

El Museo Postmoderno

Por John Rajchman



Montaje de fotos extraídas del videodisco *El autobus*

“**L**es Immatériaux” (marzo 28-julio 25, 1985) ha sido la más costosa exposición realizada en el Museo Beaubourg hasta la fecha (se habla de ocho millones de francos). Un esfuerzo colectivo de más de 50 personas durante más de dos años bajo la dirección de Jean-François Lyotard fue patrocinado por el Centro de Creación Industrial. Lyotard y compañía transformaron el quinto piso del museo en un gigantesco meandro metálico, dividido por pantallas de color gris niebla en 61 “espacios” que fueron dispuestos consecutivamente a lo largo de cinco corredores adyacentes. Los espacios constituyeron en su mayor parte pequeñas instalaciones de variados artefactos culturales, simulacros tecnológicos y dispositivos electrónicos. Fueron nombrados de acuerdo a las ideas o condiciones que intentaban representar o demostrar. El visitante atravesaba el laberinto equipado con audífonos que permitían escuchar una banda sonora sincronizada con los espacios —una selección recitada dramáticamente de escritos clásicos de la teoría francesa (Blanchot, Baudrillard, Barthes) y de la

literatura moderna (Beckett, Artaud, Mallarmé, Proust, Zola, Kleist). De esta forma uno comparaba un extraordinario conjunto de objetos tomados de hospitales, fábricas, centros de investigación, bibliotecas, y museos de todo tipo —desde el Museo Nacional de Arte Moderno de París hasta el Centro de Fotografía Creativa de la Universidad de Arizona. Los laboratorios de astrofísica y la IBM fueron representados por artistas muy conocidos. Se encontraron delegaciones de la mayor parte de los países europeos y además Japón, Estados Unidos y Australia (también algo del Tercer Mundo). Hubo videos, películas, diapositivas y fotografías: comerciales y artísticas, anónimas y firmadas, viejas y nuevas. Igualmente robots, una sofisticada computadora, la primera demostración de una película holográfica y, por supuesto, computadoras, muchas computadoras. Hubo ejemplos de reproducción rugosimétrica, de espectrografía, de holografía, de los efectos Doppler y de las series de Fourier. Demostraciones de astrofísica, genética y estadística e inclusive una

cápsula dormitorio japonesa de la Kotobuki Seating Co. Las obras de arte (tradicionales, modernistas y conceptuales) fueron confrontadas con las demostraciones tecnológicas o los artefactos lúdicos para hacer música o componer poemas. En los espacios estuvieron representados, entre otros, Hans Christian Andersen y Jacques Derrida, Georges Seurat y Elvis Costello, Joseph Kosuth y Edgar Allan Poe, Malevich y Muybridge, Moholy-Nagy y Saul Steinberg, Robert Ryman y Peter Eisenman, Duchamp y Warhol, Yves Klein e Irving Penn. En varias pantallas de computadora colocadas a lo largo de la exposición podían leerse las reflexiones de treinta ilustres escritores e intelectuales parisinos sobre 50 palabras ordenadas alfabéticamente y por referencia cruzada; palabras como Autor, Deseo, Significado, Mutación, Simulación, Voz y Velocidad. “Les Immatériaux” hizo gala de muchos grandes nombres; pero no solamente las cosas no clasificadas por tales nombres propios fueron puestas en duda: uno era advertido (explícitamente por Derrida en un texto colocado cerca

del comienzo de la exposición) que la "noción de autor" en sí misma se cuestionaba.

La exposición no tuvo el propósito didáctico de presentar nuevas obras de arte o nuevos aparatos técnicos (si bien todos estos objetos heteróclitos figuraron en espacios denominados por los conceptos que se suponía ilustraban). Más bien, el objetivo fue inducir un estado de incertidumbre, de incapacidad para nombrar todo a lo que esos espacios podían referirse. "Que no sepamos nombrar lo que nos espera es la firme señal de que ello nos espera", declaró oscuramente Lyotard al *Vogue* francés.¹ "Les Immatériaux" no fue destinada para ser futurológica sino para frustrar la necesidad de decir lo que es el futuro —un futuro que nos rodea sin que seamos capaces de nombrarlo, que es "nuestro" sin saber cómo o por qué.

El proyecto de la exposición estuvo dominado aparentemente por dos nociones: "inmaterialidad" (implícita en el título) y "postmodernismo", una obsesión particular de Lyotard el filósofo. ¿Cómo se relacionaron estos neologismos a esta singular conjunción de objetos? ¿La exposición fue casi una reclasificación, el nuevo "orden de cosas" del postmodernismo? ¿O en realidad la condición postmoderna es como una enciclopedia borgesiana, una suma azarosa o sin propósito, un bricolage vasto, aplastante? Suenan como las preguntas a la esfinge: ¿quién eres tú entre todo esto? La exposición produjo abundantes materiales de apoyo, explicaciones y entrevistas, más un coloquio internacional y una compleja bibliografía. Y sin embargo, cuando a Lyotard le preguntaron en una entrevista para *Flash Art* qué diablos es el postmodernismo, él respondió con astuta modestia: "Mi obra está, de hecho, encaminada a descubrir lo que es, pero aún no lo sé."²

El museo invertido

"Les Immatériaux" fue un singular ejercicio museográfico —el movimiento de una influyente fracción del pensamiento francés contemporáneo hacia el espacio de un museo. Una

¹ Citado en la edición francesa de *Vogue*, junio-julio 1985, p. 476.

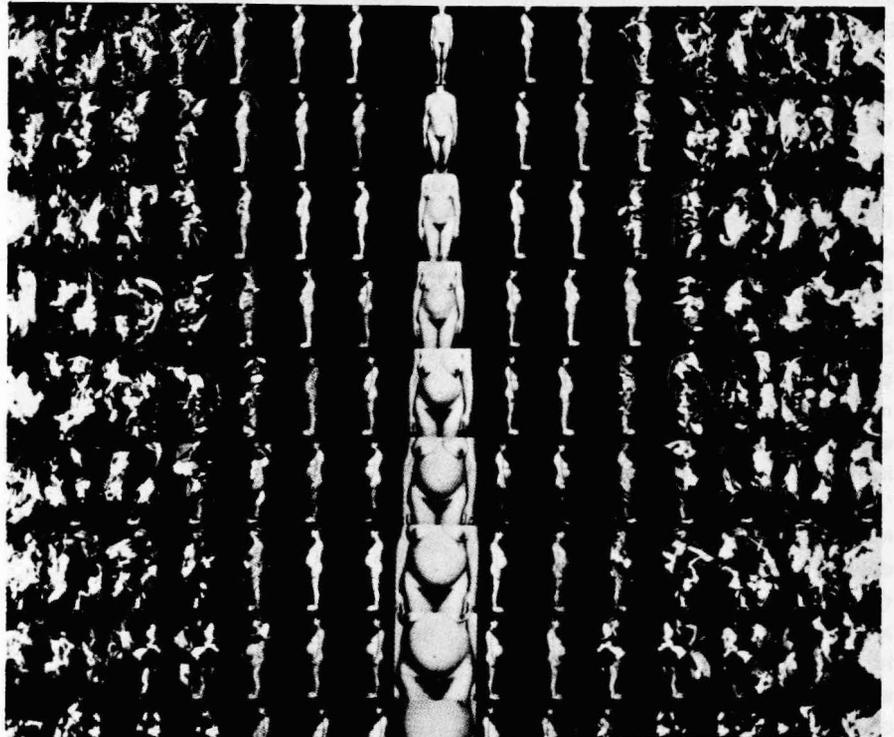
² "Una conversación con Jean-François Lyotard", *Flash Art*, marzo 1985, p. 35.

demostración popular, pública, de lo que ese pensamiento pretende que es nuestra condición. Hemos visto artefactos "teóricos" y arte por amor a la teoría. De hecho el museo en sí se convirtió en objeto teórico.

Los museos contextualizan las cosas. No hace muchos años, el ministro cultural pre-Beaubourg André Malraux habló acerca del "museo sin muros". Hoy cualquier artefacto se convierte en un potencial objeto de museo, algo que puede ser adquirido o incautado por un museo sin considerar su origen o contexto. Este proceso museológico

distinción entre representación y realidad parece haber llegado a ser irrelevante o "inmaterial". "Les Immatériaux" enfoca semejante estado de cosas proponiendo una nueva continuidad entre lo que está dentro del museo y el exterior: el museo no es más un espacio o un santuario separado de las cosas, sino un espejo de su infinita reiteración.

Es al sociólogo francés Jean Baudrillard a quien debemos la visión de una cultura de los simulacros, una cultura del recirculante vacío de los contenidos pasados. Y precisamente es en el



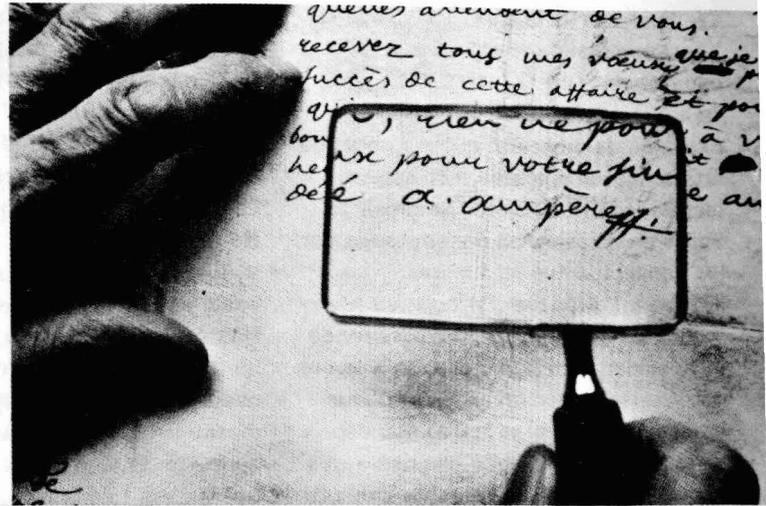
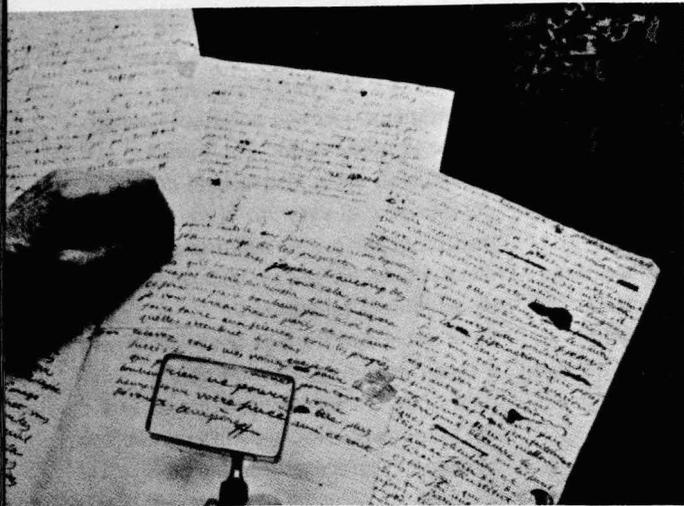
Annegret Soltau, *Schwanger*

adquirió una forma de apoteosis invertida en "Les Immatériaux". La exposición incluyó muchas obras de arte "antiestético" (por ejemplo *El espíritu de nuestro tiempo, Cabeza mecánica*, 1919, de Raoul Hausmann) alguna vez destinadas a poner en tela de juicio el despliegue de la representación museológica y muchas porciones prefabricadas de "realidad" que una vez pretendieron interrumpir la representación y así cuestionar al "arte". Pero actualmente los objetos prefabricados son frecuentemente percibidos como arte de vanguardia y es la "realidad" la que es cuestionada por una acumulación de imágenes sin fundamento. Si nuestro mundo está poblado básicamente por simulaciones más que por cosas, si todo existe sólo para ser recompuesto infinitamente, la

Museo Beaubourg donde él piensa que esta cultura halla su monumento e instrumento. Para Baudrillard, la condición postmoderna es la condición beauburguesa. Es paradójico preguntar qué colocar en el museo, puesto que el museo "funciona como un incinerador que absorbe y devora toda energía cultural"³, y no exhibir nada en él sería un gesto romántico. Aún mejor, se podrían acelerar los procesos de simulación convirtiendo el lugar en un "laberinto, la infinita biblioteca combinatoria. . . en resumen, el universo de Borges."⁴ "Les Immatériaux" hacen buena esta

³ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, París, Galilée, 1981, p. 93. (Hay edición española titulada *Cultura y Simulacro*, Kairós, 1986.)

⁴ *Ibid*, p. 99.



Expertise graphologique

sardónica proposición, grabando incluso la voz de Baudrillard advirtiéndonos de la llegada de la era del simulacro.

El museo moderno recontextualiza las cosas en un espacio estético o formal. El museo postmoderno, como sugiere la exposición, coloca en primer plano la condición en la que las cosas reales y simuladas parecen ser equivalentes (un medio ambiente en el que coexisten los objetos estéticos, no estéticos e incluso antiestéticos). Es posible que "Les Immatériaux" sea el primer museo postmoderno: no sólo reúne objetos prefabricados de los más diversos orígenes, sino que los coloca al interior de un universo de nominalismo museológico. No hay una clasificación general, estable, de las cosas, ninguna división cultural supeditada por la "Realidad" o la "Naturaleza Humana"; las cosas no fueron compartimentadas en arte y tecnología, alta cultura y cultura de masas, formas estéticas y no estéticas. Puede concluirse que la cultura "postmoderna" no se afirma a sí misma por medio de un arte dominante. No es el tipo de cosas que un ministerio cultural puede administrar. Su "ismo" no se refiere a una escuela con principios estéticos específicos. No sostiene ningún manifiesto, consigna o programa determinado. No se autojustifica con un proyecto de vanguardia. La propia idea de un "arte de vanguardia" le parece una clasificación arbitraria más. En suma, no tiene una "metanarrativa" para hablar de sí misma. Lo "postmoderno" se refiere en cambio a una condición y "Les Immatériaux" fue un intento por escenificar esa

condición. ¿Qué clase de puesta en escena fue? No fue narrativa, ni aun disruptiva en un sentido brechtiano. Fue electrónica: las masas con audífonos arremolinándose a través del laberinto fueron parte de ella. Cuando producían música con el movimiento de sus cuerpos o escribían poesía con una computadora no había efecto de "distancia" o "alienación". No se "participaba" en este teatro porque uno era ya parte de él.

El filósofo de la vida postmoderna

La figura retórica dominante de "Les Immatériaux" surgió del cuento de Borges acerca de la biblioteca que contiene, en todas las lenguas concebibles, cualquier cosa que pueda ser pronunciada. Lyotard afirma que la exposición fue "una reducida monografía de la biblioteca de Babel (esto es, del universo). . ."⁵ Las

⁵ Citado en *Le Monde*, mayo 3, 1985.



Irving Peen, *Pompier d'acierie*

palabras (escuchadas, vistas, proyectadas y fotografiadas, en luces de neón y en las pantallas de las computadoras) estuvieron en todas partes de su laberinto electrónico. Pero la idea de que la exposición, como el cuento de Borges, estuvo cerca de la biblioteca infinita es más que una metáfora. Es también la mejor manera de comprender la exposición: apreciarla como un libro y preguntar ¿qué clase de libro acerca de nuestra condición postmoderna fue?

Los 61 espacios de "Les Immatériaux" se dividieron en cinco secuencias. Los pasillos principales que atravesaron el laberinto fueron los capítulos de este libro. En cuanto se entraba al espacio introductorio, llamado "El Teatro de Nadie", la pista sonora dejaba oír un fragmento de *El innombrable* de Beckett, que relata el predicamento de un "yo" que no puede hablar y sin embargo no puede permanecer callado. El espacio, un vestíbulo con espejos, se abría después a cinco corredores que eran anunciados cada uno por un diorama construido por Jean-Claude Fall, el escenógrafo de Beckett. En principio, cada corredor intentaba demostrar una forma diferente de la extensión artificial o de reemplazo del cuerpo (por ejemplo, la forma en que los instrumentos científicos excedieron a los sentidos en la aprehensión de las partículas atómicas). También se prevenía en el catálogo que los cinco corredores o capítulos tenían dos tipos de estructura lingüística que correspondían, primeramente, a elementos de la comunicación (de dónde, a dónde, mediante qué y de acuerdo a qué son enviados los mensajes) y, en segundo término, a

cinco palabras clave con el prefijo *mat-* (material, matriz, maternal, etcétera). Estas rúbricas abstractas dominaron la distribución de los espacios a lo largo de los corredores. De tal modo, todos los diferentes objetos inmateriales en la exposición fueron clasificados desde el comienzo al interior de una *table des matières* y todos coincidían en un espacio llamado "El laberinto del lenguaje" (un mundo de procesamiento de palabras, del lenguaje almacenado, compuesto, recompuesto, analizado y por otra parte manipulado por artefactos electrónicos). En el mundo de "Les Immatériaux" todo empieza en el cuerpo y termina en el lenguaje. Deambular por el laberinto se convirtió en una forma de lectura. En diferentes puntos a lo largo del camino el lector-flâneur recorría pantallas de computadora con útiles resúmenes didácticos de los espacios y, tanto al entrar como al salir, veía un índice computarizado de los conceptos de la exposición. Había también una bibliografía de lecturas afines bajo la forma de una pequeña librería. Así, la exposición, una monografía de Babel en sí misma, conducía a otros libros. En apariencia, el libro —su orden lingüístico— sobrevive en el mundo electrónico, pero alterado en su forma para que pueda simular al mundo aun cuando éste lo determine.

De acuerdo a Lyotard, la teoría del lenguaje no solamente sobrevive a la revolución electrónica, sino que también la sostiene con su orden. "En esencia", explica, "las nuevas tecnologías tienen que ver con el lenguaje" (sobre todo el lenguaje de la inteligencia artificial).⁶ Aún más lejos,

⁶ Jean-François Lyotard, *Tombeau de L'intellectuel et autres papiers*, París, Galilée, 1984, p. 48.

como el lenguaje determina nuestro "entero vínculo social (*lien social*)",⁷ las nuevas tecnologías también incumben a nuestro "vivir simultáneo". Este razonamiento sostiene a la exposición con su proyecto: indicar cómo el mundo electrónico está enraizado en el lenguaje y cómo estamos unidos unos con otros en su interior. Y, sin embargo, ¿qué tan seriamente podemos tomar la proposición de Lyotard acerca de que el mundo puede ser analizado a través de la etimología de la raíz *mat-* de las palabras francesas o, en términos de la



Templo de Karnak-Norte, Egipto (fragmento)

teoría estructuralista, sobre los parámetros mediante los que pueden enviarse mensajes? ¿No son tales categorizaciones lingüísticas más una obra de escritura moderna a la manera de Brisset, Borges o Roussel que un hecho profundamente hermeneútico próximo a nuestro vivir simultáneo en el lenguaje?

⁷ *Ibid.*, p. 83.

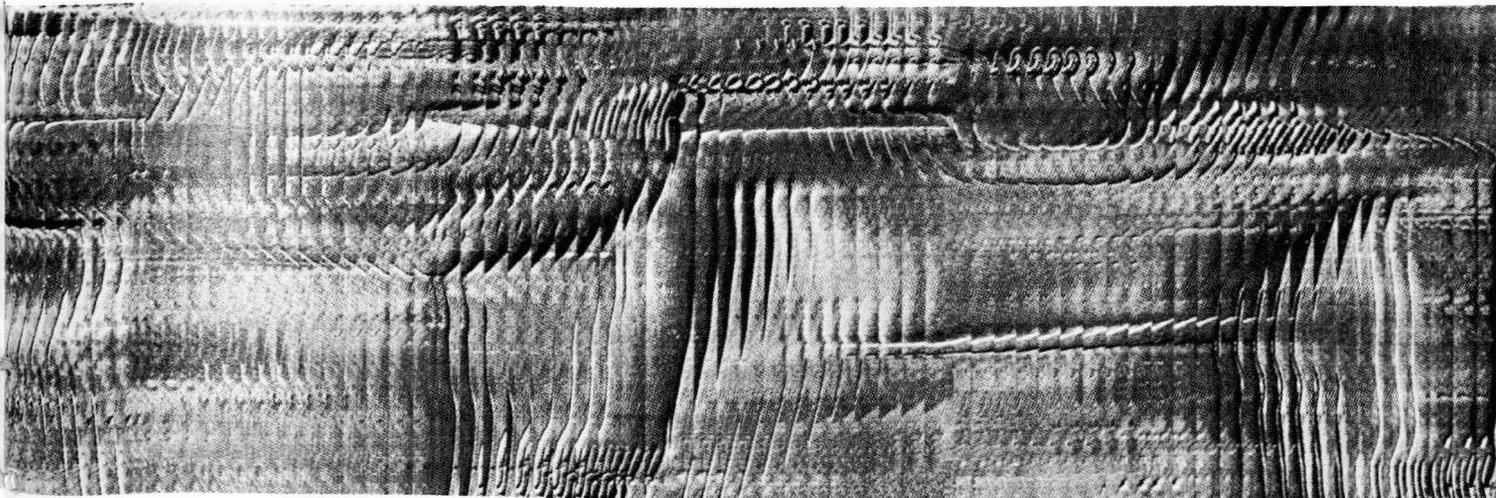
El tropo de la biblioteca difícilmente es nuevo o postmoderno. En los sesenta Foucault lo contempló como una metáfora central de la modernidad iniciada por Flaubert y Manet:

Flaubert es a la biblioteca lo que Manet al museo. Ambos crean obras tímidamente relacionadas con cuadros y textos más antiguos. . . son responsables de libros y pinturas al interior de las obras de arte.⁸

Es por medio de la metáfora de la biblioteca que "Les Immatériaux" consiguió conferir significado modernista al mundo electrónico. De tal manera llegamos a la fabulosa premisa de esta demostración, con su superficie de artimañas electrónicas y su trasfondo de textualidad electrónica: en nuestra condición postmoderna ¡el libro en realidad es moderno! Baudelaire anunció la "modernidad" aún con un vocabulario romántico. Aquí Lyotard anuncia la "postmodernidad" con un idioma moderno. "Así él va, corre, busca. . . ¿qué mira?. . . algo que deberíamos llamar modernidad",⁹ dijo Baudelaire hace 122 años del pintor de la era moderna. Ahora tenemos al filósofo Lyotard corriendo en busca de lo que

⁸ Michel Foucault, "Fantasía de la biblioteca", en *Language, Counter-Memory, Practice*, traducción de Donald F. Bouchard y Sherry Simon, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 92-93. Para Foucault, la metáfora de la Biblioteca representa la ruptura entre el arte clásico de la retórica y la escritura modernista de una "heterogeneidad de lenguas", una heterogeneidad que asegura que no existan vocabularios establecidos o discursos dominantes. Esta condición, que por lo demás Lyotard llama postmoderna, puede por lo tanto tener raíces modernas.

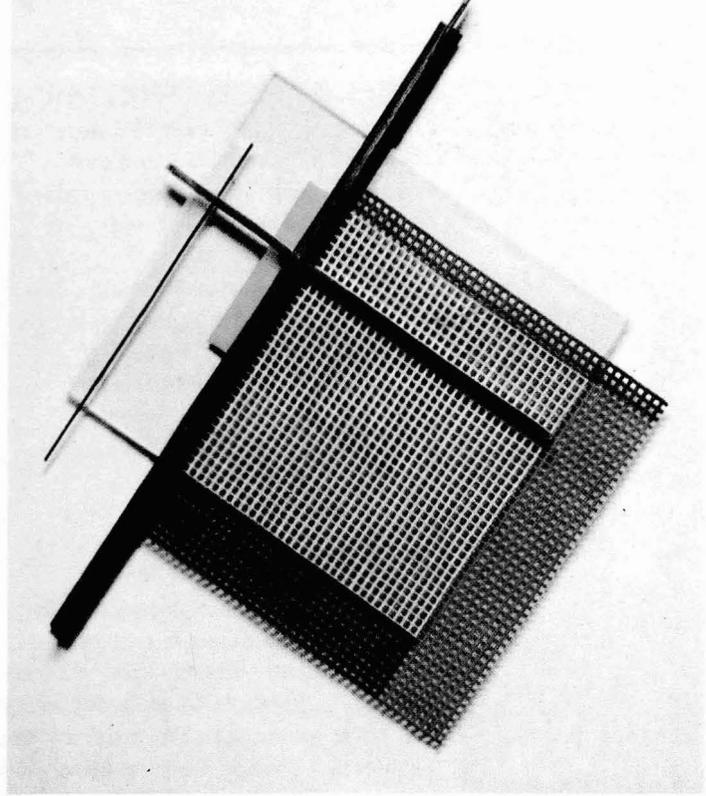
⁹ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1961, p. 1163.



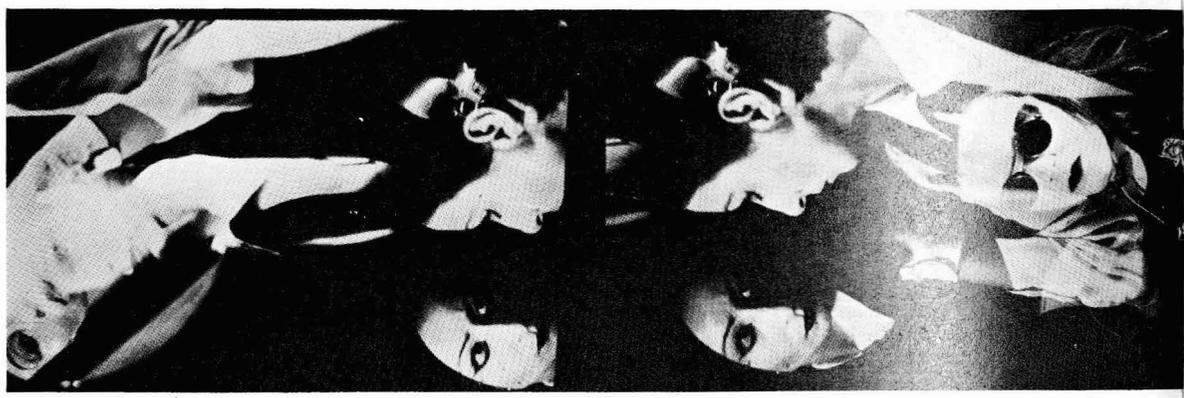
Templo de Karnak-Norte, Egipto (fragmento)

2

QUIND
 LA FUMÉE de TABAC
 S'EST aussi
 de LA Bouche
 qui L'EXHALE,
 les DEUX ODEURS
 S'ÉPOUSENT par
 INFRA-mince
 marcel Duchamp



1

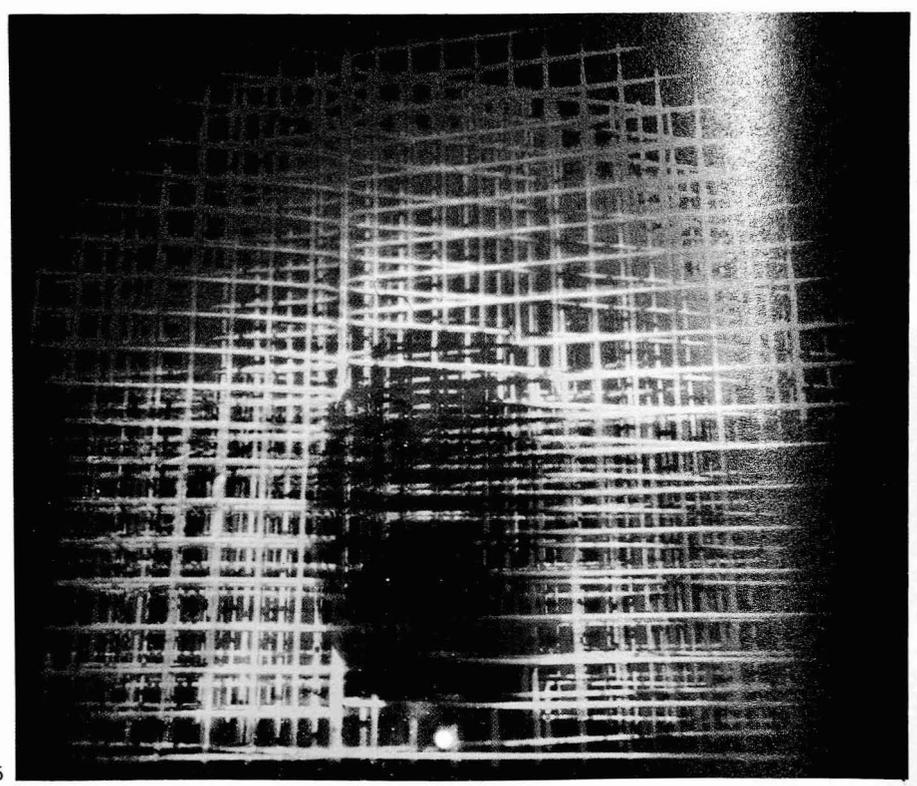


3

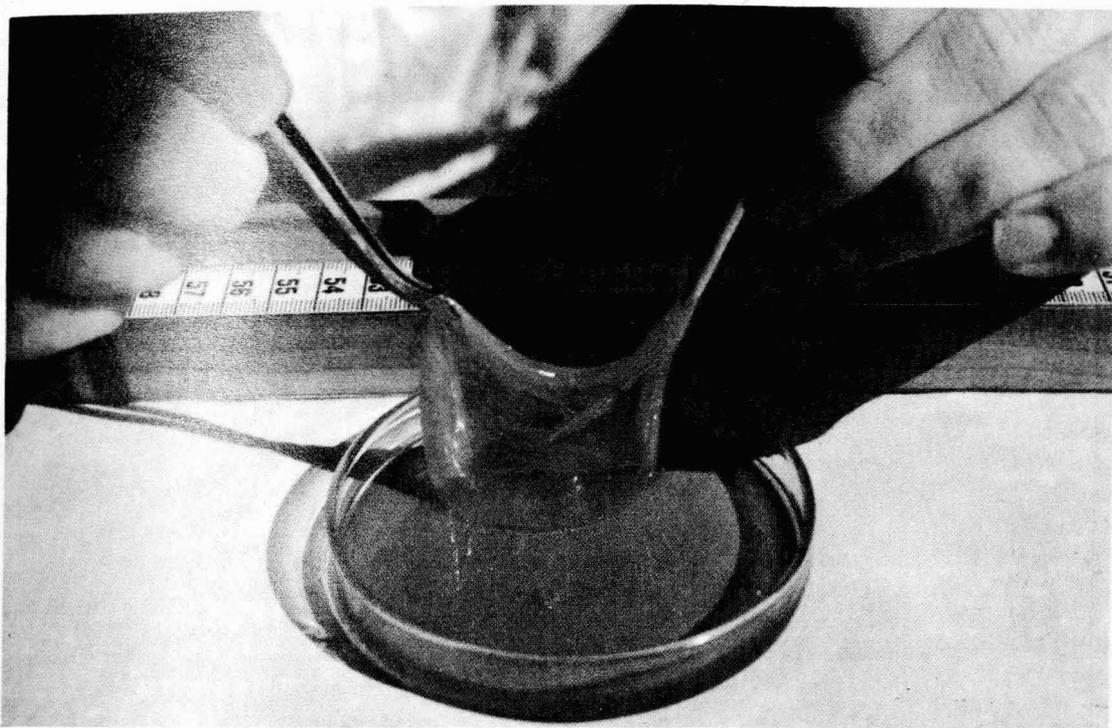
- 1. César Domela,
Construcción
- 2. Marcel Duchamp,
Pistons de courant d'air
- 3. Maria Klonaris
y Katerina Thomadaki,
Orlando-Hermaphrodite II
(detalle)
- 4. Stephen Benton,
Rind II, 1977
- 5. Alexander, *Head in a
Dimensional Environment*



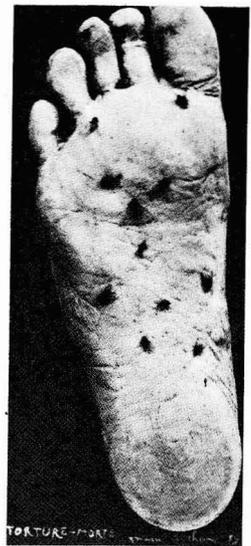
4



5



6



7

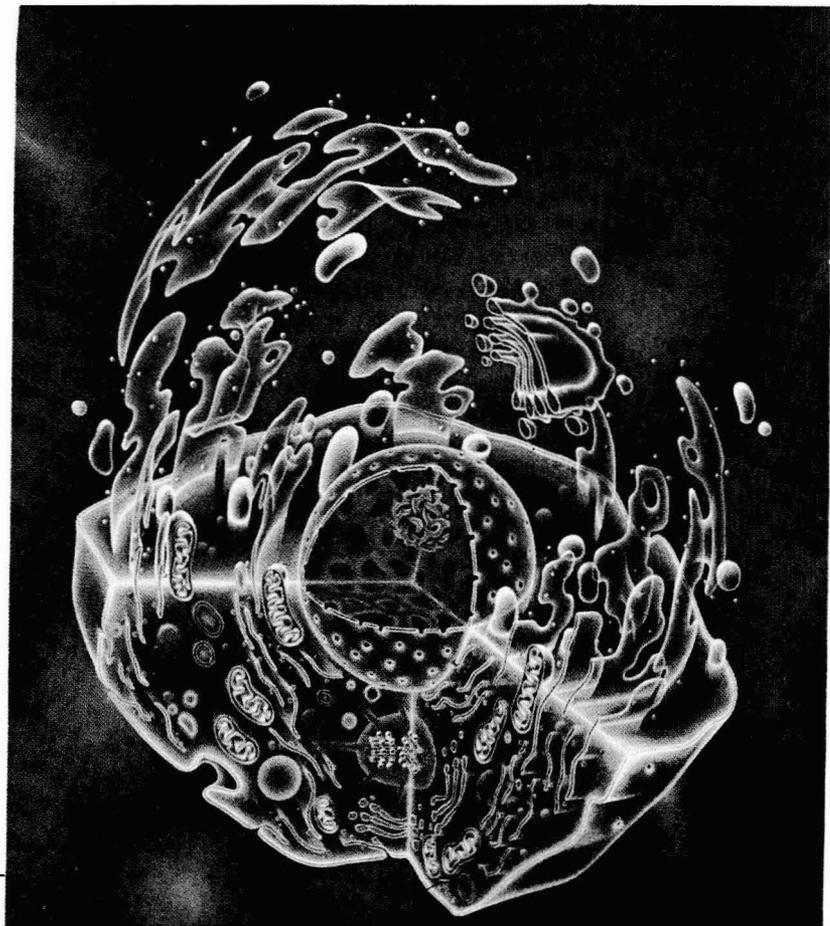


8

- 6. Piel artificial
- 7. Marcel Duchamp, *Torture-Morte*
- 8. Extracto del videoclip *Accident will happen*, de Elvis Costello
- 9. Marcel Duchamp, *Bellehaleine, Eau de Voilette*
- 10. Tanguy de Rémur, *La célula*



9



10

deberíamos llamar postmodernidad "ya que no tenemos a la mano una mejor palabra para expresar la idea en cuestión."¹⁰

Existe aún la búsqueda modernista, la incertidumbre, la confrontación con lo "innombrable". Pero ahora, como el corredor preocupado con su *walkman*, el *flâneur* postmoderno lleva consigo la cinta grabada de la textualidad modernista, que ha llegado a él en forma desacostumbrada como la voz de una época antigua, como las hermosas reliquias del "no-teatro" modernista, que son la guía de su búsqueda. Así, con todo y sus inateriales electrónicos sobre la exposición entera pende la sombra de lo que Barthes evocó, en su análisis del Pop, como "esta vieja cosa llamada arte."¹¹

Melancolía y obsesión

Para Lyotard, "Les Immatériaux" estuvo relacionado con "una forma de desencanto o de melancolía hacia las ideas de la era moderna; una sensación de desasosiego."¹² Y en la exposición (o al menos en su proyecto) una especie de vaivén entre melancolía y obsesión reemplazó a la angustia moderna avanzada. En cuanto al melancólico arte, ya nada parece estar en juego intelectualmente en el "arte progresista" y la teoría deviene un espacio para lamentar esta pérdida. (Lyotard encuentra esta melancolía en el enfoque "negativo", casi clínico, de Theodor Adorno, "que es la medida de la vastedad de su desencanto."¹³) Al tiempo, la "obsesión" es la reacción contraria a este perdido objeto de arte: una zambullida en la desquiciada e insostenible reproducción de las cosas. En esta situación uno contrae la clase de histeria de la cultura electrónica llamada por Paul Virilio "speed", el pánico apocalíptico ante el cuadro de un futuro espantoso sin final.¹⁴ Uno también contrae la excitación consumista o las "intensidades" que Fredric Jameson describe como "impersonales y que varían libremente. . . dominadas por una

extraña forma de euforia."¹⁵ Junto a su "melancolía. . . latente o implícita,"¹⁶ "Les Immatériaux" evidenció esta obsesión en su frenética multiplicación de imágenes y en su alocada exuberancia electrónica (su desorden de instalaciones y profusión de computadoras). En sí misma "Les Immatériaux" fue maniacodepresiva. Jameson está impresionado por la "pérdida de afecto" en la cultura postmoderna (el afecto de la alienación o de la angustia moderna avanzada). Semejante *angst* tiene su apoteosis formal en la abstracción absoluta: monocromos blancos, la página vacía, la cámara inmóvil por largas horas en las que la representación es llevada al límite: la extinción. La angustia es el afecto asociado con el fin de la representación: el encuentro heroico del artista con el objeto extraño que lo despoja o lo escinde de sí mismo. Ahora el fin de la representación se ha convertido en un rasgo general de nuestro mundo o condición, rasgo de la infinita recomposición de las cosas: no sólo es un problema del arte. Así, en vez de angustia, padecemos melancolía y obsesiones, tropos de una condición postmoderna: la "subjetividad" en una cultura que no puede ubicar por más tiempo al sujeto humano en su centro. También poseemos una sensación de "inmaterialidad": en el modernismo formalista, el fin de la representación asumió la fórmula de una purificación de los "materiales" básicos del arte. Ahora el criterio de la especificidad del medio o del material ya no puede ser empleado para separar al "arte" de la decadente cultura "kitsch" de la que supuestamente debía salvarnos. La gran pregunta del modernismo fue ¿qué es el arte? Ahora es desplazada por la pregunta postmoderna ¿qué somos en medio de todo esto?

Dislocaciones

La respuesta que da Lyotard a esta pregunta en sus escritos comienza con "tecnociencia". La tecnociencia transforma al Estado y a la producción económica. Altera la naturaleza del conocimiento. Redefine las propias nociones de "arte" y "cultura".

Filosóficamente, hace que las

¹⁵ Fredric Jameson, "Postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío", *La cultura en México*, números 1276 y 1277, septiembre de 1986.

¹⁶ "Una conversación", p. 33.

preguntas "¿Qué es la Ilustración?" y "¿Qué es la Revolución?" sean reemplazadas por las preguntas "¿Qué es la tecnociencia?" y "¿Qué somos en ella?" La postmoderna es una condición tecnocientífica.

Una diferencia entre la revolución industrial y la electrónica es el lugar central que ocupa la ciencia abstracta: para construir una máquina de vapor no se necesita saber física superior. El entrelazamiento de ciencia y tecnología, hoy representado por Silicon Valley, es de origen reciente. Pero como la ciencia y la tecnología se convierten en una sola cosa, ha llegado a ser cada vez más improbable pensarlas en los términos de los valores confiados y progresistas de la Ilustración: el complejo químico I.G. Farben termina en los campos muertos. Lyotard piensa que lo que está en juego en la tecnociencia no son los valores ilustrados que podría incorporar, o el consenso acerca de la naturaleza del mundo físico que pueda hacer viable, sino su nuevo lugar específico y el alcance mortal de sus consecuencias.¹⁷

Estas polémicas apreciaciones de Lyotard proporcionan el marco filosófico a la noción de "inmaterialidad" que da su nombre a la exposición. Para entender este concepto y su realización con nuestra condición postmoderna, es útil distinguir dos clases de "inmaterialidad" tecnocientífica. En primer lugar, está el despojo electrónico del cuerpo humano. "Les Immatériaux" fue la pesadilla de un fenomenólogo: por todas partes se contemplaba el reemplazo de actividades materiales del "cuerpo vivo" por actividades artificiales, o por lenguajes formales e inateriales. Se presentaba un mundo de simulación del

¹⁷ La "nueva ciencia" de los siglos XVIII y XIX creció al interior de la ideología de la Ilustración. Pero no se requiere más de esta ideología para sostenerla: puede ser transplantada a donde sea, es compatible con muchos tipos de regímenes políticos diferentes, es usada tanto por el filántropo y el terrorista como por el consumidor democrático y el fanático religioso. Su universalidad no reside en sus principios de discusión sino en el alcance de sus consecuencias técnicas y en el tipo de cultura que trae consigo. Lejos de arrastrar ideas de la Ilustración, parece funcionar sin una meta-narrativa legitimadora o una ideología particular. Más bien, lleva en su despertar una crisis de ideologías: la guerra de las ideologías industriales es reemplazada por las guerras de las tecnociencias postmodernas.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, París, Seuil, 1982, p. 89. (Hay edición española en Paidós, 1986).

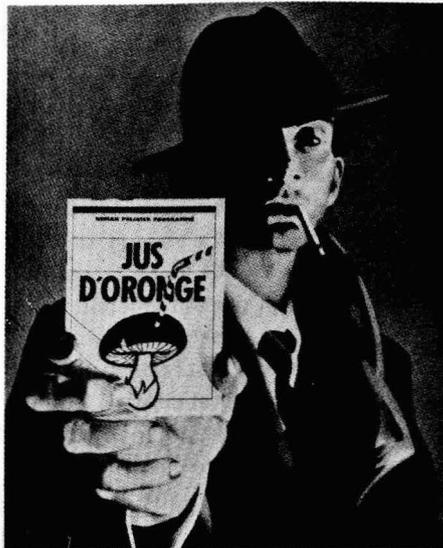
¹² "Una conversación", p. 33.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Paul Virilio, *L'Espace Critique*, París, Bourgois, 1984.

cuerpo: comer y dormir (representados por una demostración de comida instantánea y por la cápsula dormitorio japonesa) pero también ver y pensar (las computadoras y los instrumentos científicos). Hubo simulaciones fílmicas (y de video) de movimientos y recuerdos, e inclusive una demostración en la cual se fabricaba piel "humana".

En suma, la exposición sugirió que la vida y la muerte están sujetas a la intervención y redefinición tecnocientífica. Por ejemplo, en el espacio "Desnudo vano", las fotografías de *Locomoción animal* (1867) de Muybridge fueron yuxtapuestas a fotografías propagandísticas de la película de Joseph Losey *Monsieur Klein*, donde se aprecia la disección anatómica en los campos de la muerte nazis. Y en el espacio "Ángel" diversos fotomontajes mostraron las posibilidades de la transexualidad y el hermafroditismo mientras que en la pista sonora una voz femenina (la de Dolores Pogoziński, quien adaptó todos los escritos) reflexionaba sobre las mitologías de la diferencia sexual. En apariencia, cada género sucumbe a la manipulación tecnocientífica, en la medida en que las operaciones transexuales abren el espectro a un "tercer sexo". Finalmente, en el espacio "Los pequeños invisibles", se demostró que los sentidos corporales no pueden



Montaje sobre un cartel de S y J. Jupin

proporcionar por más tiempo el tribunal empírico para las teorías científicas. Actualmente, el espacio y el tiempo, una vez concebidos como "formas de intuición" del mundo que el cuerpo experimenta y la ciencia estudia, existen ampliamente como complejos constructos teóricos a partir de los cuales se crea el mundo artificial en que vivimos.

En segundo lugar, está la desmaterialización del espacio. No sólo no podemos construir por más tiempo únicamente a partir de los materiales de nuestra Tierra. (Un espacio de la exhibición, "Tierra olvidada", expuso fragmentos de cerámica, madera y ladrillo de las construcciones de Frank

Lloyd Wright y Alvar Aalto como si fueran ruinas de una ciudad perdida.) No sólo es que hayamos elevado la representación arquitectónica casi al nivel de la construcción misma. (En el espacio "Arquitectura plana", se mostraba cómo los códigos pictóricos y arquitectónicos parecen unificarse en ciertas obras de Malevich y Piet Zwart y, en "Referencia invertida", cómo los modelos arquitectónicos de Peter Eisenman son tan abstractos que llegan a ser obras autónomas.) El tipo de civilización que la tecnociencia trae consigo es infinitamente transportable, se extiende por todas partes. No congrega a la gente en los centros urbanos; la dispersa en un "lugar" atópico cualquiera del cual es conectada por cable a todas partes: desde su propia cápsula dormitorio japonesa, uno sintoniza al mundo. La imagen clave de nuestra civilización inmaterial no es la ciudad industrial saintsimoniana, sino el omnipresente centro comercial.¹⁸

"Les Immatériaux" simuló nuestra ubicuidad "inmaterial". La exhibición no fue un centro alrededor del cual los objetos (industriales) estuvieran ordenados sino una "implosión" de elementos (postindustriales) de todo el mundo. En este sentido se podría decir que "Les Immatériaux" es a la civilización electrónica lo que las grandes exposiciones industriales del siglo XIX fueron a la civilización industrial. Pero esta cultura inmaterial de la tecnociencia no fue exhibida con una fascinación horrorizada (a la manera de la visión humanista de una tecnología distópica). El propósito no fue la crítica ideológica y Lyotard no utiliza la categoría de "alienación" (que, según dice, es un ejemplo de teología anticuada).¹⁹ Las dislocaciones contemporáneas del cuerpo y del espacio y la imposibilidad actual de una



Saul Steinberg. Máscaras

¹⁸ La exposición no fue, en absoluto, una sanción aprobatoria de lo que se conoce como arquitectura "postmoderna". El "historicismo" postmoderno es más bien un síntoma de la pérdida de una historia pública monumental en una cultura dominada por la transmisión instantánea. Es una forma de anular la "temporalidad transhistórica" que resulta de los ecosistemas tecnológicos" (*L'Espace Critique*, p. 14). La alusión postmodernista en la arquitectura postmoderna no es sólo un escape estilístico de las austeridades del Estilo Internacional: puede ser también una reacción a la "inmaterialización del espacio" que la tecnociencia introduce en nuestro mundo.

¹⁹ Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel*, pp. 83-84.

narrativa continua no son simplemente las lacras del "kitsch" o de la mercantilización. De nueva cuenta estas condiciones postmodernas están anunciadas ya en los textos modernistas de Beckett.

Por consiguiente, la tecnociencia no debería provocar una pesadilla romántica. Lyotard, en cambio, quiere explicárnosla como un texto modernista en el cual podemos continuar la guerra de la invención heterogénea —alguna vez la provincia del arte de vanguardia— por otros medios. El peligro que Lyotard percibe en la tecnociencia no es la alienación de nuestra identidad pretendidamente natural. Es la posibilidad "totalitaria" de que allí exista sólo una identidad artificial que nos someta al control centralizado. Es el peligro de una homogénea unidad de lenguajes representada por la visión informática de la comunicación controlada. La pregunta "¿Qué somos en medio de todo esto?" no debe tener por necesidad una sola respuesta. "Nosotros" no somos una entidad única a la que la tecnociencia enajena o aprehende. Aún más, al inventar nuevos lenguajes heterogéneos, constantemente nos reinventamos —esto es lo que el modernismo tiene que decirnos acerca de nuestra condición postmoderna. De tal modo, el "mapa" de Lyotard no tiene la intención de dar una salida a la condición postmoderna, sino de acelerar y complicar la diversidad inconmensurable a su interior para garantizar que la tecnociencia sea una "heterotopía" del tropel de los lenguajes más que una utopía de una sola palabra para un solo pueblo.

El videojuego norteamericano

"Postmoderno" es una fórmula acuñada en Norteamérica. Según Lyotard, se refiere a "una cuestión que los franceses no conocen muy bien ya que siempre están completamente ocupados en sí mismos."²⁰ Y, sin embargo, en Norteamérica, siguiendo la útil distinción de Hal Foster, reconocemos ya dos formas de "postmodernismo" de las cuales una es de inspiración francesa o postestructuralista.²¹

Hay un aspecto curioso del debate actual sobre el postmodernismo: es la confrontación del pensamiento francés de avanzada de los últimos veinte años con la cultura de masas norteamericana. (Esto se percibe en las confrontaciones audiovisuales de la exposición: un texto de Artaud junto a una imagen de Elvis Costello y cosas así. En efecto, un norteamericano que pasara por los 61 espacios escuchando en sus audífonos la machacona recitación de una metafísica "profunda" del tipo "el mundo es un videojuego" podría haber tenido la fastidiosa impresión del *déjà vu*.) Jameson piensa que en el fondo el postmodernismo es el nombre de un extraño tipo de cultura que Norteamérica esparció por el globo y en los cielos: "esta cultura postmoderna, totalmente global, y sin embargo norteamericana, es llevada adelante por una nueva ola total de dominación militar y política norteamericana a través del mundo."²² De acuerdo a Jameson, las ironías del capital internacional podrían poner en claro que el gran florecimiento de la teoría y la escritura moderna en París, donde al ególatra texto lingüístico le han sido cortadas todas sus amarras con el mundo, encuentra su penosa realización en el elegante teatro de las mercancías y los signos que es el centro comercial norteamericano contemporáneo.

Quizá nunca hubo en la historia y la filosofía europeas —desde que Adorno culpó a la Ilustración por la existencia de la ciudad de Los Ángeles— un esfuerzo monumental parecido para encontrarle lugar al "americanismo" en el debate postmoderno. En efecto, al referirse a la visión de la ciudad "sobrepuesta" de Virilio, Lyotard subraya que "Les Immatériaux" es un simulacro en miniatura de lo que para un intelectual francés significa recorrer algún lugar entre San Diego y Los Ángeles con tan sólo su autoestéreo para indicar los cambios de ubicación durante el recorrido.²³

El periodo del modernismo avanzado fue un periodo del "americano en París", del peregrinaje cosmopolita a la "capital del siglo XIX". En Norteamérica, donde el modernismo en diáspora fue saludado alguna vez como

la preservación del arte frente a la decadencia del "kitsch," el modernismo devino la ideología oficial de una nueva ola de proliferación museográfica. Ahora es París quien contempla el futuro dominado por la cultura electrónica americano-nipona e intenta colocar esa cultura en su museo.

La entrada de la teoría francesa de avanzada al museo llega en un momento en el que, en un debate filosófico internacional, es atacada por "irracionalista" o "relativista". Estos opositores no dudarán en encontrar a las extravagantes cuestiones que la exposición escenifica como un previsible producto de una filosofía errabunda más que un diagnóstico de nuestra condición. En términos generales, el debate sobre la "teoría francesa" ha asumido la forma de un debate sobre la reevaluación de la Ilustración europea en una época no eurocentrista.²⁴ No es una sorpresa que Norteamérica tenga un lugar capital en este debate, ya que hemos inventado la gran forma de "occidentalización" o "modernización" "postcolonial" apreciable en Japón. La gran irrupción de un modernismo artístico cosmopolita en la Rusia preestalinista y en la Europa prebélica, con sus manifiestos espasmódicos y proclamas radicales, se ha convertido en un ejemplo ambiguo de herencia cultural, tanto en la Unión Soviética como en Occidente —al menos desde que la Guerra Fría tuvo lugar. Y, sin embargo, el modernismo puede sobrevivir en la "teoría francesa" mientras tanto, con todas sus demandas de radicalidad y celebraciones de heterogeneidad. Esta pervivencia del modernismo en el propio pensamiento sobre y de nuestra condición postmoderna fue la implicación final, involuntaria quizá, de "Les Immatériaux". ♦

²⁴ El "postmodernismo" se ha convertido en la rúbrica para un debate filosófico sobre la filosofía francesa. Por ejemplo, Jürgen Habermas defiende el concepto weberiano de modernidad y ve en la teoría francesa su negación irracional. Lyotard contraponen a la obsesión de Habermas por la "comunicación" y el "consenso" los valores de la inconmensurabilidad y la heterogeneidad de lenguajes. Y, mientras Richard Rorty se coloca junto a Lyotard en contra del fundacionalismo de Habermas, encuentra sin embargo una forma de mantener la solidaridad con la modernidad ilustrada en el pragmatismo (norteamericano).

²⁰ "Una conversación", p. 33.

²¹ Hal Foster, "(Post)Modern Polemics", *New German Critique* 33, Otoño 1984.

²² Jameson, "Postmodernismo. . .".

²³ Citado en *Les Immatériaux*, Album, París, p. 19.