca dar cuenta de la finalidad objetiva de la naturaleza y los fundamentos del juicio teleológico?

Sabemos que la universalidad que requiere el gusto puro no se puede lograr por medio de un concepto que se ocupe de los contenidos del juicio del gusto.

⁴⁷ P. M. Matthews, “Kant’s Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgement”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (American Society for Aesthetics) año 54, Vol. 2, Primavera 1996, p. 165.

Debería buscarse sólo bajo la forma de una exigencia [...] Pero ¿hasta qué punto es posible llevar a cabo una empresa tal si el gusto, lejos de ser un juicio conceptual que implique una síntesis de reconocimiento, emplea en su evaluación de las formas sólo las dos primeras síntesis de la comprensión y la reproducción y les añade una síntesis libre de producción? Inmerso en sus afectos, el llamado sujeto es incapaz de articular por medio de conceptos el juicio implícito en su sentimiento de belleza y de convertirlo en un argumento al alcance de toda mente razonable. (PE, 61)

El dilema al que se enfrenta Kant es el siguiente:

- a) si se acepta que cada individuo posee su propio gusto, entonces la belleza de los objetos no es posible de ser evaluada cognoscitivamente.
- b) si se acepta fundar el juicio de gusto en un concepto, entonces ~~no~~ hay espacio para el sentir subjetivo como fundamento del juicio estético.

[Sin embargo], para ser un juicio estético, en última instancia el juicio debe estar basado en el sentimiento; si el sentimiento es el resultado de un juicio cognitivo, entonces el juicio está en realidad basado en un concepto, con el sentir como su resultado y no como su fundamento⁴⁸.

La respuesta kantiana es, en principio, sencilla: “si sólo lo particular es dado, sobre el cual él [el sujeto] debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente *reflexionante*” (CJ, 103). En la “crítica del juicio estético” (CJ) se denomina puro juicio estético reflexionante al juicio basado en un sentimiento compartido. Esto significa que cuando el sujeto está en presencia de un particular que no es posible de ser regido por concepto alguno, debe “encontrar” él mismo el universal. ¿Cómo lo hace?

En el marco del juicio reflexivo surge el concepto de la *Zweckmäßigkeit*⁴⁹ como un concepto *a priori* para hablar de la conexión interna entre singulares. Esta noción permitirá pensar en una experiencia unificada en sus leyes universales, esto es, en la posibilidad de una formación individual de lo real.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 166.

⁴⁹ *Zweckmäßigkeit* puede ser traducido como “conformidad, adecuación y/o idoneidad a un fin. [Para la terminología del siglo XVIII] adecuación al fin es la idea de toda coordinación de las partes de un todo múltiple para formar una unidad [...] Dicese que un todo es adecuado al fin cuando las partes se hallan enlazadas y agrupadas en él de tal modo que cada parte no sólo aparece al lado de la otra, sino que se ajusta además a ella en cuanto a su sentido peculiar”. E. Cassirer, “La crítica del Juicio”, en *Kant, vida y doctrina*, ed. FCE, México, 1948, traducción Wenceslao Roces, p. 337.

El planteo general del *primer libro* discrimina por un lado belleza y placer estético, y por el otro el placer sensible. El placer estético posee una pretensión de comunicabilidad inherente que le otorga validez universal. En pocas palabras,

Kant da por supuesto el sentido común como fundamento del juicio del gusto. Su función es la de comunicar universalmente conocimientos y juicios, pues de otro modo ellos no tendrían concordancia alguna con el objeto y serían todos un simple juego subjetivo de las facultades de representación⁵⁰.

Mediante esta posibilidad que posee el juicio estético sobre lo bello de ser comunicable a otro, se aclara el problema de la generalidad subjetiva⁵¹. Es *como si* la belleza radicara en la cosa como una propiedad objetiva, aunque en realidad es el sujeto quien, ante esa misma cosa, que sirve como detonante, activa sus facultades:

...la satisfacción en lo bello se da en él sin interés alguno [...] debe encerrar la base de la satisfacción para cualquier otro [para todos]. No puede encontrar, como base de la satisfacción, condiciones privadas algunas de las cuales sólo su sujeto dependa, debiendo, por tanto, considerarla como fundada en aquello que puede presuponer también en cualquier otro [...]. Hablará de lo bello como si la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera lógico aunque sólo es estético y no encierra más que una relación de la representación del objeto con el sujeto. (CJ, §6, p.137)

La validez universal del juicio estético radica en que el objeto supone el juego cooperativo de dos facultades que son universales en todos los hombres. Imaginación y entendimiento trabajando libremente para constituir unidad sin concepto y con sentido, esto es, “conformidad a fin” pero sin fin. El juicio estético está guiado por un concepto de armonía en el acopio de material y un sentido de unidad de ese material.

Kant argumenta que debido a que la cognición es universalmente compartible, entonces el estado subjetivo de la cognición es también universalmente compartible. El estado subjetivo es aquel en el que la imaginación está en

⁵⁰ E. Gutiérrez, “Imaginación y autonomía estética en la *Critica del juicio* de Kant”, *Revista de filosofía* (Universidad Complutense, Madrid) 3ra época, Vol. XI, nro. 22, 1999, p. 175.

⁵¹ Kant establece que el juicio estético es un *a priori* en el que se combina la subjetividad con la pretensión de generalidad y la necesidad, y denomina a esto “generalidad subjetiva”. A pesar de que el juicio estético se refiere siempre a una sensación subjetiva, incita a los demás a seguir ese juicio, o mejor dicho, exige la coincidencia de aquel: “el entendimiento común humano, que, como meramente sano, se considera como lo menos que se puede esperar siempre del que pretende el nombre de hombre, tiene por eso el humillante honor de verse cubierto con el nombre de sentido común (*sensus communis*) [...] un Juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (*a priori*) el modo de representación de los demás para atener su juicio a la razón total humana”. (CJ, §40, p.234)

armonía con el entendimiento [...]. Sin embargo, el estado subjetivo también puede concretarse sin el uso de un concepto determinado. Algunos objetos pueden tener una forma tal que cuando los consideramos en la imaginación, la imaginación ya la encaja (*fits*) con el entendimiento, aunque está en juego ningún concepto determinado. Estos objetos son la fuente del placer porque ponen a la imaginación y al entendimiento en armonía. Un estado que es cognoscitivamente beneficioso, a pesar de que ningún resultado concreto sobreviene de dicho estado⁵².

La constatación de esta *armonía* permite pensar que existe una validez universal del *Zweckmäßigkeit*. A su vez, autoriza el desplazamiento del interés general de “lo real” hacia el interés particular de la representación “para mí”. Así, Kant cree estar en condiciones de atribuir a los demás, de acuerdo a *ese* entrelazamiento armónico propio de lo auténticamente estético, el mismo grado de complacencia que se experimenta particularmente. En esta teoría de un *sensus communis* (*CJ*, §40) lo bello del arte pone de manifiesto una unidad que es como un reflejo de la unidad del yo.

Existe un segundo candidato para el puro juicio estético reflexionante: el juicio sobre lo sublime. Mientras que en el juicio de gusto la imaginación está en armonía con el entendimiento, en el juicio sobre lo sublime se ponen en relación la imaginación y la razón. Es a partir del vínculo fundamentalmente negativo entre imaginación y razón (*CJ*, §23) donde encuentra sentido la noción de lo sublime. ¿Cómo se relacionan imaginación y la razón? ¿Cuál es la diferencia entre lo bello y lo sublime?

Desde el comienzo de la “analítica de lo sublime”, vemos cómo se expresa el interés kantiano por el “tránsito” (*Übergang*) de la facultad de juzgar lo bello a la de lo sublime⁵² (*CJ*, 175). Kant introduce la discusión de lo sublime mediante la comparación con lo bello:

...ambos placen por sí mismos. Además, ninguno de los dos presupone un juicio sensible determinante, ni un juicio lógico determinante, sino un juicio de reflexión; consiguientemente, la satisfacción no depende de una sensación, como la en lo agradable, ni de un concepto determinado, como la satisfacción

⁵² P. M. Matthews, “Kant’s Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgement”, *op. cit.*, p. 167.

en el bien, siendo, sin embargo, referida a conceptos, aunque sin determinar cuáles (CJ, §23, p.176)

En tanto juicio reflexionante estético, lo sublime comparte con lo bello las cuatro categorías del juicio⁵³. (CJ, §24) Kant confía en que la universalidad de los juicios del gusto está justificada por su carácter desinteresado. Tal como afirma Matthews, “el gusto desinteresado es aquel que no está relacionado con el deseo o la voluntad, no funciona como incentivo ni como siguiendo una determinación de la voluntad”⁵⁴. Vimos anteriormente que, frente a lo bello, existe una sensación de que el contenido sintetizado por nuestra imaginación es “idóneo” aunque no responda a concepto alguno.

El juicio de gusto y el juicio sobre lo sublime se distinguen en que se manifiestan de modo diferente. En lo bello se establecía un libre juego entre la imaginación (que combina lo diverso de la intuición) y el entendimiento (que establece la unidad del concepto que une las representaciones). Ahora, con el juicio sobre lo sublime, se pone en funcionamiento una relación entre la imaginación (facultad de síntesis) y la razón (facultad de razonamiento). Por un lado, Kant define que en el juicio de gusto la imaginación está en armonía con el entendimiento, dando lugar al placer estético. Por el otro, en el juicio de lo sublime la imaginación está en armonía con la razón, dando lugar a un respeto que involucra tanto la “atracción” como el “rechazo”. (CJ, §23)

aprovechar
por una fe
usar
en
"23"

Habrá que preguntar, ¿de qué manera trabajan la imaginación y la razón? ¿En qué sentido de razón se está pensando? Mientras que el objetivo de la razón teórica es la unidad del conocimiento, el de la razón práctica es la determinación de la voluntad a través del imperativo categórico. En lo sublime, afirma Kant, la imaginación puede estar

⁵³ “...tiene que ser, según la calidad, objeto de una satisfacción desinteresada; según la cantidad, tiene que gustar universalmente sin concepto; según la relación, tiene que ser forma de la finalidad de un objeto, percibida ésta sin la representación de un fin, y, por último, según la modalidad, tiene que ser objeto de una satisfacción necesaria sin concepto”. Charo Crego, “El lugar de la belleza artística en la *Crítica del juicio*” en: VV. AA., *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, La balsa de Medusa, Madrid, 1990, p. 130.

⁵⁴ P. M. Matthews, “Kant’s Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgement”, *op. cit.*, p. 166.

referida a ambos sentidos de razón. Esto supone que existen dos formas de lo sublime relacionadas con las dos formas de la razón. Así, lo sublime es matemático o dinámico, según esté en relación con la razón teórica o práctica respectivamente. Lo importante es que en todos los casos, las ideas trascendentales de la razón pueden llegar a hipostasiar una totalidad absoluta, incondicionada –“totalidad de las condiciones de un condicionado dado” (CRP, A322–B379, p. 315)– que le demandará a la imaginación una actividad extraordinaria.

La irrupción de esta totalidad incondicionada como nueva forma de finalidad para la imaginación da lugar al sentimiento de lo sublime. Con el sentimiento de lo sublime podemos reconocer esta “absoluta grandeza”. Al mismo tiempo, Kant sostiene que lo sublime pone de manifiesto la imposibilidad de la imaginación para abarcar esta idea de lo infinito. El resultado de esta imposibilidad es que la razón emerge como una facultad superior en relación a la imaginación. La razón puede pensar lo infinito sin contradicciones. Esta habilidad indica la existencia de una facultad suprasensible. “El sentimiento de lo sublime es de respeto hacia nuestra propia determinación” (CJ, 191), muestra el valor y la preeminencia de lo suprasensible sobre lo sensible.

En suma, lo sublime aparece como la consecuencia de una Idea de la razón que resulta inabarcable para la imaginación. Lo sublime es caracterizado por Kant como un placer que trae displacer o frustración, producto de la inadecuación de la imaginación para unificar las Ideas de la razón. Es gracias a la magnitud de los fenómenos de la naturaleza que Kant muestra que existe *otra cosa* inconmensurable:

Ese objeto [la naturaleza] nos hace, en cierto modo, intuir la superioridad de la determinación razonable de nuestra facultad de conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad [la imaginación]. [...] Lo trascendente para la imaginación es para ella, por decirlo así, un abismo donde teme perderse a sí misma, pero para la idea de lo suprasensible en la razón el producir semejante esfuerzo de la imaginación no es trascendente sino conforme a su ley; por tanto, es atractivo justamente en la medida en que es repulsivo para la mera sensibilidad. [...] la imaginación y la razón, mediante su oposición, producen

una finalidad subjetiva de las facultades del espíritu, esto es, un sentimiento de que tenemos una razón pura (CJ, §27, p.192)

Pasando ya a la analítica de lo sublime, se puede definir el tránsito desde lo bello desde el punto de vista de la imaginación de la siguiente manera:

α) Frente a un espectáculo de gran magnitud, los esfuerzos de la imaginación para sintetizar los elementos en juego se ven superados.

hinnest
of fact

β) Aunque, “la apreciación de la magnitud tiene que consistir solamente en que se la pueda aprehender y usarla por medio de la imaginación” (CJ, 184), desde el punto de vista subjetivo el objeto parece infinito.

Γ) La imaginación padece cierta “disconformidad” en su intento fallido de síntesis. La imaginación busca aprehender lo aparentemente inconmensurable como un todo, aunque sabe que esto es imposible.

En otras palabras, la imaginación trabaja conjuntamente con las ideas de la razón en la construcción de un ideal regulativo. La idea de lo infinito solo es pensable mediante la razón, aunque estas ideas están implícitas en el trabajo de la imaginación. En este sentido, puede afirmarse que imaginación y razón permanecen en un estado de refracción mutua. Lo sublime desplaza el fundamento desde las *cosas de la naturaleza* hacia el ámbito de las ideas. Por este motivo, no puede tener lugar *en* las cosas. Lo sublime es *inmostrable*, esto es, no se puede exponer. Por su parte, la idea racional es indemostrable. De esto se puede deduce que el carácter *inmostrable* de lo sublime representa un símbolo de la indemostrabilidad de la idea racional.

No obstante, la “voz de la razón” pide una exposición para todas las magnitudes dadas, “incluso aquellas que, aunque no puedan ser nunca totalmente aprehendidas, son, sin embargo, juzgadas como totalmente dadas” (CJ, §26, p.188). Sobre esto, Lyotard comenta que:

Según Kant (y Cézanne), la pureza del sentimiento estético, es decir, la cualidad de estar separado de todo concepto de interés, está mejor garantizada en una situación de la naturaleza que en una obra de arte humana. (PE, 41)

En este sentido, la naturaleza es necesaria en tanto constituye un objeto idóneo para *exponer* la sublimidad que, sin embargo, deberá ser buscada en el espíritu⁵⁵. Es la razón la que *pone* sublimidad en el modo de representarse la naturaleza. De esta manera, lo sublime exige un movimiento que transita desde: i) la frustración o impotencia de la imaginación que se ve imposibilitada en su labor de reapropiación de los datos a partir de una síntesis categorial, hacia ii) el sentimiento de que la razón es superior a toda otra facultad.

De esta manera, al mismo tiempo que pone en evidencia la imposibilidad del mundo natural de expresar las ideas de la razón, lo sublime genera un sentimiento ambivalente en el hombre. Por un lado, aparece una limitación que hará del juicio estético el juicio de un conocimiento ajeno a cualquier relación cognitiva frente a las *ilusiones trascendentales* de la razón. Por otro lado, existe una gratificación para el hombre en tanto él es el depositario de una facultad privilegiada en el universo de cosas finitas, a saber, la razón.

Kant afirma que a partir de esta ambivalencia se experimenta el sentimiento de lo sublime. En tanto padecer, es la inadecuación de la captación intuitiva que, en un trascenderse a sí misma, busca ilustrar la idea de la infinitud. En tanto goce, lo sublime permite la “emoción” de la concordancia racional con aquella infinitud que provoca la inadecuación de la mayor facultad de la sensibilidad.

En otras palabras, lo sublime supone una cierta disposición sentimental que conlleva una inadecuación que surge como respeto frente a la superior determinación de

⁵⁵ Subrepticamente, se desarrolla junto a esta concepción de un “imposible estético” la idea de que la naturaleza, si bien está incapacitada para presentarme las ideas de la razón de forma positiva, me las suscita, aunque por defecto, de forma negativa. Existe un placer indirecto, una especie de necesidad de esta presentación negativa que, al aparecer como algo *violento* para la imaginación lo aleja definitivamente de cualquier armonía como en el caso de lo bello. Ver B. Saint Simon, *Lo Sublime, op. cit.*, p. 171.

nuestra facultad de conocimiento racional. Lo sublime es, según Kant, dolor (*Unlust*) por la inadecuación inmanente con la imaginación, pero es también placer (*Lust*) dado que esta falta de idoneidad nos muestra la ley de la razón. De esa manera, puede afirmarse que lo sublime es *Zweckmäßigkeit* para la total determinación del espíritu de acuerdo a la ley de la razón:

[lo sublime]...es, a saber, para nosotros, ley (de la razón), y entra en nuestra determinación el apreciar como pequeño, en comparación con las ideas de la razón, todo lo que la naturaleza, como objeto sensible, encierra para nosotros de grande, y lo que en nosotros excita el sentimiento de aquella determinación suprasensible concuerda con aquella ley. (*CJ*, §27, p.192)

Recapitulando, se denomina sublime a aquello cuya representación determina al espíritu a pensar subjetivamente la totalidad, como exposición de algo suprasensible, sin poder realizar plenamente esa exposición. “Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos” (*CJ*, §26, p.183).

Esta recapitulación del “libro segundo” de la *Crítica del juicio* tiene como objetivo constatar la existencia de una dimensión distinta de la determinación conceptual. Esto será importante para entender algunas de las afirmaciones del análisis de Lyotard quien considera, al igual que Saint Simon, que:

lo sublime, en la medida en que viene a sacudir nuestras certezas anteriores, es un principio de caos, pero no es menos cierto que se trata también de un principio de emergencia, de *transfert* e, incluso, de salvación [...] Lo sublime despierta un jugador en el fondo de todo ser humano y revela cuál es la apuesta en el juego que permite la renovación del sentimiento de nuestra presencia en el mundo.⁵⁶

La exposición de la problemática central de la “Analítica del juicio estético” será útil para sentar unas bases comunes antes de ingresar en la lectura singular de la estética

⁵⁶ B. Saint Simon, *Lo sublime, op. cit.*, p. 179.

kantiana que ha hecho Lyotard. En el siguiente capítulo, se analizará dicha lectura en la cual, como se verá, la denominada “renovación del sentimiento” jugará un papel central.

Tercer capítulo:

ESTÉTICA DE LO SUBLIME

POSTMODERNO

El siguiente capítulo tiene como objetivo principal poner de manifiesto los fundamentos de la denominada estética de lo sublime según la interpretó Jean-François Lyotard. La hipótesis que guía los apartados es que el tema de lo sublime “domina de forma suprema sobre la cuestión de las artes hoy en día” (PE, 58). Para justificar dicha hipótesis, en primer término se indagarán algunas de las conclusiones extraídas en las *Leçons sur l'analytique du sublime* (1991). Habrá que tener en cuenta que, a lo largo de la década de 1980, Lyotard dedicó gran parte de su producción e investigación filosófica a la relectura y la recuperación de la obra de Kant. En este sentido, en el segundo apartado se definirá la particular manera en que Lyotard interpreta el proyecto crítico kantiano con el fin de explicitar la tesis general que se enunciará en base a una lectura de las *Leçons*.

Al mismo tiempo, se realiza aquí un análisis de algunos artículos escritos de Lyotard producidos antes y durante la elaboración de la estética de lo sublime. Estos artículos fueron recopilados en la ya mencionada obra *Lo inhumano* (1988) y constituyen una base teórica para la comprensión del proyecto estético de Lyotard. Se indagará también lo dicho en relación a la obra del artista Barnett Newman y Jacques Monory. Ello será útil para discutir algunas reflexiones sobre la temporalidad extraídas de la noción de acontecimiento. Se verá de qué manera la producción artística permite especificar algunos aspectos difusos de la prolongación de la idea de lo postmoderno presentes en la estética afirmativa de Lyotard. Estas reflexiones son la consecuencia de los desarrollos teóricos de *La condición postmoderna* (1979), proyecto de una metacrítica de la epistemología.

En el último apartado, se dará cuenta la manera en que al “vagabundear a través de este material” Lyotard desarrolla de forma cabal su estética de lo sublime. Para ejemplificar algunos de los postulados, se analizarán pasajes de su obra *L'assassinat de*

2012

l'expérience par la peinture, Monory (1984) en los que se manifiesta de forma todavía embrionaria gran parte de las especulaciones que luego darán forma a la denominada estética de lo sublime.

Este capítulo realiza un análisis retrospectivo de la obra de Lyotard que busca poner de manifiesto el eclecticismo de algunos aspectos filosóficos y la coherencia que, durante casi dos decenios, mantiene su pensamiento estético.

I. LECCIONES PARA UNA RECUPERACIÓN DE LA ESTÉTICA KANTIANA

La línea argumental del proyecto crítico de las *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991)⁵⁷ se vuelve evidente desde las primeras líneas. Allí se explica que, de acuerdo a las lecturas tradicionales, la función de la *Crítica del juicio* es la de establecer una unidad en la filosofía kantiana mediante la Idea reguladora de una “finalidad objetiva de la naturaleza” (*CJ*, §61). Lyotard sostiene que, por tanto, una crítica de la facultad de juzgar sólo cumpliría un rol propedéutico⁵⁸. ¿Cuál es el fin? Asegurar que la validación universal del placer subjetivo sea funcional a la introducción de una teleología natural.

Sin embargo, aunque Lyotard está de acuerdo con esta visión preparatoria de la “crítica del juicio estético”, también considera.

que puede asignársele una renovada importancia a la Analítica de los juicios estéticos, aquella de ser, en efecto, una propedéutica filosófica pero que puede constituirse como toda una filosofía⁵⁹ [...] el juicio estético contiene, a mi

⁵⁷ Originalmente, el mismo texto titulado “La reflexión en la estética kantiana” apareció en las *Revue Internationale de Philosophie*, nro 175, Vol.4, 1990, p.530. Es a partir del esquema general de este primer capítulo que se construyen los apartados restantes de las *Leçons* un año después. Ver P. Gaudet, *Phénoménologie de la réflexion dans la pensée critique de Kant*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 104.

⁵⁸ Es posible que Lyotard esté pensando en lecturas canónicas como las de Cassirer. El siguiente pasaje expone esta idea de entender “la analítica del juicio” como propedéutica para otro fin: “el ver que el procedimiento subrepticio por medio del cual concebimos en lo sublime lo que en realidad es una determinación de nuestro propio yo como determinación del objeto de la naturaleza no desaparece aunque se le reconozca como tal. Nuestras intuiciones son sólo estéticas cuando enfocan la autodeterminación de nuestra capacidad espiritual, no de por sí, sino, por decirlo así, a través de la intuición de la naturaleza, cuando reflejan lo interior en lo exterior y esto en aquello.” E. Cassirer, “La crítica del Juicio”, en *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 1948, traducción Wencesalao Roces, p. 386.

En la actualidad, Pascal Gaudet afirma: “Arquitectónicamente, el crecimiento del sistema no puede agregar ningún miembro. La tercera crítica no es producida desde el exterior sino que se articula desde el interior [...] es previsible que un sistema que se presentó primero como yuxtaposición de dos dimensiones (teórico y práctica) de lugar a una síntesis que sea un pensamiento del pasaje (*passage*)”. P. Gaudet, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁹ En este sentido, y aunque se afirma lo contrario, el proyecto de Lyotard parece ser tributario de un pasaje de la “Doctrina trascendental del método” de la *Crítica de la razón pura*. Allí, Kant afirma que la “Arquitectónica es el arte de los sistemas” [A832/B860, p. 647] definida como una unidad de múltiples conocimientos bajo una Idea. Esta Idea es “el concepto de la razón de la forma de un todo, en la medida en que, mediante este concepto, se determina a priori la extensión de lo múltiple tanto como la posición de las partes entre sí” [A834/B862, p. 648]. Lyotard cree que la filosofía también está trazada conforme a un plan o una idea. Sin embargo, en su caso esa Idea nunca coincide con ninguna filosofía fáctica, porque de hecho la Idea no coincide con nada que se dé fácticamente. Más adelante se verá cuáles son las implicancias de esta concepción en el pensamiento de Lyotard. En todo caso, es interesante destacar que adviene una noción platónica de la filosofía que se orienta en relación a algo que es lógicamente anterior

criterio, un secreto más importante que el de la doctrina, el secreto de la manera (y no el método) por la cual el pensamiento crítico procede en sí mismo, en general (LA, 19).

Liotard busca desvincular a la “analítica del juicio” de una función exclusivamente preparatoria para la unión de las otras dos *críticas*. Como contraparte, en las *Leçons* se arguye que hay un *modus aestheticus* de acercamiento al pensamiento crítico que no tiene pretensión alguna de conocimiento sino que revela una “manera” (*une manière*). Para acceder a esta *manera* mediante la cual procede el pensamiento crítico, es necesario suspender la certeza sobre el saber construido en la primera crítica.

El primer problema con el que se enfrentan las *Leçons* es enunciado por Patricia Matthews cuando afirma que “la dificultad al interpretar a Kant radica en determinar cómo el sentimiento de lo sublime surge, y en particular, cómo nos movemos desde el ámbito de la imaginación al ámbito de la razón”⁶⁰. Liotard ofrece una respuesta: el pensamiento puede ponerse a escuchar (*se met a l'écoute*) la forma en que la razón sucede (*qu'il arrive*). En otras palabras, el objetivo de las *Leçons* es mostrar el procedimiento del pensar mediante el cual el pensamiento sucede. Según Liotard, la “analítica de lo sublime” abre la posibilidad de una estética diferente a aquella que se deriva de la “analítica de lo bello”. Esto significa que puede asignársele a lo sublime un rol autónomo tanto dentro de la denominada función propedéutica de la “crítica del juicio estético”, como dentro del proyecto crítico en su totalidad. En pocas palabras, el objetivo de las *Leçons* es poner de manifiesto esa *manera estética* en la que el pensar sucede a partir de la “analítica de lo sublime”.

y que le da sentido al proyecto filosófico en cuestión. Al igual que sucede con el de Kant, el pensamiento de Liotard nace de la búsqueda de una práctica filosófica que cree que “quien sólo sabe filosofía pero no sabe filosofar es un yeso de un ser viviente” [A836/B864]. En el pasaje mencionado de la *primera crítica*, Kant considera que la *praxis* podría sucumbir frente a un concepto *escolástico* o dogmático (*Schulbegriff*) de la filosofía. En la misma línea, Liotard considera que el riesgo para la filosofía de su tiempo es el de caer en un concepto academicista vinculado a los especialistas y orientado por la idea de la perfección lógica como disciplina. Para ambos pensadores el verdadero peligro está en abandonar el concepto filosófico que se relaciona con el ideal del filósofo transformador de la vida. Véase, Kant, “La arquitectónica de la razón pura”, *Crítica de la razón pura*, *op. cit.*, [A632/B860] p. 647.

⁶⁰ P. M. Matthews, “Kant’s Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgement”, *op. cit.*, p. 170.

dado que [en la interpretación tradicional] el juicio estético simplemente muestra una naturaleza complementaria en relación al juicio en general, no hay ningún conocimiento a obtener ni ninguna práctica que fundamentar a partir de él; sin embargo, para Lyotard las lecciones a aprender radican únicamente del caso límite ejemplar (*limit-case example*) de lo sublime⁶¹.

Lyotard afirma que sólo frente al sentimiento de lo sublime el pensamiento aparece “como sí mismo” de forma patente. La tesis de las *Leçons sur l'Analytique du sublime* es que el principio que permite la ocurrencia (*l'ocurrence*) del pensamiento radica en la ambivalencia de placer y dolor del sentimiento de lo sublime, que es el sentimiento sublime (*PE*, 65). Dicha tesis podrá ser evaluada una vez que veamos algunas de los fundamentos que subyacen a esta obra (apartado II). Sin embargo, resulta conveniente empezar con el análisis de la propuesta de Lyotard de una recuperación de lo sublime tal y como fue planteado explícitamente en las *Leçons*.

El recorrido argumentativo para justificar la tesis comienza con la distinción entre los diferentes usos del término *sensación* en la obra kantiana. Lyotard dirá que mientras que en la *Crítica de la razón pura* el término remite a una sensibilidad pasiva y receptiva, en la tercera “significa algo completamente diferente (*etwas ganz anderes*)” (*LA*, 22). ¿Qué papel juega la sensación en la *Crítica del juicio*? ¿Por qué no es lícito pensar que existe univocidad de este concepto en el sistema kantiano? ¿Qué es la *sensación* en cada caso?

Para poner de manifiesto algunos puntos de la crítica de las *Leçons*, es necesario reponer las diferentes funciones que cumple la sensación, de acuerdo con Kant. En la concepción de la primera *Crítica*, nuestros conocimientos son el resultado del aporte de afecciones sensibles. Estas afecciones son recibidas pasivamente de lo *dado* gracias a la facultad denominada “sensibilidad” que, en tanto no tiene nada en común con el “entendimiento”, sólo permite acceder a intuiciones dispersas. Kant afirma que existe

⁶¹ T. Huhn, “Lessons on the Analytic of the Sublime by Jean-François Lyotard”, *op. cit.*, p. 90

una inmediatez en las intuiciones que debe diferenciarse de aquello que constituye un componente de la intuición, a saber, la sensación. Ésta es entendida como el efecto en el sujeto del darse de la materia del objeto que si no recibe una forma no alcanza a ser intuición. Así, todo “fenómeno” descansa tanto en una afección como en una forma o intuición pura.

En la *Crítica del juicio*, la estética no nos conduce a conocimiento objetivo alguno sino que sólo informa sobre el sujeto que percibe. La sensación, explica Lyotard, informa sobre un estado de ánimo (*état d'esprit*), el *Gemützustand*. ¿Cómo entender esta propiedad reflexiva? Tal estado es como un tono (*nuance*) que afecta al pensamiento en la medida en que éste piensa: “podemos decir que la sensación es ya un juicio inmediato del pensamiento sobre sí mismo” (LA, 23) en tanto se informa como un algo que siente algo. En pocas palabras, el estado (*état*) no es otra cosa que el sentimiento que lo señala como tal.

A partir de esta distinción, se sostiene que la sensación funciona como un impacto (*retentissement*) al interior del pensar. Las *Leçons* permiten deducir dos características de este *modus aestheticus* reflexivo del pensar que no tiene pretensión alguna de conocimiento objetivo:

- a) El pensar es(tá) siempre (*est toujours là*) y
- b) El pensar refiere a sí mismo, es domiciliario (*domiciliatrice*). Él mismo funciona como ley para saber qué se siente por un objeto dado, sin recurrir al concepto del entendimiento.

En otras palabras, el pensamiento conoce *dónde está* en cada ocurrencia (*occurrence*) de su pensar, sea cual sea la naturaleza de este último. Esta doble disposición es denominada la *tautegoría* de la reflexión⁶². Es necesario considerar, primero, qué

⁶² Lyotard dice haber recuperado el término “tautegoría” de la obra de Friedrich Schelling *Philosophie der Mythologie* (1857), aunque también confiesa que el significado allí, era completamente diferente (LA,

consecuencias tiene la existencia de una reflexión que opera siempre en la determinación de la conciencia.

De acuerdo con Lyotard, el carácter tautegórico de la reflexión da lugar a la identificación de un estado sentimental propio para cada acto del pensar. La lectura de las *Lecons* permite concebir la posibilidad de una transitividad entre sensación y pensamiento que, en principio, ubicaría a la subjetividad como un corolario sentimental. Dado que “la sensación jamás tiene lugar si no es en el aparecer de un pensamiento” (LA, 26), Lyotard afirma que el pensamiento se siente. De esta manera, el juicio está presente en toda sensación y, al mismo tiempo, todo pensamiento está acompañado de un sentimiento que le indica acerca de su estado.

Ahora bien, es posible objetar que esta reconstrucción del pensamiento kantiano está suponiendo la presencia de un “yo”, esto es, de un substrato portador de la sensación y destinatario de la indicación sobre el estado sentimental. Lyotard afirma que es necesario suponer esta presencia para poder distinguir la información que la sensación suministra de acuerdo a cada caso (según sea en la primera o en la tercera Críticas). Recordemos que, por un lado, en tanto afección sobre el sujeto, la sensación permite el conocimiento de un objeto. Pero, por el otro, también informa al pensamiento sobre un estado ánimo siempre particular.

En este sentido, Lyotard afirma que la subjetividad es lo que en cada caso determina el estado de ánimo (*Gemützustand*) del pensamiento. Lo subjetivo reflexiona sobre el placer y el dolor que puede sentir el pensar en cada ocurrencia provocada por la sensación. Sin embargo, “las formas adjetivas o adverbiales, subjetivo, subjetivamente, no designan una instancia, la subjetividad [...] la sensación es un índice, para el pensamiento, del estado del pensar frente a un objeto [a conocer]” (LA, 27). De esta

23). Según Lyotard, Shelling entiende por “tautogoría” el hecho de que no haya separación alguna entre lo que se denomina lo *real* (los acontecimiento de hecho) y lo *ideal* (la imagen que nos hacemos de los acontecimientos de hecho).

manera, lo que en las *Leçons* se llama subjetivo está limitado a determinar un estado sentido, un modo sentimental.

Es posible afirmar con Thomas Huhn que Lyotard propone un sincretismo general de la sensación, la reflexión, el sentimiento y el pensar⁶³. Esta estrategia es funcional a una de las propuestas centrales de las *Leçons*: el borramiento (*effacement*) de la subjetividad.

En la sensación, la facultad de juzgar juzga subjetivamente, esto es, reflexiona sobre un estado de placer o de dolor según dónde se sienta el pensamiento en ese momento. Esta caracterización, estalla en el juicio estético dado que en este caso el juicio no tiene valor objetivo, y que la facultad de juzgar no tiene más que juzgar sobre un estado de placer o de dolor, que ya es *ese* juicio, ahora. (*LA*, 33)

¿Qué significa eliminar la subjetividad? Lyotard retoma “la analítica de lo bello” para recordar que el gusto no requiere justificación lógica: “El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por tanto, no es lógico, sino estético” (*CJ*, 128). La pregunta que se deduce es, ¿qué papel juegan entonces, imaginación y entendimiento en este estado de placer sentido por el pensamiento? Están en un “libre juego”, esto es, en una relación de mutuo intercambio de información, pero “fuera de toda pretensión cognoscitiva” (*CJ*, 144). Las *Leçons* afirman que es en esa relación desinteresada en donde “radica la sombra (nuance) de ese estado [de placer]”. (*LA*, 30)

De acuerdo con Kant, el juicio sobre lo bello “se promete” universal, a pesar de su carácter subjetivo. Siguiendo la argumentación de Lyotard, esta promesa funciona como ejemplo de una “felicidad” compartida. Empero, dicha comunidad de sentido sólo podría ser sostenida a partir de la denominada tautología reflexiva. Es por eso que las *Leçons* proponen abordar el problema de la “generalidad subjetiva” desde la tautología reflexiva del pensar. Esto supone empezar a revelar la *manera* “secreta” que, según Lyotard, está en juego en la *Crítica del juicio*.

⁶³ T. Huhn, “Lessons on the Analytic of the Sublime by Jean-François Lyotard”, *op. cit.*, p. 92

Sólo lo tautegórico permite poner en evidencia cómo el “referirse mutuo” (*leur rapport l'une avec l'autre*) de facultades en el “libre juego” conduce al placer que siente al pensamiento. Vale recordar que uno de los rasgos de la caracterización del *modus aestheticus* era que todo acto del pensar está acompañado por un sentir que informa al pensamiento sobre su estado. Para el pensamiento, estar informado de este estado significa, por un lado referirse a sí mismo indagando sobre qué siente y, al mismo tiempo, sentir ese estado como afección sensible. Dado que nos encontramos en todo momento en el interior del pensar, Lyotard conjura la posibilidad de afirmar un *sensus communis* estético. El pasaje del parágrafo 31 de la *Crítica del juicio* sostiene el argumento propuesto por las *Leçons*.

...esa validez universal no debe fundarse en una colección de votos o en preguntas hechas a los demás sobre su modo de sentir, sino que debe descansar, por decirlo así, en una autonomía del sujeto, que juzga sobre el sentimiento del placer (en la representación dada), es decir, en su propio gusto, [...]. (*CJ*, § 31, p. 219)

La “autonomía” a la que apela Kant es lo que en las *Leçons* se denomina la reflexión tautegórica. Sin embargo, la diferencia es que dado que dicha reflexión autónoma no puede ser la misma en todos ya que es domiciliaria, “no podríamos errar mayormente sobre los juicios de gusto que al declararlos universales y necesarios”. (*LA*, 33)

Sin embargo, ¿en qué medida puede sostenerse la singularidad del rasgo domiciliar de la reflexión? ¿No podría suponerse, como lo hace Kant, una comunidad de juicio reflexionante tautegórico? Las *Leçons* sugieren que el carácter tautegórico del juicio reflexionante estético permite pensar en un sujeto que, frente al placer de lo bello, está “en estado naciente” (*à l'état naissant*). El “libre juego” entre imaginación y entendimiento es, según Lyotard, singular y siempre nuevo. Pero también es recurrente ya que aparece cada vez que una forma provoca placer estético. En la *Crítica de la razón pura*, Kant afirma que:

la forma pura de la intuición en el tiempo sólo se halla, como simple intuición en general que incluye una variedad dada, bajo la originaria unidad de la conciencia gracias a la necesaria relación de la variedad de la intuición con una unidad, “Yo pienso”, gracias, por tanto, a la síntesis del entendimiento, la cual sirve de base *a priori* a las síntesis empíricas (CRP, B140, p. 159).

Esto significa que para que haya sujeto cognoscente y objeto conocido, se requiere necesariamente de la síntesis categorial. Si dicha síntesis no fuese posible, entonces la dispersión que ofrece la sensibilidad imposibilitaría un “yo” dado que, para poder conocer, el “yo pienso” debería fragmentarse por cada representación. Kant afirma que sin la síntesis categorial no es posible fundar la objetividad o la posibilidad del juicio. De acuerdo con Lyotard, en el “libre juego” de imaginación y entendimiento no hay síntesis. Es por esto que se concluye que “no hay una subjetividad (Yo pienso) que experimenta los sentimientos puros de lo bello, [sino que, al contrario] hay sentimientos puros que prometen un sujeto” (LA, 34). En otras palabras, no hay prueba posible de felicidad compartida ni de reconocer como bellas (objetivamente) formas dadas por lo natural o lo artístico. Lyotard había afirmado ya en 1984 que:

Kant busca reestablecer sobre el abismo un pasaje entre dos reinos. Creía que este tránsito podía encontrarse en la estética del juicio y en la idea de una intencionalidad intrínseca al hombre. Mi lectura es la siguiente: de hecho, encuentra una facultad de pasaje, la del juicio reflexivo, la posibilidad de juzgar sin un criterio [objetivo]; pero esta facultad no le permite reestablecer la unidad del sujeto ni la arquitectura de su sistema. Esta facultad es solamente crítica⁶⁴.

De esta manera, las *Leçons* muestran que la síntesis categorial no puede subsistir en la analítica del juicio estético borrando al sujeto. Sin embargo, nada de lo dicho hasta ahora impide al sentimiento de lo sublime ser un sentimiento, esto es, una sensación por la cual el pensamiento se informa de su estado. Aquí radica el punto central de la argumentación de Lyotard:

Puedo concluir que las mismas propiedades que impiden la deducción de un sujeto sublime son las que me autorizan a sostener lo sublime en el orden de lo

⁶⁴ G. Van Den Abbeele, “Interview: Jean-Francois Lyotard”, *Diacritics* (The Johns Hopkins University Press) Vol. 14, nro. 3, otoño 1984, p. 18: <http://www.jstor.org/stable/464841> (último acceso: 20.05.2010)

subjetivo. Lo subjetivo puede y debe persistir como la sensación de sí mismo que acompaña todo acto del pensar en su instante. (LA, 38).

Que el sentimiento de lo sublime sea subjetivo significa que es un juicio reflexionante tautegórico, esto es, que juzga de acuerdo al estado sentido por el pensamiento en cada "ocurrencia". El sentimiento estético en la singularidad de su *suceder* es lo subjetivo del pensamiento, en tanto se muestra a sí mismo como juicio reflexionante.

El gusto promete a cada uno la felicidad de una unidad subjetiva completa, lo sublime anuncia a algunos otra unidad, menos completa, arruinada en alguna medida, y más "noble, *Edel*" (LA, 40)

Resumiendo, por un lado el juicio de belleza emerge como herramienta para "criticar la noción de sujeto". Aún cuando toda percepción implica algún tipo de determinación, "no hay ningún «yo» capaz de responder con conceptos a la cuestión tal cual es el propósito que se persigue [en la *tercera crítica*]" (PE, 57). De esta manera, Lyotard "invierte la prioridad kantiana de los juicios determinantes sobre los juicios reflexivos"⁶⁵. Puede afirmarse, empero, que los juicios reflexivos serán determinantes para el *modus aestheticus* de la subjetividad. La analítica del juicio estético pone de manifiesto una forma reflexiva del pensar que atestigua una consonancia sentimental suprema del pensamiento consigo mismo. Lo sublime es la "secreta" manera que elige la subjetividad para darse a sentir algo completamente diferente (*etwas ganz anderes*).

En "Algo así como: comunicación...sin comunicación" (1986), Lyotard afirmaba que, en oposición a la finalidad teleológica planteada por Kant, la actualidad se encuentra en estado de pasibilidad⁶⁶.

Lo que falta [en la actualidad] son justamente las bellas formas con su destinación, nuestro propio destino, y lo sublime entrafña esa especie de pena debido a la finitud de la carne, esa melancolía ontológica. (IH, 120)

⁶⁵ T. Huhn, "Lessons on the Analytic of the Sublime by Jean-François Lyotard", *op. cit.*, p. 92.

⁶⁶ Traducido del francés "passible", adjetivo que, en su significado teológico refiere a la capacidad cristológica de experimentar emociones y sensaciones de placer y de dolor.

El problema del sentimiento de lo sublime conduce al problema de la pasibilidad de sentido encarnada en el *aquí y el ahora* anterior a todo concepto. Kant afirma que lo sublime hace alusión a algo que no se puede mostrar, entonces ¿en qué sentido se puede pensar este sentimiento como un acontecimiento que nos ocurre? ¿Cómo hablar de lo sublime? ¿Qué significa que lo sublime pone en evidencia la ocurrencia del pensamiento?

II. EL ACONTECIMIENTO COMO OCURRENCIA DEL PENSAMIENTO

Antes de responder a estas preguntas, conviene recordar que en *Discours, figure*, Lyotard compara al “acontecimiento” (*évènement*) con algún tipo de desorden sinsentido (*trouble insensée*). Más precisamente, el acontecimiento era la forma de aparecer de lo figural en su espacio. Por su parte, lo figural es artífice de una obra que se manifiesta “fugitiva en el seno de los discursos y las percepciones, como aquello que las trastorna” (*DF*, 135). Se recordará también que Lyotard afirma que las denominadas *filosofías del texto* luchaban contra estos “trastornos” con la intención de *borrarlos*. Ahora bien, si desde el acontecimiento figural brotan significaciones de forma inesperada y repentina, ¿cómo puede comprenderse su dinámica intrínseca de producción de sentido? ¿Qué es lo que pone de manifiesto y qué efectos puede provocar el acontecimiento? En pocas palabras, ¿qué es el acontecimiento?

En este apartado, indagaremos acerca de las diferentes caracterizaciones de la noción de acontecimiento para ver qué relación mantiene con la “ocurrencia del pensamiento”. Esto conducirá, en un primer momento, a reponer algunas nociones sobre el tiempo trabajadas por Lyotard antes de la redacción de las *Leçons*. Se tomarán como registro de estas reflexiones algunos artículos escritos en los años 1980, conjuntamente

concebidos en el marco de las indagaciones sobre lo sublime kantiano. El objetivo será revelar de qué manera las preocupaciones en torno al tiempo y al acontecimiento como *ocurrencia* del pensamiento encuentran sentido en la “analítica de lo sublime”. Se pondrán de manifiesto los aspectos programáticos de la denominada estética post-libinal con el objetivo de sentar las bases para la pregunta central, ¿Qué significa para Lyotard pensar lo sublime como categoría estética?

Un primer acercamiento a la problemática del acontecimiento puede encontrarse en el artículo “Reescribir la modernidad” (1986). Allí, Lyotard recurre al Libro IV de la *Física* de Aristóteles⁶⁷ para delinear algunas relaciones temporales del acontecimiento. El objetivo es mostrar la imposibilidad de interpretar al acontecimiento como un “ahora”.

No es menos imposible apoderarse de ese “ahora” porque, arrastrado como se ve por lo que llamamos el fluir de la conciencia, el curso de la vida, de las cosas, de los acontecimientos, como se quiera, no deja de desvanecerse. (IH, 33).

Lyotard quiere mostrar que hay una imposibilidad de dar cuenta del acontecimiento como un “ahora”/dado que la conciencia está sujeta de alguna manera a un relación temporal. En este sentido, se afirma que si pensamos el acontecimiento como un “ahora”, siempre estamos o “demasiado tarde” o “demasiado temprano” en relación a él.

De acuerdo al artículo, Kant ya había notado que no es posible captar el acontecimiento (que él denomina “fenómeno”) en su inmediatez. Vale recordar que en

⁶⁷ En los capítulos 10 a 15, se presentan tres aporías y tres euforias en la indagación relativa al tiempo. Lyotard se interesa particularmente en la denominada “aporía de lo existente en lo no existente”. Frente a la pregunta ¿Existe el tiempo?, el interlocutor aristotélico respondería que sí. Empero, para definir qué es el “ahora”, se debe afirmar que éste estaría constituido por un pasado que *ya no es* y un futuro que *no es todavía*. En este punto surge la aporía: ¿Dónde está el “ahora”? ¿Cómo puede el tiempo presente estar constituido por partes que parece que no existen? Aristóteles afirmará que el “ahora” no es parte del tiempo. El “ahora” es un punto de convergencia que funciona como un límite inextenso que separa el pasado del futuro. “Pues el ahora no es parte del tiempo, ya que la parte mide el todo, y es necesario que éste se componga de las partes. El tiempo no parece componerse de «ahoras»”. Véase, Aristóteles en *Física, Libro IV*, Biblos, Buenos Aires, traducción Alejandro Vigo, cap. 10 a 15.

la *Crítica de la razón pura*, Kant afirma que al adoptar las leyes del tiempo, la facultad activa de la imaginación permite la apropiación de datos a través de la síntesis categorial (CRP, B152, p.166). Gracias a ello, se puede unificar la totalidad del tiempo y la totalidad de los contenidos del tiempo. Por tanto, la totalidad de los objetos dados en la sensibilidad tiene por forma al tiempo. De acuerdo con la interpretación de Lyotard, la imaginación trabaja con las afecciones aportadas por la sensibilidad. Estas afecciones pueden ser entendidas como los diferentes “ahoras” que se suceden uno tras otro frente a la conciencia. En “Dios y la Marioneta” (1987) Lyotard afirma:

[En la primera Crítica], se trata de señalar lo que hay de repetición en la descripción de la captación más elemental de lo que Kant llama fenómeno. Lo “diverso” de lo dado, si no se lo retuviera, si no se lo mantuviera de alguna manera, si no tuviera ningún borde, por así decirlo, hilaría elemento tras elemento, desfilaría sin que ningún marco pudiese dar de él una captación simultánea. La constitución del instante presente exige ya una retención. [...] La aprehensión requiere por lo tanto una influencia temporalizadora mínima. (IH, 163)

El interés de Lyotard reside en especificar la forma en que se da la *autopercepción* de nuestra vivencia perceptiva de acontecimientos a medida que ésta transcurre (este interés fue expuesto en la lectura de la “analítica del juicio” hecho en las *Leçons*). Para explicar qué quiere decir se necesita “una influencia temporalizadora”, se debe reponer algunos supuestos husserlianos en juego en el pasaje citado.

En *Ideas I*⁶⁸, Husserl define la *conciencia absoluta del tiempo* como un fluir de la conciencia en el curso de nuestras vivencias. Por otra parte, se afirma que esa misma conciencia funciona como un punto de *incidencia* de afecciones. Es necesario recordar que, de acuerdo con Husserl, la *conciencia absoluta* posee dos tipos de actividad en relación al “fluir” de los acontecimientos. Una intencionalidad transversal que se dirige hacia los objetos y una intencionalidad longitudinal a partir de la cual intenciona su sí-

¿dónde?
¿puede?
¿m?
¿a?
si es
¿a?
¿a?

⁶⁸ E. Husserl, *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, traducción José Gaos.

mismo⁶⁹. En el primer caso, se puede hablar de las retenciones de una de las fases anteriores del *ahora*, por ejemplo retención¹...retención²...retención... □ ⁷⁰. La intencionalidad longitudinal es el propio fluir de la conciencia en sí misma hacia las fases anteriores. Se dice, en este sentido, que la intencionalidad longitudinal sustenta la intencionalidad transversal. En otras palabras, la conciencia temporal husserliana “preserva lo mismo en lo otro”⁷¹. Husserl busca poner de manifiesto la manera en que la intencionalidad longitudinal va desde un *ahora* hacia un “apenas” pasado, reteniéndolo para generar un “gran ahora”⁷². Sólo así puede tenerse una impresión general de lo que sucede en un momento dado que la retención mantiene “juntos el presente puntual (*Jetztpunkt*) y la serie de retenciones vinculadas a él”⁷³.

En “Dios y la marioneta” se recupera entonces la concepción husserliana de la retención transversal. En palabras de Lyotard, la *conciencia absoluta* de Husserl puede

⁶⁹ Husserl utiliza el concepto de intencionalidad –concepto recuperado por Franz Brentano de la filosofía medieval– para definir esa característica propia de la conciencia de ser conciencia de “algo”. La intencionalidad nos pone en contacto directo e inmanente con las cosas; es el modo de ser de lo conocido en la mente. De esta manera, en el percibir hay algo percibido, en el recordar algo recordado, en la reflexión hay algo sobre lo cual reflexionamos. Al mismo tiempo, la intencionalidad tiene un aspecto funcional que confiere forma al contenido. En pocas palabras, existe una función dadora de sentido de la conciencia: la función objetivadora de la intencionalidad. Ver R. Walton, *Husserl. Mundo, Conciencia y Temporalidad*, Almagesto, Buenos Aires, 1993.

⁷⁰ Husserl llama impresiones en sentido estricto o protoimpresiones a las percepciones del *ahora* –aquellas que emergen como las presentaciones más auténticas y originales– e impresiones en sentido amplio al conjunto de protenciones y retenciones. Las primeras son inseparables de las segundas dado que éstas son un momento de *mediación* en donde la conciencia ya no es inmediata, como en aquellos, sino que es conciencia de conciencia – aún cuando el objeto dado es el mismo que en la percepción-. La conciencia mediada es el “horizonte temporal” que brinda un *no ahora* a partir del cual las impresiones en sentido estricto surgen como *lo recibido*. Existe una necesidad del trino perceptivo (ahora, pasado, futuro) y de su correspondiente correlato intencional, a saber, *impresión originaria, retención y protención*. En este sentido, se dice que las retenciones constituyen el *horizonte viviente del ahora*. En un análisis minucioso, notamos que la retención, en tanto que modificación de una protoimpresión, difiere de todo fenómeno de índole perceptiva y no posee contenido impresional alguno. Es por ello que Husserl lo diferencia de la rememoración (recuerdo), la reproducción de la percepción de un objeto o presentación pasada. En otras palabras, mientras que la rememoración es una re-presentación del pasado, la retención es una des-presentación que conserva una fase del *ahora* sin sus horizontes de pasado y futuro. La retención es una modificación desde la pasividad. Así, toda percepción se transforma continuamente en una retención pasible de ser modificada y todo *ahora* se transforma en un pasado pasible de ser recuperado.

⁷¹ Ricoeur, P., *Tiempo y Narración III, el tiempo narrado*, siglo XXI, Madrid, 1966, traducción A. Neira,

p. 670.

⁷² Ricoeur, P *Op. cit.*, p. 669.

⁷³ Ricoeur, P *Op. cit.*, p. 671

¿de qué punto?

ser definida como la conciencia de la sucesión de hechos. En el ya mencionado artículo, se sostiene que ninguna afección inmediata puede llegar a ser conocimiento si no es concebida en términos de un *presente dilatado*. En este sentido, la re-presentación es entendida como una cierta actividad por parte de un *yo* que busca reproducir una instancia caduca. Lyotard sostiene que Husserl intenta salvaguardar la continuidad del objeto en el marco de la alteridad temporal mediante su vinculación con una *apenas sido o recién pasado* retenido y constituyente del *ahora*.

En otras palabras, el agregado de una conciencia “sintetizadora” permite que toda afección se transforme en una *retención*, esto es, que todo “ahora” sea pensable como pasado.

Esta síntesis microscópica ya es necesaria para la más mínima aparición. Puesto que de hundirse en lo puro diverso y dejarse arrastrar a él, nada aparecería ante la conciencia y, por otra parte, al no tener “lugar” el aparecer mismo, nada desaparecería⁷⁴. [...] De modo que por escasa que sea la “pizca” de lo diverso en que consiste la aprehensión, la fenomenología siempre la exige [la retención] para que haya aprehensión y aparición. (*IH*, 163)

Sin la intervención de algún tipo de síntesis o preservación de la conciencia en sí misma, no habría posibilidad de hablar de *lo que tiene lugar*.

Sin embargo, Lyotard busca poner de manifiesto que existe una manera diferente de operar por parte del pensamiento. Como se explicó más arriba en el apartado I, la reflexión tauteológica (*modus aestheticus*) “trata de señalar” el rasgo domiciliario de la captación fenoménica. El pensar se auto-interpela para saber sobre su estado (*état*) sin necesidad de síntesis o *conciencia absoluta del tiempo*. Hay que recordar que el objetivo es definir el acontecimiento como ocurrencia del pensamiento. En “El tiempo hoy” (1988), Lyotard afirma:

⁷⁴ Lyotard está pensando en una de las consecuencias que supondría aceptar el acontecimiento como un “ahora”. Como dijera Aristóteles utilizando el método aporemático: “si «ser simultáneamente en el tiempo», y no «antes» ni «después», es «ser en un mismo y único ahora», y si lo anterior y lo posterior son en este preciso «ahora», entonces las cosas sucedidas hace diez mil años existirán simultáneamente con las que están sucediendo hoy, y nada será anterior no posterior”. Aristóteles, en *Física, L. IV, op. cit.*, p. 85.

Nos dejamos deslizar del tiempo que presenta, implicado en cada “ocurrencia”, al tiempo presentado [por la conciencia] en que se convirtió [...] Lo que olvidamos en esta síntesis objetivante es que ella misma tiene lugar *ahora*, en la ocurrencia presentante que efectúa la síntesis, y que ese “ahora” no es *aún* una de las “veces” que presenta en la línea diacrónica (IH, 66)

En esta cita, Lyotard quiere poner de manifiesto que la inmediatez de la afección se da siempre en un “suceder” que no es pasible de síntesis alguna pero que, sin embargo, puede *esa* otra manera ser sentida por el pensamiento. Esta otra manera también es posible gracias a que el pensar siempre está donde está el pensamiento. Esto responde al primer rasgo del juicio reflexionante tautegórico: el pensar es(tá) siempre (*est toujours là*). Recordemos que, de acuerdo a lo que se afirma en las *Leçons sur l'analytique du sublime*, todo pensamiento se halla acompañado de un sentimiento que le indica su estado. Esto remite a la subjetividad de lo sublime como afección sobre el juicio reflexionante tautegórico. En este sentido, puede afirmarse que gracias al sentimiento de lo sublime –y su correlato, la violencia ejercida a la facultad de la imaginación–, se pone en evidencia el signo de una impresentabilidad. En *Peregrinaciones* (1988), Lyotard escribe que:

Una vez que la imaginación se libera de la carga del conocimiento, funciona no sólo de una manera reproductiva, sino también productiva. Revela la facultad de presentar a la mente formas inesperadas con ocasión de la percepción de fenómenos, para enriquecer y ampliar la comprensión sintética de la materia perceptiva. Yo diría que desvela una serie de nubes, que todavía están por pensar. (PE, 57)

Puede afirmarse que Lyotard está asignándole a la imaginación un papel parecido al que le fuera asignado en *Discours, figure* a la figura-matriz (DF, 279). A modo de *transgresión* de su misma función, la imaginación presenta formas que no buscan aprehender una afección bajo la determinación de un concepto. Al igual que en el caso de la figura-matriz, la función de estas formas es enriquecer el espacio figural; las formas están *ahí* para ser vistas. Es a partir de la visualización de estas formas inesperadas que se evoca un sentimiento sublime. Este sentimiento es lo único que

puede dar cuenta de la ocurrencia en que se encuentra el pensamiento en cada caso, vale decir, de su estado (*état*).

En suma, Lyotard busca señalar, por un lado, que “el presente que presenta es inasible” y que el acontecimiento como tal “todavía no es” (IH, 66). Inversamente, si el acontecimiento resulta pensable o presentable a la conciencia, entonces ya no es tal, en otras palabras, no es presente. La búsqueda de aprehender el acontecimiento como una presencia conceptualmente determinable siempre llega, o bien demasiado tarde, o bien demasiado temprano. *Lo que sucede* en cada caso al pensamiento sólo puede ser concebido como una afección sentimental provocada por formas producidas por la imaginación. En pocas palabras, Lyotard afirma que el pensamiento que se sabe pensando en su ocurrencia e inmediatez es solamente *sentible*. Como se verá a continuación, lo que le *ocurre* al pensamiento de las vivencias sólo puede ser “testimoniado” en términos de la ambivalencia de dolor y placer del sentimiento.

Para ilustrar este punto, Lyotard elige la obra del Barnett Newman (*The sublime is Now -1948*). En “El instante, Newman”, se afirma que lo interesante de la obra del artista estadounidense “no es que esté obsesionada por la cuestión del tiempo, sino que le da una respuesta inesperada: que el tiempo es el cuadro mismo” (IH, 85). Ahora bien, ¿de qué tiempo se trata cuando se dice que lo sublime es “ahora” (*now*)? ¿qué quiere decir que el tiempo es el cuadro?

El *now* de Newman es desconocido por la conciencia, que no puede constituirlo. Es más bien lo que la desampara, la destituye, lo que aquélla no logra pensar e incluso lo que olvida para constituirse a sí misma. Lo que no llegamos a pensar es que algo sucede. O más bien, y más simplemente: que sucede... (IH, 96)

Lyotard utiliza la obra de Newman para mostrar la manera en que el acontecimiento como ocurrencia del pensamiento debe ser *comprendido*. Si bien se ha demostrado que el acontecimiento no puede ser entendido como un “ahora” temporal, no puede negarse

¿por qué
no
citar
y traducir?
CF 60

Oneness ↓

el ~~art.~~
o la obra plástica
¿fotografía o pintura?
¿dibujo o grabado?

¿partir de
Proust
Baudelaire
¿otro?
77

que es algo “que sucede”. Existe una ocurrencia del acontecimiento que emerge como la cuestión del acontecimiento. El *Now* de Newman es el pensamiento en su autoreferencia cognoscitivamente. Lyotard afirma que, en tanto inmediatez o *now*, los cuadros son esquivos a la conciencia constituyente y resultan sólo aprehensibles como sentimiento (luego, temporalmente, aparecerá la posibilidad de preguntar sobre lo sucedido).

Lo importante para Lyotard es que, al igual que Cézanne, Newman busca escapar de la “prisión figurativa”. Su obra afirma expresamente que el cuadro permite asimilar el acontecer temporal y figural. Con este objetivo en mente, el artículo sostiene que el artista debe trabajar con los materiales propios de su disciplina artística⁷⁵ con el objetivo de

suscitar la sorpresa admirada, la maravilla, de que algo sea y no más bien nada. El caos amenaza, pero se produce el relámpago del *tzimtzum* (retramiento), el *zip*, que aparta las tinieblas, decompone como un prisma la luz en colores y los dispone sobre la superficie en un universo. Newman decía que era en primer lugar un dibujante. Hay una santidad del trazo. (IH, 92).

Line

Al igual que en *Discours, figure*, la línea del dibujo está vinculada al abandono del pensamiento conceptual. Es importante recordar que, de acuerdo a lo visto en el capítulo I del presente trabajo, el espacio plástico provoca una “incomodidad indeseada” que “desarma” al pensamiento y que mantiene a *l'écart* toda racionalidad prerreflexiva (DF, 218). Si Cézanne había logrado la ruptura pictórica con el *Quattrocento* mediante la des-representación, “en Newman, esta evasión no consiste en franquear los límites fijados al espacio figurativo [...] sino en asimilar el tiempo del acontecer en que tenía lugar la presentación del objeto pictórico mismo” (IH, 92). En otras palabras, puede

⁷⁵ En este sentido, puede observarse que Lyotard reestablece también un vínculo con la obra de Theodor W. Adorno. En “El artista como lugarteniente” Adorno afirma que es necesario lograr que el compromiso de los artistas radique en el ámbito de pertenencia de éstos, esto es, sus materiales artísticos. Así, el artista asume la denominada *práctica dialéctica* en tanto trabaja con los materiales y las técnicas de su tiempo. Adorno sostiene que el rol del artista es el de ocuparse de cómo transformar y hacerse cargo de sus condiciones de producción. De esta manera el artista no será víctima de la racionalidad dominante que opera sobre él, aún contra su voluntad. Lyotard destaca la pertinencia de Newman en su vocación por el trabajo con los materiales propios de su disciplina artística lo que lo ubica en sintonía con los aspectos más programáticos de la teoría adorniana. Véase T. W. Adorno, en “El artista como lugarteniente”, *Notas sobre literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, traducción M. Sacristán,

sostenerse que el recorrido iniciado por la pintura de Cézanne ya no es pertinente para la pintura en la contemporaneidad. Hoy, el objetivo es diferente: “la pintura tiene por regla la búsqueda de esas reglas de formación de las imágenes pictóricas, como la filosofía la de las frases filosóficas” (IH, 125). Ahora bien, ¿de qué forma puede asimilarse el acontecer en el espacio plástico? ¿Cómo afectan los materiales pictóricos al espíritu? ¿De qué manera se puede lograr una “sorpresa maravillosa” mediante un cuadro?

En el artículo “Conservación y color” (1986) Lyotard ofrece la respuesta a estos interrogantes. En primer lugar, se insiste en la necesidad de que los artistas conserven su ámbito disciplinario. En la misma línea, Paul Beidler afirma que para lograr una obra sublime, los artistas deben “enfaticar los objetos en sí más que las emociones sentidas por el observador; el resultado de un arte objetivado es simplemente una forma diferente de emoción, mucho más sensual”⁷⁶. La hipótesis del artículo de Lyotard que justifica tal prescripción es que el color conserva en sí una presencia pura, materialmente inmaterial (si se la considera bajo el régimen de la receptividad)

A diferencia de las formas, y más aún de las figuras, el color parece sustraído, al menos por su efecto, por su capacidad de afectar al sentimiento, a las circunstancias del contexto, a la coyuntura y en general a toda intriga. [...] el color, en su ser ahí, parece desafiar toda deducción. Como deshacer el timbre en la música parece desafiar al espíritu. [Esta capacidad] lejos de ser mística, es más bien material. (IH, 154)

El color desafía toda deducción, esto es, no puede ser sintetizado de ninguna manera. Esta “inmaterialidad” del material supone que no se puede concebir ni experimentar como un conocimiento en sentido puro. Para captarla, el espíritu debe perderse en esa materialidad inmaterial caracterizada como el matiz o el timbre del color. Ambos ponen en evidencia que, independientemente de cualquier inscripción en un soporte, el *suced*

⁷⁶ P. Beidler, “The Postmodern Sublime: Kant and Tony Smith’s Anecdote of the Cube”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (American Society for Aesthetics) año 53, Vol. 2, Primavera 1995, p. 178.

de un color o una melodía anonada (*anéanti*). El matiz y el timbre “condenan” toda deducción al fracaso dado que en su “aquí y ahora” son singularmente incomparables.

el material de la que hablo, el matiz (color, timbre), habría que imaginarlo – pero ya es demasiado, demasiado pesado– como si fuera conjuntamente el acontecimiento y aquello en lo que éste sobreviene. No habría en primer lugar una superficie y a continuación ese rasgo que acierta a marcarla (...) No, sería más bien la llama, el enigma de la llama misma, que indica su soporte destruyéndolo. Desmiente su forma. Se evade de su semejanza consigo misma. (*IH*, 162).

Al igual que con la línea en *Discours, figure*, el matiz y el color exigen una actividad extraordinaria por parte de la sensibilidad. Si antes se exigía la permeabilidad a una presencia flotante de la línea (*DF*, 218), ahora el desafío es dejarse afectar por un sentimiento enigmático. Lyotard sostiene que la pintura de Newman entrega la presencia del acontecimiento como “ocurrencia, como presencia pura, puntual” (*IH*, 160). Esta presentación exige un “desarme del espíritu” (*IH*, 155) para ser captada ya que no se la puede concebir ni experimentar con las formas de la sensibilidad (*CRP*, B34-A20, p. 65). Color, matiz, timbre, línea, esta constelación⁷⁷ de conceptos es la que utiliza Lyotard para referirse a ese material capaz de afectar la sensibilidad sin ser sintetizado. En “Lo sublime y la vanguardia” (1983) Lyotard había afirmado que:

Un acontecimiento, una ocurrencia, es infinitamente simple, pero esta simplicidad sólo puede abordarse en la indigencia. Lo que se denomina pensamiento debe ser desarmado [...] Esta agitación [que desarma el pensamiento], en el sentido más noble (*Agitation* es la palabra mediante la cual Kant designa la actividad del espíritu que tiene juicio y lo ejerce), sólo es posible en la medida en que queda por determinar algo que aún no lo ha sido. Uno puede esforzarse por determinarlo construyendo un sistema, una teoría, un programa, un proyecto, y es preciso hacerlo. Anticiparlo. También puede interrogarse sobre ese “resto”, dejar surgir lo indeterminado como signo de interrogación” (*IH*, 96)

f. Adorno

⁷⁷ Utilizaremos este término astronómico que, originalmente Adorno tomó prestado de Benjamin, para designar un “conjunto yuxtapuesto, más que integrado, de elementos cambiantes que se resisten a ser reducidos a un común denominador, a un núcleo central o a un primer origen generador”. Véase M. Jay, *Adorno*, siglo XXI, Madrid, 1988, traducción Manuel Pascual Morales, p. 5.

La distinción entre la línea y la letra en *Discours, figure* había permitido el ingreso al ámbito de las expresiones artísticas gracias a la discriminación entre espacio figural y espacio textual. Ahora, Lyotard realiza una nueva distinción que conserva, empero, una discriminación “espacial”. Por un lado, se reconoce la necesidad de determinar el acontecimiento de acuerdo a una conceptualización sistemática. Es “preciso” poder anticipar aquello que todavía no ha sido determinado. Sin embargo, al igual que en las *Leçons*, Lyotard quiere preguntar sobre una manera y no sobre un método (*LA*, 19). En este sentido, es necesario también interrogarse sobre la posibilidad del “resto” indeterminado que supone todo acontecimiento. La dificultad radica en que la simpleza e inmediatez del acontecimiento como ocurrencia sólo puede ser encarado (*envisagé*) desde la indigencia racional. ¿Cómo alcanzar este estado de no razonabilidad (*arraisonnement*)⁷⁸?

En el mencionado artículo, se afirma que si pensamos lo sublime como *ocurrencia* “aquí y ahora”, no entramos en contradicción con la idea kantiana de que lo sublime es aquello que no puede ser mostrado, aquello que permanece im-presentable. La caracterización de la obra de arte como aquello que “desarregla toda armonía” (*IH*, 101), pone en evidencia que Lyotard sostiene, al igual que en *Discours, figure*, una funcionalidad disruptiva del arte. Mediante la recuperación de lo sublime kantiano, se quiere poner de manifiesto que existe un sentimiento que tal vez pueda dar respuesta a la interrogación por el “resto”. El sentimiento sublime presenta un carácter ambivalente que anuncia y omite lo indeterminado de las “Ideas de la razón” (*CRP*, A322–B379, p. 315). La impotencia de la imaginación para determinar la afección es compensada por las Ideas de la razón. Pero no existe una presentación posible para dichas Ideas: son impresentables.

⁷⁸ “El *arraisonnement* es la visita de inspección a un buque, pero en este contexto podría traducirse como “irrazonamiento”, alejamiento de la razón”. Citado como nota al pie por el traductor Horacio Pons, en J.-F. Lyotard, *Lo Inhumano*, *op. cit.*, p116

Lyotard vincula las "Ideas de la razón" y las producciones experimentales de las vanguardias artísticas en tanto ambas buscan presentar *eso* que resulta impresentable⁷⁹.

¿x (impresentable)?

En este sentido, cuando se sostiene que "la estética moderna es una estética de lo sublime" (PÑ, 25), hay que interpretar que la filosofía kantiana de lo sublime está en la base del proyecto y de la axiomática vanguardista. El papel que tiene la vanguardia estético-experimental, considera Lyotard, es el de hacer ver que hay *algo* que se puede concebir pero que no se puede presentar a la razón. En una carta a Thomas Carroll escrita en 1982, Lyotard afirma:

El gusto atestigua así que puede experimentarse en el modo del placer un acuerdo no determinado entre la capacidad de concebir y la capacidad presentar un objeto correspondiente al concepto [Imaginación y Entendimiento]. Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar, al contrario, cuando la imaginación fracasa [...] Como pintura, [una estética de lo sublime] "presentará" sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será "blanca" como un cuadrado de Malevich, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena, se consagra a hacer alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles. (PÑ, 22)

*¿y la obra,
"HP"
¿de qué? ?*

Lo sublime es un "desarreglo de las facultades entre sí" (IH, 103) que posibilita una superación de la razón representacional. Lyotard afirma que esta "agitación" es la que permite pensar la expresividad pictórica como un testimonio de lo inexpressable, del resto. La obra de Newman es sublime ya que, en tanto es un acontecimiento "ahora", testimonia el instante, la ocurrencia. En palabras de Lyotard:

...habría que traducir *The sublime is Now* no por: *Lo sublime es ahora*, sino por *ahora, tal es lo sublime*. No en otra parte, no allá arriba ni allá lejos, no más temprano ni más tarde, ni en otro tiempo. Aquí y ahora, sucede que..., y es el cuadro. (IH, 98)

*Lo sublimado ¿cómo se da
sobre un punto que el ser determinado?*

⁷⁹ "El carácter innovador del fauvismo residía precisamente en no ser un arte imitativo, así como en subrayar la importancia de la autonomía del color con respecto a la forma [...] El color adquiere en un protagonismo absoluto, ya que en lugar de representar fielmente la realidad, [el fauvismo] opta por pintar tal y como ve, o mejor, tal y como se siente. Se trata, por consiguiente, de presentar sensaciones o vivencias [que no son presentables] a través del vigor cromático". L. Cirlot, "El fauvismo" en *Primeras Vanguardias artísticas*, Terramar, La Plata, 2007, p. 12.

¿ con Newman, Malevich, Rothko

Así, el cuadro no debe someterse a modelos representacionistas sino que debe tratar de dar cuenta o de presentar lo impresentable: el acontecimiento como ocurrencia. Si bien la obra es artificio y simulacro, su importancia radica en su capacidad de conducir al hombre a un estado vinculado a un sentimental: lo sublime. El sentimiento sublime pone en evidencia una “laguna” en el ámbito de las facultades racionales. El pensamiento se ve sobrepasado y obligado a abandonar toda voluntad de determinación conceptual. Esto provoca pena, dolor, displacer. Al mismo tiempo, en tanto presentación negativa, el cuadro provoca un placer indirecto vinculado al descubrimiento de la caducidad de todo pensamiento en su ocurrencia. En palabras de Lyotard, “el pensamiento sólo ocurre cuando escuchamos atentamente la pregunta: está sucediendo que...? [*il arrive que...*]”⁸⁰.

Resumiendo, Lyotard encuentra en la estética kantiana la reformulación de la “defensa del ojo” hecha en *Discours, figure*. Al igual que la figura-matriz, el acontecimiento como ocurrencia del pensamiento evoca inadecuación e incomodidad en relación a la racionalidad sistematizante. La opacidad del *suceder* temporal que deshabilita todo pensamiento “alude a algo que no puede mostrarse o hacerse presente (como decía Kant, *dargestellt*)”⁸¹, esto es, el sentimiento (de lo) sublime.

En el apartado que sigue, se analizará en qué medida puede pensarse hoy en lo sublime como una categoría estética. Sin embargo, es necesario preguntarse antes, ¿es posible reducir el proyecto de Lyotard y afirmar que se está sustituyendo una filosofía de lo figural (con la figura-matriz como categoría esencial) por un “misticismo del acontecimiento”⁸²? Con lo sublime, Lyotard está repensando lo visual y su función en el ámbito de la estética. Si en *Discours, figure* su problema fue defender el ojo, con las

⁸⁰ G. Van Den Abbeele, “Interview: Jean-Francois Lyotard”, *op. cit.*, p. 16.

⁸¹ M. Jay, *Ojos abatidos*, *op. cit.*, p. 437.

⁸² J. Rajchman, “Jean-Francois Lyotard’s Underground Aesthetics”, *October* (The MIT Press), Vol. 86, Otoño 1998, p. 7.

Lecons sur l'analytique du sublime se busca “liberar” lo sensible. Las sensaciones en general, y lo visual en particular, son experimentables cuando nos encontramos con la presentación impresentable de lo sublime. Entonces, ¿cómo funciona lo sublime hoy? Y, ¿de qué manera se rearticula la tarea filosófica en el marco de una arte de lo sublime?

III. LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME POSTMODERNO

En un artículo llamado, “Después de lo sublime, estado de la estética” (1987), Lyotard ofrece una respuesta (más o menos) organizada a algunas de las consecuencias que conlleva la postulación de una posible estética de lo sublime para el ámbito de las artes. El razonamiento que guía la argumentación es “que lo que está en juego en las artes [hoy] ya no es lo bello, sino algo que compete a lo sublime” (IH, 139). Ahora bien, ¿qué puede ser arte sublime hoy? ¿Debe pensarse que el arte sublime (deudor de la “analítica de lo bello”), debe ser un arte sin concepto y al mismo sin forma espontánea? ¿Cómo justificar el surgimiento de una nueva categoría estética? ¿Qué consecuencias trae para el pensamiento crítico-filosófico?

En primer lugar, hay que destacar que, al igual que en el análisis kantiano, el de Lyotard afirma que lo ilustrativo del arte sublime será aquello que proponga una materialidad in-forme. La estética sublime de Lyotard trabaja con la materialidad inmaterial de las artes (el color, el matiz, el timbre, etc.). En otras palabras, el arte sublime será aquel que tenga como objetivo la presentación de lo impresentable mediante los materiales propios de su disciplina artística.

...lo que las artes ponen en juego (sobre todo la pintura y la música) no puede ser otra cosa que abordar la materia, la presencia, sin recurrir a los medios de la presentación (IH, 144)

Hay que recordar que la denominada *inmaterialidad* del material artístico está vinculada al hecho de que ésta sólo puede “tener lugar” si se suspenden al menos por un instante,

(H 170)
Ej. sólo Nam
la época de
arte californiano

las facultades activas de la conciencia. Esto nos conduce a un estado en donde el “yo pienso” kantiano desaparece en pos de la *presencia de un acontecimiento como ocurrencia del pensamiento*. Esta materialidad inmaterial no tiene finalidad alguna sino que “es la presencia en cuanto impresentable al espíritu, siempre sustraída a su influjo [de determinar]” (IH, 146).

Como se vio anteriormente (cap. II, apartado 3), lo sublime kantiano es un sentimiento ambivalente de dolor y placer. Pensar una estética de lo sublime significa pensar en un arte capaz de suscitar una ambivalencia sentimental. En este sentido, se puede afirmar con David Carroll que “[el arte] sublime le indica al espectador que nunca puede estar seguro de aquello que contempla”⁸³. La materialidad con la que trabaja provoca que los datos a reagrupar por la imaginación sean inestables e inaprensibles. De esta manera, una obra que evoque el sentimiento sublime será una obra sobre “lo disperso, lo que no deja de desvanecerse” (IH, 146).

este estado de sublimidad (Kant), inestable pero durable, en el cual lo informe de la carne sirve para revelar la capacidad de las Ideas, no es un éxtasis, pero es al menos una semi-gracia (*un demi-grâce*)⁸⁴.

El arte sublime no posee una función emancipadora ni un mensaje libertador o revolucionario. Sin embargo, un cuadro posee la facultad de presentar la singularidad material de una inmaterialidad que *le sucede* al espectador, como una “semi-gracia”

Lyotard afirma que el cuadro pictórico (pero podría ser una pieza musical o cualquier obra que experimente con sus materiales) ofrece la posibilidad de recuperar sensaciones que no solemos experimentar habitualmente.

Se recordará que en *Discours, figure*, existía la necesidad de un esfuerzo casi interminable para que el ojo “se deje captar por la forma; para que se deje comunicar la

⁸³ D. Carroll, “Rephrasing the Political with Kant and Lyotard: From Aesthetics to Political Judgement”, *Diacritics* (The Johns Hopkins University Press), Vol. 14, nro. 3, otoño 1984, p. 83.

⁸⁴ J.-F. Lyotard, “L’appointé”, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory, Le Castor Astral, Paris, 1984, p130.

energía que detenta” (DF, 218). Algunos años después, en *Des dispositifs pulsionnels*, Lyotard afirmaría que esa energía podía y debía ser recuperada y redireccionada por el objeto “obra de arte”. En el período de la estética libidinal, las obras artísticas eran concebidas como dispositivos transformadores de energía. Durante los años ochenta, Lyotard lleva a cabo investigaciones sobre Kant y la “analítica de lo sublime” que reorientaban una vez más su interpretación estética sobre el arte.

La relectura de Kant le permite a Lyotard concluir que existe una capacidad sensible que se encuentra atrapada bajo una hegemonía del sentimiento. En “Lo sublime y la vanguardia” afirma que sólo es posible liberarse de dicha sujeción mediante una “ascesis interior que libera al campo perceptivo y mental de los prejuicios inscriptos incluso en la visión misma” (IH, 106). Lyotard sostiene que mediante una oposición sistemática a las reglas dominantes de la “buena forma”, y gracias a la tarea testimonial del artista, la vanguardia pudo encaminarse hacia una estética de lo sublime como reducto de liberación de lo sentimental.

Al interrogar el *sucede* que es la obra, el arte de vanguardia abandona el papel de identificación que la obra desempeñaba precedentemente con respecto a la comunidad de los destinatarios. (IH, 109)

La vanguardia ha abandonado cualquier intento de vincularse con el espectador en un lenguaje de signos consensuado. Lyotard no quiere que el cuadro pictórico tenga por objetivo el figurar un pensamiento por imágenes. Con la obra de Cézanne se ha quebrado la relación con el espacio pictórico representacionista del *Quattrocento*. Sin embargo, ¿es posible pensar otro tipo de comunidad, irreductible a las teorías de la comunicación, pero que permita alguna forma de *identificación*?

En “Algo así como: comunicación...sin comunicación” Lyotard trabaja sobre de una hipótesis contundente: la historia del arte conjura la no comunicabilidad de las obras. En otras palabras, un “buen” cuadro es aquel que puede generar un vínculo

semántico con un espectador. Las instituciones buscan construir un saber edificante a partir de un lenguaje de las artes que se distancia de lo visual. Lyotard pone una vez más de manifiesto la defensa del mundo percibido desde lo visual. En este sentido, escribe que “hay un pensamiento del arte que no es un pensamiento de la no comunicación sino de la comunicación no conceptual” (IH, 112). Mientras que las instituciones, entre ellas la historia del arte, buscan que las obras de arte aparezcan como “huellas” de una sociedad supuestamente ávida de representaciones, Lyotard apela a que

Consideremos aquellos espectáculos en que los que se señala es la superioridad de nuestra capacidad de libertad con respecto a la manifestada en el espectáculo mismo (IH, 116).

Las producciones artísticas pueden comunicar un mensaje al público independientemente de la comunicabilidad de un sistema lingüístico. El arte puede “señalar” una capacidad de aprehensión prerreflexiva y asistemática. De acuerdo con Lyotard, el espectador es quien debe realizar un *gesto* que supone una ejercitación ascética. La estética en la que se está pensando demanda que este gesto no se logre sin esfuerzo (DF) ni sin inversión de energías (DP). Esto quiere decir que mientras que el artista debe “expresar[se] mediante la experimentación libre”, el espectador debe “ejercitarse en una práctica aprehensiva a-conceptual y an-objetiva” (IH, 124).

Por otra parte, Lyotard afirma que la autonomización radical del espacio artístico de la estética de lo sublime está hoy “doblemente amenazada”. Por un lado por la política cultural y, por el otro, por la lógica del mercado capitalista. La hipótesis es que estos ámbitos exigen del arte obras con contenido representacional conducente. De esta manera, se fomentan las producciones artísticas que estén “bien formadas” a ojos del espectador. El objetivo es que éste pueda entenderlas y dialogar con ellas sin mayores esfuerzos:

que el público reconozca aquello de lo que las obras tratan, comprenda lo que se quiere significar, pueda darle o negarle asentimiento con conocimiento de

Lyotard
no
a C
"disparates"
) de Lyotard
a C
usa para

2)

causa e incluso, si es posible, pueda extraer de aquellas que acepta cierto consuelo (PÑ, 18).

En pocas palabras, Lyotard considera que el arte corre el peligro de ser reducido a un ámbito de diálogo comunitario y terapéutico. Sin embargo, mientras que el mercado y la política propugnan por un arte ordenado, comunicativo y conceptualmente estructurado, la estética de lo sublime busca convertirse en testigo de lo que hay de indeterminado. En última instancia, la propuesta de Lyotard sigue siendo una defensa del ojo en tanto quiere mostrar algo que sólo puede verse y que “no deja de olvidarse en el significar” (DF, 9). En este marco, la apuesta que recoge de la vanguardia está vinculada a esa necesidad artística de inscribir las “pequeñas sensaciones que están ocultas en la percepción corriente que se mantiene bajo la hegemonía de la manera de mirar habitual” (IH, 106). Estas “sensaciones colorantes” son las que hacen evidente que.

...los trabajos ejecutados por las vanguardias artísticas desde hace un siglo se inscriben en un proceso que afecta a las sensibilidades (visuales, auditivas, motrices, de lenguaje) y no a los conocimientos o los saberes. [...] Por ello, se percibe una tarea decisiva: hacer que la humanidad esté en condiciones de adaptarse a unos medios de sentir, de comprender y de hacer muy complejos (PÑ, 99)

En esta cita de la carta que Lyotard escribió en 1985 a Thomas Chaput, se pone de manifiesto la manera en que el arte ha asumido una nueva función *inhumana*⁸⁵. La obra de arte tiene la tarea de subvertir y adaptar la capacidad humana, tal y como fuera explicitada por Kant. En su correspondencia con Thomas E. Carroll, Lyotard afirma en 1982 que, como humanidad, nos encontramos en un “momento de relajamiento” (PÑ, 11). Vale aclarar que la carta tenía como objetivo responder acerca de algunas consecuencias que *La condición postmoderna* tenía para el arte. Este relajamiento tiene que ver con la exigencia de un orden, de un deseo de unidad, que conduce a la conjura

⁸⁵En este sentido, tal vez sea indispensable pensar en los artistas de la manera en que pensaba Guillaume Apollinaire: “Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan trabajosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran en la naturaleza”. G. Apollinaire, *La pintura cubista*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1964, citado por L. Cirlot en *Primeras vanguardias artísticas*, op. cit., p. 46.

¿cómo
auto
su parte
ni cuando?

O ¿con
para
¿qué?

Es un
sensitivo

de la experimentación artística. Frente a la inconmensurabilidad de un mundo cada vez más complejo, la respuesta reaccionaria es la de curar la sociedad de cualquier tipo de tensión. De acuerdo con el diagnóstico de la carta, se busca organizar en diferentes dominios (historia, arte, filosofía, ciencia, etc.) la producción experimental bajo la égida de algún tipo de discurso subyacente que “preserve a las conciencias de la duda” (PN, 15).

Fines
MAPP
wbr
2y
Fines =
wbr

Sin embargo, obligar al arte a “volver a la comunidad” bajo la idea de algún tipo de identidad organizativa conduce a imponer un arte heterónimo y funcional a la homogeneización de lo social. Siguiendo a Marc Jimenez, “una sociedad más justa, más verdadera no se obtiene, según él [Lyotard], gracias a la homogeneidad del discurso, científico, político, ético, económico”⁸⁶.

Estos discursos homogeneizadores, ya denunciados en *Discours, figure*, siguen siendo una amenaza en el esquema de Lyotard porque buscan “la conquista absoluta del sentido” (DF, 32). Sin embargo, de acuerdo con *La condición postmoderna* (1979), falta la creencia en los “grandes relatos del sentido”⁸⁷. En esta obra —que tiene como objetivo analizar el funcionamiento de las denominadas sociedades tecnocientíficas⁸⁸— Lyotard busca denunciar que existe un criterio de legitimación *de facto*, a saber, la performatividad⁸⁹ (entendida como el establecimiento de un criterio técnico de sociabilidad que administra los elementos del conjunto siempre en términos de

⁸⁶ M. Jimenez, “Postmodernité, philosophie analytique et tradition esthétique”, en VV. AA., *Philosophie de l'art*, Ellipses, Paris, 1998, p. 154.

⁸⁷ La falta de credibilidad no es un aspecto distintivo de la postmodernidad, sino que debe ser entendido como la profundización de una actitud típicamente moderna. En este sentido, Lyotard afirma que la postmodernidad ya habitaba, en germen, en la modernidad, esto es, “lo posmoderno no puede ser un época en sí, dado que siempre estuvo presente en la modernidad de forma embrionaria”. Véase N. Brügger, “What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the work of Lyotard”, *Yale French Studies* (Yale University Press), nro. 99, 2001, p. 89.

⁸⁸ Sociedades tecnocientíficas, postmodernas y/o capitalistas son expresiones que refieren al conjunto de sociedades de la postguerra mundial, industrializadas y occidentales. Estas nociones son utilizadas como homónimas en las obras de Lyotard.

⁸⁹ Los enunciados preformativos son uno de los diferentes tipos de enunciados que en su obra *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (1962) Austin caracteriza como aquellos que no se limitan a describir un acontecimiento sino que por el mismo hecho de ser expresados “realizan” el acontecimiento.

¿uso 2y?
¿wbr 2y?

J
D6
AE

inputs/outputs). En tanto metacrítica de la epistemología tecnocientífica, la propuesta central de *La condición postmoderna* radica en la posibilidad de pensar en otro tipo de legitimación⁹⁰. Una legitimación paralógica, por ejemplo, propugnaría por el uso de “pequeños relatos” dado el descreimiento general que ha suscitado “el capitalismo energúmeno” (DP, 21). (esto son de los, sigo)

Volviendo al problema de la homogeneidad del discurso, vale recordar que al igual que en *Discours, figure*, Lyotard entroniza el acontecimiento repentino como maniobra de liberación sobre la sujeción discursiva. La diferencia con dicha obra es que *La condición postmoderna* suma un aspecto competitivo vinculado al carácter agonístico⁹¹ que posee la transmisión de la información. La obra busca poner de manifiesto la existencia un discurso institucional limitante⁹² que conduce a una aceptación a-crítica de una particular concepción instrumental del saber.

En este sentido, Lyotard insiste con la idea, trabajada también en *Discours, figure*, de una censura de la *otredad* en el discurso dominante. Si no existe la posibilidad conceptual de reaccionar contra el saber establecido, la noción de una lucha de *pugna* y

⁹⁰ El afán por la búsqueda de un fundamento absoluto y universal conduce inexorablemente a la deslegitimación de cualquier relato que busque integrar la totalidad de sentido. Es por esto que en *La condición postmoderna* se realiza un examen crítico sobre las reflexiones científicas propias de la modernidad y sobre sus mecanismos de legitimación. De forma un tanto esquemática, Lyotard afirma que este período está caracterizado por una visión de lo social que suele moverse dentro de un plano bipolar.

Las sociedades eran analizadas excluyentemente como:

- 1) sociedades con una dinámica que respondía a la idea de un todo funcional
- 2) sociedades de dos tipos: por un lado, aquellas que reproducen sus condiciones materiales de existencia y, por el otro, aquellas que la conciben como un *algo* sujeto a un principio de la contestación.

⁹¹ Lyotard está pensando “lo agonístico” como una lucha entre diferentes “receptores semánticos” por lograr una buena posición en un sistema jerarquizado de sentido.

Lo *Agonístico* (*γωνιστής* – combatiente, luchador), está relacionado con los juegos, los certámenes y/o las luchas públicas.

Al mismo tiempo, la palabra *agonista*, del mismo origen, se utiliza en bioquímica para hablar de aquella sustancia que es capaz de unirse a un receptor y provocar una respuesta positiva. Una sustancia agonista es lo opuesto a una antagonista que bloquea al receptor.

⁹² “Una institución siempre difiere de una discusión (entre dos amigos por ejemplo) en que requiere limitaciones suplementarias para que los enunciados sean declarados admisibles en su seno. Esas limitaciones operan como filtros sobre la autoridad del discurso, interrumpen conexiones posibles en las redes de comunicación: hay cosas que no se pueden decir” (CP, 40).

sustitución⁹³ es reducida desde sus orígenes⁹⁴. En el marco de esta lógica maniqueísta de lo racional y *lo otro*, la tarea de una metacrítica de la epistemología debe ser mostrar que toda filosofía es, en última instancia, un engaño. En palabras de Vincent Descombes, si “Platón cerraba las puertas de su ciudad a los poetas, a quienes acusaba de narrar historias seductoras, pero ajenas a la verdad [...] ahora habría que mostrar que también Platón nos cuenta historias”⁹⁵.

Ahora bien, ¿cómo debemos entenderse la tensión existente entre *La condición postmoderna* y el nacimiento de una estética de lo sublime?

la idea misma de postmodernidad está estrechamente atada al principio [moderno] de que es posible y necesario romper con la tradición e instaurar una manera de vivir y de pensar absolutamente nueva. (PÑ, 90)

La estética de lo sublime es consecuencia de la condición postmoderna. En este sentido, ella también busca desenmascarar otras estéticas. En “Después de lo sublime, estado de la estética” (1987), se pueden distinguir tres blancos de ataque. En primer lugar, Lyotard dice que la estética de lo sublime está en contra de la estética que propugna un “arte de tendencia”. La resistencia a toda tendencia exógena está vinculada a que toda orientación política es vista como reaccionaria en tanto ataca la experimentación artística en su autonomía. En un texto de 1981 publicado en *Le Nouvel Observateur*, Lyotard sostiene que:

⁹³ Lyotard retoma la discusión entre géneros de discurso establecida por Iuri Tinianov. En *El hecho literario*, se plantea que entre géneros discursivos no se da una evolución planificada sino que los quiebres ocurren mediante saltos o desplazamientos. Tinianov sostiene que siempre hay un género que se impone a los demás gracias a su *magnitud*. Sin embargo, esta *gran forma* es pasible de una descomposición paulatina que permite el ascenso de otro género ubicado en la periferia (lugar a donde irá el género descompuesto). No hay epigonismo discursivo, sino que la evolución tiene lugar por pugna y sustitución. Una nueva forma discursiva consiste en un nuevo principio de construcción, esto es, una nueva relación entre factores constructivos que permita nuevas reglas de aplicación, configuración y deformación del material discursivo. Ver I. Tinianov, “El hecho literario” [1924], en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin, semiótica del discurso*. VV. AA., compilación de E. Volek, Fundamentos, Madrid, 1995, p.205.

⁹⁴ En su lugar, la modernidad erige, según Lyotard, un sistema de conocimiento que privilegia la acumulación del saber en la cual los denominados especialistas desarrollan una disciplina mediante una contribución eslabonada y progresiva. A modo de un “batir métrico”, se define específicamente la pertinencia en el relevo posibles de los acontecimientos (*inputs/outputs*) dentro del relato.

⁹⁵ V. Descombes, *Lo mismo y lo otro*, *op. cit.*, p.240.

Con una política cultural, el espíritu [y la creatividad experimental] sigue la corriente general de la burocracia política y de las empresas ministeriales. Esta estrategización (*stratégisation*) de lo cultural comienza con la socialdemocracia alemana a fines del siglo XIX y se continúa con las políticas culturales del fascismo, el nazismo y el stalinismo, del franquismo, del castrismo y el maoísmo [...] Se consagra la decadencia del espíritu al subordinar todas las actividades a la producción de una Identidad nacional, histórica, popular, de clase, de sangre⁹⁶.

El segundo blanco de una estética de lo sublime es “la estética academicista”. Las instituciones imponen criterios *a priori* de buena forma y de buen gusto. Mediante “poéticas conceptuales”⁹⁷ se define qué es una obra y qué no y, peor aún, cuál es un público digno para apreciar tales obras. Finalmente, Lyotard sostiene que la estética de lo sublime debe posicionarse como antítesis “del arte de mercado” que mide el valor de las obras. El mercantilismo artístico establece la idoneidad de una obra a partir del valor de uso o las ganancias que de ella se desprenden⁹⁸.

De esta forma, la finalidad de una estética de lo sublime es mostrar el engaño. El sentimiento sublime que evoca el cuadro pictórico se relaciona con la racionalidad postmoderna de la antifábula (*antifable*).

[con la palabra postmoderno] Lyotard nombró una “condición” del pensamiento y, en particular de la estética, a la que ésta se debía en función de poder reinventarse⁹⁹.

La tarea del pintor (y del artista en general) es la de recelar y poner en entredicho cualquier legado de reglas para la realización de su práctica plástica. Lo postmoderno de la estética de lo sublime tiene que ser entendido como una actividad crítica conectada con lo incommunicable. La presentación de lo inconmensurable y/o lo impresentable abre el espacio a una nueva perspectiva estética en la que se inserta el arte en el marco de la postmodernidad.

⁹⁶ J.-F. Lyotard, “Pour une non-politique culturelle”, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, *op. cit.*, p38.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 73

⁹⁸ En este sentido, puede pensarse que el arte de mercado es, en definitiva, la “política cultural” de las sociedades capitalistas.

⁹⁹ J. Rajchman, “Jean-Francois Lyotard's Underground Aesthetics”, *op. cit.*, p 13.

Según Lyotard, el arte postmoderno rechaza el ideal de la “buena forma”, el consenso del gusto, la nostalgia de un absoluto imposible. Por su parte, la estética de lo sublime pone indeterminación en su programa de experimentación artística. En este sentido, se afirma que la estética sublime no posee criterio alguno de evaluación y discriminación. Desde *Discours, figure*, pasando por *Des dispositifs pulsionnels* y hasta la estética de lo sublime (desarrollada de forma embrionaria en los artículos mencionados), Lyotard siempre está pensando en una estética que se enmarca en el ámbito de lo impresentable. Al mismo tiempo, se intenta prefigurar lo innumerable gracias al potencial liberador de la innovación sin modelo del denominado artista-inventor. Cada una de estas denominaciones (lo figural, lo libidinal, lo sublime) constituye “una manera de apuntar hacia esa extraña zona donde arte y pensamiento descubren una secreta e impredecible relación entre uno y otro”¹⁰⁰. La distinción sublime-bello recuperada de Kant, es una metodología de abordaje para un mismo problema a lo largo del tiempo: presentar lo impresentable. Este problema que habita de forma subrepticia en todos los desarrollos estéticos de Lyotard no debe entenderse como una doctrina o un método, sino como la Idea que guía sus investigaciones filosóficas. La coherencia del pensamiento de Lyotard se expresa en el señalamiento multiforme de esa extraña zona que su obra quiere poner de manifiesto.

Se ha dicho que lo sublime ha venido a reemplazar lo bello como la fascinación de nuestro tiempo y, dado que no existe una obra de arte que pueda realmente ser sublime, este reemplazo causa peculiares problemas para los artistas. Se sabe de antemano que lo sublime no puede ser articulado, lo que implica que el desafío del artista que busque producir arte en el marco de una estética de lo sublime puede aparecer como una tarea fútil¹⁰¹.

En este marco, Jacques Monory aparece como un artista cuya obra, según Lyotard, no solicita nada ni del gusto (en el sentido kantiano) ni tampoco de una comunidad sensible que se adiestra para darse a sentir lo que ella quiere. Los cuadros de Monory son un

¹⁰⁰ J. Rajchman, “Jean-Francois Lyotard’s Underground Aesthetics”, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰¹ P. Biedler, “The Postmodern Sublime: Kant and Tony Smith’s Anecdote of the Cube”, *op. cit.*, p. 179.

ejemplo de una obra que puede evocar ese sentimiento ambivalente dado que combate en los frentes de ataque de la estética de lo sublime. En el libro que le consagra al artista, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory* (1984), Lyotard afirma que sus cuadros no buscan el *sensus communis* ni están interesadas en mostrar un mensaje claro y distinto al espectador. Al contrario, Jacques Monory postula que “el sentido de la vida consiste en el sombrío regodeo del sinsentido”¹⁰²

Las imágenes de Monory son primas de las imágenes que los sobrevivientes de la tecnociencia capitalista discriminan los domingos [...] el realismo que pinta el mundo de la racionalidad neo-tecnológica, lejos de tornar creíble la realidad de dicho mundo, pone de manifiesto la sublimidad que lo sostiene¹⁰³.

La obra de Monory le permite a Lyotard poner de manifiesto la manera en que la racionalidad está subordinada a la visualidad sentimental. El hiperrealismo de Monory no es representacionista, sino que muestra la inexorable erosión de la experiencia conceptual frente al espectáculo de las Ideas presentadas a la imaginación.

En los *Cielos nro. 29 y nro. 5* [se refiere a una serie de pinturas del espacio sideral], las estrellas son comparadas a impactos de bala de revólver: sólo podemos conocerlas si las asesinamos, y las informaciones que nos llegan de ellas, difieren por la distancia y refieren a realidades pasadas, póstumas, frías¹⁰⁴.

→ ¿S?

En tanto el arte presente que *hay* lo impresentable, pertenece a una estética sublime. Puede decirse que Lyotard está interesado en la manera en que Monory aspira a presentar lo impresentable. Su estética se denomina así sublime dado que en las producciones experimentales del artista se mezclan el sufrimiento de no poder encontrar una expresión plástica (o literaria) de lo absoluto con la “gloria de poder concebirlo”, y por tanto quererlo.

Con la idea de postmodernidad, me ubico en este contexto. Digo que nuestro rol de pensadores es profundizar lo que *es* del lenguaje, criticar la idea de una

¹⁰² J.-F. Lyotard, “L’appointé”, *L’assassinat de l’expérience par la peinture, Monory, op. cit.*, p. 125

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 152

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 119

información llana, revelar la opacidad irremediable en el seno del lenguaje en sí¹⁰⁵.

De esta forma, a diferencia de la posición combativa de *Discours, figure*, Lyotard adopta una posición que puede denominarse mesiánica. El pensador es ahora el encargado de revelar una opacidad que pasa desapercibida dados los ideales de transparencia de toda expresividad lingüística. Ya no se trata de tomar posición, sino más bien adoptar una actitud libre y flotante con el pensamiento en general. Por su parte,

¿a
Mouy?

la tarea del arte sigue siendo la de lo sublime inmanente, la de hacer alusión a un impresentable que no tiene nada de edificante, pero se inscribe en lo infinito de la transformación de las realidades (*IH*, 131).

El arte tiene como tarea lo sublime dado que gracias a ese sentimiento se evidencia el signo de una impresentabilidad. Las formas aparecen como impotentes para dar cuenta de la presencia, del acontecimiento como ocurrencia del pensamiento. ¿Por qué es interesante recuperar el análisis kantiano de lo sublime? Sencillamente porque en dicho análisis se revela un “desastre” que sufre la imaginación en el sentimiento evocado por lo sublime. Mediante la presentación de formas inesperadas, Lyotard encuentra la posibilidad de concebir el pensamiento como una corriente flotante de afecciones sentimentales. “Sentimientos que no son sentidos por nadie, que no están unidos a ninguna identidad, pero que hacen que un pensamiento se vea afectado por otro” (*PE*, 57) dando lugar a una inadecuación que conduce a *la heterogeneidad*.

¹⁰⁵ J.-F. Lyotard, “Appendice svelte à la question postmoderne”, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, op. cit., p. 84.

CONCLUSIONES

Uno de los objetivos del presente trabajo fue mostrar que Lyotard expresa la necesidad de reponer en el ámbito filosófico el plano de la sensibilidad. Esta necesidad, una respuesta a la demanda de la tradición, es una constante desde las primeras líneas de *Discours, figure*. El propósito que revela dicha obra es el de liberar *ese espesor* del mundo visible, silenciado por el estructuralismo lingüístico. En un primer momento, Lyotard establece que el *cuerpo* es capaz de aprehender aquello que la palabra sofoca en su intento de comprensión omniabarcadora y, con una metodología fenomenológica, se combate contra la apoteosis del concepto. Sin embargo, la fenomenología también supone limitaciones que deben ser superadas. En efecto, al amortizar el potencial de lo visible e integrarlo en una estructura receptiva que consiste en la organización de las intuiciones, la fenomenología olvida el cuerpo libidinal. Lyotard abandona entonces la fenomenología puesto que no puede dar cuenta del deseo y, por este motivo, también pierde de vista que hay algo como un acontecimiento que le sucede al cuerpo.

Con la irrupción de la libido, Lyotard busca desordenar (*troubler*) la supuesta cooperación entre cuerpo y mundo¹⁰⁶. Por ello, Lyotard plantea una estética de la *disonancia* que se manifiesta, en primera instancia, mediante lo figural y su principal “aliado”, el psicoanálisis freudiano. La verdad adopta un nuevo lugar, un nuevo espacio (aquel que le había reservado el psicoanálisis) *ahí* donde no se supone que debe estar. En el pensamiento de Lyotard, el arte debe asumir la responsabilidad de convertirse en el ámbito depositario de la verdad que el conocimiento racional sojuzga.

Con el tiempo, esta concepción del arte comienza a ser rearticulada: la obra aparece como un dispositivo de transformación de energías que permite transgredir la

¹⁰⁶ “No hemos dicho todo acerca de nuestra experiencia espacio-temporal caracterizándola como una profundidad envuelta, como una trascendencia inmanente, como un quiasmo” (*DF*, 136).

el cuerpo
. como
lo representativo?

norma lingüística. Lo figural ingresa en el ámbito discursivo y trasfiere los desechos del inconsciente al ámbito de lo visible. Con *Des dispositifs pulsionnels* Lyotard construye una estética afirmativa que adopta una potencialidad crítica. Sin embargo, el afán por consignar un lugar específico a la función de las obras de arte da lugar a una nueva articulación.

Tras la redacción de *La condición postmoderna*, la década de 1980 será testigo de un definitivo giro en el pensamiento de Lyotard: el pasaje de Freud a Kant. Las investigaciones en torno a “analítica del juicio estético” revelan que existe en Kant una conciencia acerca de un rasgo central que el filósofo quiere resaltar. Al igual que Kant, Lyotard había descubierto que la *sensación* nos plantea un problema: somos afectados de forma originaria sin que podamos, sin embargo, afirmar qué es aquello que nos afecta. En este sentido, aparece la posibilidad de ahondar en las preguntas abiertas en *Discours, figure* desde una nueva perspectiva. El denominado disfrute visual (*rejouissance*) se despierta en el encuentro con un objeto cuya forma suscita un juego libre entre imaginación y entendimiento.

Lo que le interesa a Lyotard de este entendimiento tácito entre ambas facultades, es que nos permite sentir inmediatamente un vínculo con lo que hay (*les données*) sin necesidad de determinación conceptual. El privilegio del sentimiento estético radica en que se halla cerca de la receptividad y de la presentación de la afección. Por eso, la estética en la que está pensando Lyotard encuentra un antecedente en la “analítica de lo sublime” desarrollada por Kant, más de dos siglos antes.

Con lo sublime, el espíritu padece el “embrujo” de una presencia que no puede hacerse presente, esto es, que no puede re-presentarse, que es impresentable. Sin embargo, esta *disforia* de lo sublime es testimoniable gracias al arte contemporáneo que ya ha sido víctima de la pérdida de creencia en la estabilidad referencial propia de lo

postmoderno. El arte nos deja desamparados frente a sus producciones dado que ellas implican un interrogante: ¿qué puede querer decir pintar, ahora que ya no es necesario re-presentar?

La obra de Lyotard obliga, empero, a preguntarse cómo continuar con esta estética de lo sublime. En una carta a Agustín Nancy escrita en 1985, Lyotard escribe:

he luchado, por distintas vías, contra la seudorracionalidad impuesta por el capitalismo, contra la performatividad. He subrayado el momento del disenso en el proceso de construcción de los conocimientos dentro de la comunidad ilustrada [...] Hay que disociar cuidadosamente la razón de los fenómenos [...] Estas disociaciones son obra del racionalismo crítico, fundan una "política" de las micrologías semejante a la mirada de Adorno, trazan una línea de resistencia inmediata contra el totalitarismo presente (PN, 86).

Lyotard propone una desmitificación absoluta de los sistemas de conocimiento pretendidamente omniexplicativo (como el psicoanálisis freudiano o la dialéctica Hegelo-marxista). Como contrapartida, el filósofo postula la posibilidad de adoptar un racionalismo crítico; una filosofía que, en contraposición a las investigaciones tradicionales, rehusará la fetichización del conocimiento como algo *puro*.

La lucha que mantuvo desde la redacción de *Discours, figure* estuvo siempre vinculada al descubrimiento y la documentación de las condiciones de existencia del presente. Su filosofía ya no busca una verdad inmutable que debe ser descubierta desde la teoría. Al contrario, Lyotard aboga por un poli-perspectivismo que integre el "resto" de lo inadecuado, de lo silenciado y lo silencioso. *Eso* que parece lo mismo es, en su pensamiento estético, lo otro que se termina siendo tomado por lo mismo. Con el arte en general, y con lo sublime en particular (Lyotard testimonia el signo de un impresentable que exige una nueva interpretación del arte contemporáneo.)

el arte
¿cómo
puede
ser
a el
ps
sta
estete
un
marxista?

¿cómo
en Nancy
(Nancy)?

(¿qué
a Lyotard
¿qué fue doi?)

TABLA

DE ABREVIATURAS

La tabla de las abreviaturas de los títulos de las obras más citadas utilizadas en este trabajo está ordenada alfabéticamente. En el texto aparecerán entre paréntesis, seguidas del correspondiente número de página. Excepto en los casos de las *Críticas* de Kant, todas las obras mencionadas son de J.-F. Lyotard.

CJ: Kant, I., *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 2007, traducción Manuel García Morente.

CP: *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris, 1979

CRP: Kant, I., *Crítica de la razón pura*, Pérez Galdós, Barcelona, 2004, traducción Pedro Ribas.

DE: *Dérive à partir de Marx et Freud*, Minuit, Paris, 1973.

DF: *Discours, figure*, Collection d'esthétique nro. 7, Klincksieck, Paris, 1971.

DP: *Des dispositifs pulsionnels*, Minuit, Paris, 1973.

IH: *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, traducción Horacio Pons.

LA: *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991

PE: *Peregrinaciones, firma, acontecimiento y contexto*, Cátedra, Madrid, 1992, traducción María Coy.

PÑ: *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1996, Gedisa, Barcelona, 1996, traducción Enrique Lynch.

BIBLIOGRAFÍA

A) Fuentes

- LYOTARD, Jean-François; *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, Le Castor Astral, Paris, 1984,

- -----; *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris, 1979.

- -----; *Discours, figure*, Collection d'esthétique nro. 7, Klincksieck, Paris, 1971.

- -----; *Dérive à partir de Marx et Freud*, Minuit, Paris, 1973.

- -----; *Des dispositifs pulsionnels*, Minuit, Paris, 1973.

- -----; *Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Galilée, Paris, 1986.

- -----; *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1996, Gedisa, Barcelona, 1996, traducción Enrique Lynch.

- -----; *L'inhumain, causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988.

- -----; *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, traducción Horacio Pons.

- -----; *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991.

- -----; *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Galilée, Paris, 1984.

- -----; *Le différend*, Minuit, Paris, 1983.

- -----; *Peregrinaciones, firma, acontecimiento y contexto*, Cátedra, Madrid, 1992, traducción María Coy.

B) Bibliografía Secundaria

- ADORNO, T. W.; *Notas sobre literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, traducción M. Sacristán
- -----; *Teoría estética*, Orbis, Madrid, 1983, traducción F. Riaza.
- ALLISON, H. E.; *Kant's Theory of Taste*, Cambridge University Press, 2001.
- ANDERSON, P.; *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, México, Siglo XXI, 1998.
- ARISTÓTELES, *Física, Libro IV*, Biblos, Buenos Aires, 1993, traducción A. Vigo.
- AUERBACH, E.; *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BOZAL, V. (ed.); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1996.
- BUCK-MORSS, S.; *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981.
- BÜRGER, P.; *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010, traducción T. Bartoletti.
- AUMONT, J.; *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, traducción M. A. Galmarini
- ASSOUM, P. L. ; *Freud et les sciences sociales*, Armand Colin, Paris, 1993.
- BACON, F.; *Novum Organum, aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*, Fontanella, Buenos Aires, 1984, traducción C. Litrán. - BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, FCE, México, 1980, traducción J. Reuter.
- BIEDLER, P.; "The Postmodern Sublime: Kant and Tony Smith's Anecdote of the Cube", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (American Society for Aesthetics) año 53, Vol. 2, Primavera 1995.

- BURKE, E.; *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987, traducción M. Gras Balaguer.
- BRÜGGER, N.; "What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the work of Lyotard", *Yale French Studies* (Yale University Press), nro. 99, 2001.
- CARROLL, D.; "Rephrasing the Political with Kant and Lyotard: From Aesthetics to Political Judgement", *Diacritics* (The Johns Hopkins University Press), Vol. 14, nro. 3, otoño 1984.
- CASSIRER, E.; "La crítica del Juicio", en *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 1948, traducción W. Roces.
- CHARO CREGO; "El lugar de la belleza artística en la *Crítica del juicio*" en: VV. AA., *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, La balsa de Medusa, Madrid, 1990.
- CIRLOT, L.; *Primeras Vanguardias artísticas*, Terramar, La Plata, 2007.
- DESCOMBES, V.; *Lo mismo y lo otro: 45 años de filosofía*, Cátedra, Madrid, 1998, traducción E. Benarroch.
- ----- ; *Philosophie par gros temps*, Minuit, Paris, 1989.
- ECO, U.; "De Aristóteles a Poe", en: Barbara Cassin (comp.), *Nuestros griegos y sus modernos*, Buenos Aires, Manantial, 1994.
- FORSEY, J.; "Is a Theory of the Sublime Possible?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (American Society for Aesthetics) año 64, Vol. 4, Otoño 2007.
- FREUD, S.; *Más allá del principio del placer*,
- -----; *Recordar, repetir y reelaborar*,
- -----; *Tres ensayos para una teoría sexual*, Pérez Galdós, Barcelona, 2002, traducción L. López Ballesteros.
- GADAMER, H.-G.; *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1996, traducción Ana Agup Aparicio y Rafael de Agapito.

- -----; *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.
- GAUDET, P.; *Phénoménologie de la réflexion dans la pensée critique de Kant*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- GOMBRICH, E. H.; *Qué nos dice la imagen*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- GUTIÉRREZ, E.; *Indagaciones Estéticas*, Altamira, Buenos Aires, 2004.
- -----; "Imaginación y autonomía estética en la *Crítica del juicio* de Kant", *Revista de filosofía* (Universidad Complutense, Madrid) 3ra época, Vol. XI, nro. 22, 1999,
- GUYER, P.; *Kant and the claims of taste*, New York, Cambridge University Press, 1997.
- -----; "Kant's distinction between the beautiful and the sublime", en *The review of metaphysics*, Vol. XXXV, N°4, June 1982.
- HABERMAS, J.; *Perfiles filosóficos políticos*, Taurus, 1972, traducción Manuel Jiménez Redondo.
- HUSSERL, E.; *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, traducción José Gaos.
- -----; *Meditaciones cartesianas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, traducción José Gaos.
- -----; *Logique formelle et logique transcendente*, Presse universitaire de France, Paris, 1957.
- JAY, M.; *Campos de Fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003, traducción Alcira Bixio.
- -----; *Adorno*, siglo XXI, Madrid, 1988, traducción Manuel Pascual Morales.

- JIMENEZ, M.; “Postmodernité, philosophie analytique et tradition esthétique”, en VV. AA., *Philosophie de l'art*, Ellipses, Paris, 2003.
- -----; *¿Qué es la estética?*, Idea Universitaria, Barcelona, 1999.
- KANT, I.; *Crítica de la razón pura*, Pérez Galdós, Barcelona, 2004, traducción P. Ribas.
- -----; *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 2007, traducción M. García Morente.
- KOGAN, J.; *La estética de Kant*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- LASH, S.; “Teoría crítica y cultura posmodernista: el eclipse del aura”, pp. 199-216 de: *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, traducción M. Eguía.
- LEVINAS, E.; “La ruina de la representación”, en *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, Síntesis, 2005. .
- LEYVA, G.; *Intersubjetividad y gusto. Un ensayo sobre el enjuiciamiento estético, el sensus communis y la reflexión en la Crítica de la facultad de juzgar*, México DF, UAM-I, 2002.
- MARCUSE, H.; *La dimensión estética*, Barcelona, Materiales, 1978, traducción J. F. Yvars.
- MATTHEWS, P. M.; “Kant’s Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgement”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (American Society for Aesthetics) año 54, Vol. 2, Primavera 1996.
- MENEGONI, F.; “Arte, naturaleza y sociedad en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant”, *Revista de Estudios Sociales* (Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia), 34, diciembre de 2009, pp. 24-32.
- MERLAU-PONTY, M.; *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1948.

- -----; *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964
- PANOFSKY, E.; *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1980.
- PERNIOLA, M.; *La estética del siglo veinte*, Visor, Madrid, 2001.
- PRESAS, M.; *La verdad de la ficción*, Almagesto, Buenos Aires, 1997.
- RAJCHMAN, J.; "Jean-Francois Lyotard's Underground Aesthetics", *October* (The MIT Press), Vol. 86, Otoño 1998.
- READINGS, B.; *Introducing Lyotard, Art and Politics*, Routledge, Londres, 1991.
- RICOEUR, P.; *Tiempo y Narración III, el tiempo narrado*, siglo XXI, Madrid, 1966, traducción A. Neira.
- SAINT SIMON, B.; *Lo Sublime*, Machado, Madrid, 2008.
- de SAUSSURE, F.; *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 1995, traducción Mauro Armiño.
- SCHAEFFER, J.-M. ; *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Caracas, Monte Ávila, 1999, traducción S. Caula.
- SIRCELLO, G.; "How is a Theory of the Sublime Possible?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (American Society for Aesthetics) año 51, Vol. 4, Otoño 1993.
- SOBREVILLA, D.; "La estética de Kant", en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru Editores, 1986, pp. 1-109
- VAN DEN ABBEELE, G.; "Interview: Jean-Francois Lyotard", *Diacritics* (The Johns Hopkins University Press) Vol. 14, nro. 3, otoño 1984.
- WALTON, R.; *Husserl. Mundo, Conciencia y Temporalidad*, Almagesto, Buenos Aires, 1993.