

El museo como espacio para el pensamiento: *Les Immatériaux* y la irrepresentabilidad de la Naturaleza¹

Sergio Mejide-Casas

Universidad de Santiago de Compostela ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.96002>

Recibido: 14 de mayo de 2024 • Aceptado: 23 de julio de 2024

ES Resumen: En 1985 tuvo lugar *Les Immatériaux*, una exposición comisariada por el filósofo Jean-François Lyotard y el teórico de nuevos medios Thierry Chaput. Aunque en su momento fue considerada un fracaso, el proyecto ha ganado un estatus de culto con el paso de los años, siendo reconocida por su capacidad para prefigurar muchos de los desafíos propios del siglo XXI. La hipótesis de este artículo es que esa capacidad anticipatoria no se debió exclusivamente a las ideas y a los conceptos aportados por Lyotard, sino a la capacidad autónoma que la exposición tuvo para producir pensamiento a partir de las interacciones que en ella se dieron. Para ejemplificar esta perspectiva se tomará como ejemplo una sección de la exposición, «Irreprésentable», en la que la instalación de un pequeño bosque de veinte metros permite repensar algunos de los debates clave de la teoría del arte y la filosofía contemporáneas, como la cuestión de lo representable y lo irrepresentable o el binarismo naturaleza-cultura.

Palabras clave: posmodernidad, arte contemporáneo, historia de las exposiciones, filosofía, Jean-François Lyotard.

ENG The Museum as a Place for Thought: *Les Immatériaux* and the Unrepresentability of Nature

Abstract: 1985 saw the birth of *Les Immatériaux*, an exhibition curated by philosopher Jean-François Lyotard and new media theorist Thierry Chaput. Although considered a failure at the time, the project has gained cult status over the years, being recognised for its ability to prefigure many of the challenges of the twenty-first century. The hypothesis of this paper is that this predictive capacity was not exclusively due to the ideas and concepts provided by Lyotard, but to the autonomous capacity that the exhibition had to produce thought from the interactions that took place in it. To exemplify this perspective, we will take as an example a section of the exhibition called “Irreprésentable”, in which the installation of a small forest of twenty metres allows us to rethink some of the key debates in contemporary art theory and philosophy, such as the question of the representable and the unrepresentable or the nature-culture binarism.

Keywords: postmodernity, contemporary art, exhibition history, philosophy, Jean-François Lyotard.

Sumario: 1. Introducción. 2. *Les Immatériaux*, más que una exposición sobre filosofía. 3. Instalar un bosque en el museo. 4. La irrepresentabilidad de la Naturaleza. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Mejide-Casas, S. (2024). El museo como espacio para el pensamiento: *Les Immatériaux* y la irrepresentabilidad de la Naturaleza. *Arte, Individuo y Sociedad* 36(4), 1005-1012. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.96002>

1. Introducción

Entre el 28 de marzo y el 15 de julio de 1985, el Centre Georges Pompidou acogió uno de los experimentos más arriesgados de la historia de las exposiciones de arte: *Les Immatériaux*, un proyecto comisariado por el filósofo Jean-François Lyotard y el teórico de los nuevos medios Thierry Chaput. Después de ganar fama mundial con su obra *La Condition postmoderne* (1979) y consolidarla con *Le Différend* (1983), su gran libro de filosofía, Lyotard fue invitado a colaborar en un proyecto que estaba siendo desarrollado por el Centre de

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020)”. Ref. PID2020-112921GB-I00. IP: Federico López Silvestre. Universidade de Santiago de Compostela.

Création Industriel (CCI), ligado al Centre Pompidou. El filósofo no sólo aceptó la propuesta, sino que se volcó completamente en el proyecto. La propuesta original del CCI pretendía abordar el uso de nuevos materiales en la creación artística contemporánea, pero con la llegada de Lyotard la muestra tomó un cariz más filosófico:

Diría que aquello en lo que esta exposición está interesada –probablemente la cosa más importante– es en que sabemos muy bien que hubo una metafísica correspondiente a la tecnociencia de la dominación, que era la metafísica del sujeto, la metafísica de Descartes y de todo el pensamiento del sujeto hasta el siglo XX inclusive, pero no estamos seguros de qué tipo de metafísica podría ser la propia de la tecnociencia de la interacción. No sólo qué metafísica, qué pensamiento, sino también qué política, dado que es fácil ver cuáles fueron las políticas del sujeto correspondientes a la dominación tecnocientífica: precisamente, las políticas del poder estatal, diría yo (Lyotard, 2015, p.33).

Como cabía esperar de un proyecto tan extraño, el resultado fue un fracaso. Sin embargo, precisamente por su capacidad para disgustar a la mayor parte de los espectadores que fueron a verla, esta exposición mostró cómo las grandes instituciones también podían cuestionar algunos de los principios heredados sobre la forma de hacer exposiciones; al menos, siempre que se diera libertad a sus responsables.

En este texto nos aproximaremos a una parte de la exposición que fue denominada bajo el apelativo de «Irrepresentable», en la que los comisarios decidieron incluir un pequeño jardín –o bosque, como ellos lo llamaban– con plantas vivas. El trabajo desarrollando en esta sección de la exposición nos permitirá reflexionar sobre cómo un espacio museístico puede dialogar con la historia del pensamiento y sus conceptos de una forma compleja. Para ello, nos apoyaremos en las últimas investigaciones sobre la exposición que han sido llevadas a cabo por Andreas Broeckmann, cuyos resultados provisionales pueden encontrarse en la web <https://les-immateriaux.net/>, y en la reconstrucción 3D de la exposición que ha sido realizada en el marco del proyecto *Beyond Matter*, disponible en: <https://lesimmateriaux.beyondmatter.eu>. La información general del proyecto parte de los datos que se pueden encontrar navegando a través de la página web. La totalidad de las entrevistas a las que hacemos referencia a lo largo del artículo son fruto de un trabajo de compilación que verá la luz próximamente; por lo pronto, las referencias remiten a la publicación original. Las traducciones son, en todos los casos, del autor de este texto.

Además de servir como estudio de caso, este artículo pretende alcanzar una reflexión más amplia sobre el papel de los museos en la sociedad. Si bien es cierto que el origen de estas instituciones en el siglo XVIII estuvo ligado a la educación estética de la ciudadanía, esta condición debe ser repensada a partir de las diferentes experiencias que en el siglo XX han problematizado estos principios. Más allá de la diferencia que se establece entre los museos de arte contemporáneo y aquellos dedicados a la historia natural o a la antropología, recientemente cuestionada por diferentes autores (Deliss, 2020), la convicción que en este texto se presenta es que todos tienen la capacidad para interactuar de forma diferente con el público que acude a ellos. Si *Les Immatériaux* se presenta como una experiencia ejemplar a este respecto es por su uso de la tecnología y la escenografía, herramientas que en aquellos tiempos –y todavía en los nuestros– parecían limitadas a la divulgación de contenidos científicos (en el caso de la tecnología) e históricos (en el caso de la escenografía)², y que en esta exposición se utilizaron para convertir el museo en un espacio para el pensamiento.

2. *Les Immatériaux*, más que una exposición sobre filosofía

Aunque muchas veces se aborda *Les Immatériaux* como si hubiera sido una exposición –él prefería decir que era una «manifestación»– exclusivamente concebida por Lyotard, lo cierto es que el proyecto nació antes de que él se incorporara al equipo. Una vez alcanzado un grado preliminar de desarrollo, el proyecto corría el riesgo de no ser continuado, pues la idea no era lo suficientemente potente como para poder ser llevada a cabo con éxito. Es en ese momento cuando se propone incorporar a un segundo comisario que dote a la exposición de coherencia conceptual. No se sabe por qué se le eligió a él, pero es probable que el éxito internacional de *La condition postmoderne* (Lyotard, 1979) fuera uno de los principales alicientes para que fuera considerado como la persona que podía salvar el proyecto. Lyotard no dudó demasiado a la hora de aceptar el encargo, y a la altura de 1984 ya estaba profundamente inmerso en su tarea de comisario. Una de sus primeras determinaciones fue cambiar el nombre de la exposición, que hasta el momento había pasado por algunos nombres provisionales como *Les matériaux nouveaux et la création*; solo después de su llegada empezó a utilizarse el nombre que recibiría finalmente: *Les Immatériaux* (Lyotard, 2015, p.29).

Aunque habitualmente se ha considerado que *Les Immatériaux* es una exposición «de tesis», con un discurso fuerte que es ilustrado a través de las obras que en ella se expusieron, esto no está del todo claro. Por supuesto, el peso filosófico es muy grande, ya que el comisario era un filósofo. Lo que no está tan claro es la tesis que se pretende demostrar a través de ella, pues no se dieron indicaciones muy precisas sobre lo que el espectador debía concluir. Si pensamos en Lyotard, podríamos creer que la muestra pretende ser una presentación visual de lo que él denominó «condición posmoderna», pero es más complejo que todo esto,

² Una exposición con la que habitualmente se compara *Les Immatériaux* por su uso antagónico de los aparatos técnicos fue *Electra*, comisariada por Frank Popper en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris entre el 10 de diciembre de 1983 y el 5 de febrero de 1984. En ella, los aparatos técnicos eran empleados de una forma didáctica, siempre al servicio demostrativo de sus usos y funciones.

pues, de hecho, lo más significativo es que estaba diseñada para criticar la misión pedagógica que las exposiciones y los museos habían encarnado desde el siglo XVIII.

En efecto, *Les Immatériaux* conspiraba para impedir que el espectador entendiera algo. Lo que se pretendía transmitir no era un conocimiento o un saber, sino una experiencia. Lyotard había tomado nota de las sucesivas deconstrucciones del espacio expositivo realizadas por su querido amigo Daniel Buren y sabía que una exposición no podía adscribirse al formato propio de los libros. Lo que él tenía que conseguir no era transmitir su mensaje filosófico de la mejor forma posible, sino producir algo que compartiera su sensibilidad y que fuera coherente con el medio que estaba trabajando. Si sus textos filosóficos pretendían deconstruir la presentación habitual que se daba en los libros de filosofía, fuera a través de recursos de ficción propios de la novela –como ocurre en *Le mur du pacifique* (Lyotard, 1979)– o del teatro –*Que peindre?* (Lyotard, 1987)–, lo que le correspondía hacer en *Les Immatériaux* era algo parecido. No introducir la filosofía como un contenido dentro del museo, sino hacer que fuera la propia exposición la que se convirtiera en un órgano pensante. Es decir, no tanto una exposición *sobre filosofía* como una exposición *filosófica*.



Figura 1. « Matériau dématérialisé », *Les Immatériaux*, 1985. © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou – Dist. RMN-Grand Palais. Fotografía de Jean-Claude Planchet.

Para conseguir este objetivo, uno de los elementos más importantes fue la introducción de unos cascos inalámbricos que todos los espectadores debían llevar puestos mientras estuvieran en el interior de la exposición (Fig. 1). Los auriculares tenían varios objetivos. El primero era anular la comunicación con los demás espectadores para convertir la experiencia de recorrer la exposición en una aventura solitaria o, como prefería decir Lyotard, «una dramaturgia sin héroes» (Pencecat, 1985, p.23). El segundo consistía en producir una nueva relación comunicativa con el contenido auditivo que se escuchaba a través de los cascos. Nos referimos a fragmentos de textos pertenecientes a figuras tan relevantes como Samuel Beckett, Jorge Luis Borges o Antonin Artaud, que eran leídos por actores profesionales y que cambiaban dependiendo de la zona a la que el espectador se acercara. Por ejemplo, nada más acceder a la exposición, una vez superada una primera estancia en la que el espectador se encontraba con un bajorrelieve de Nectanebo II –último faraón de Egipto– recibiendo el signo de la vida, el asistente podía escuchar a través de sus oídos un texto escrito por Beckett para *Foirades/Fizzles*, el proyecto colaborativo que desarrolló junto a Jasper Johns durante los años setenta.

Por supuesto, los auriculares no fueron el único recurso que se empleó en la exposición con el fin de confundir al espectador. Una vez hubiera entrado en la exposición y accedido a ese primer espacio, el espectador debía elegir entre cinco senderos posibles para recorrer la muestra. Cada uno de los caminos estaba introducido por un diorama realizado por Jean-Claude Fall y Gérard Didier, estrechos colaboradores de Beckett, en los que se mostraban escenas tales como un abrigo colgado sobre una silla, una boca parlante sin cuerpo, un par de zapatos de baile, tres ceniceros abandonados o un espacio vacío. Una vez elegido el camino, el visitante podía derivar libremente, decidiendo si quería seguir el recorrido de forma lineal o prefería transitar los espacios de una forma menos convencional. De alguna manera, lo que planteaban esos cinco recorridos posibles era una ordenación temática de los sesenta espacios singulares –cada uno tenía un tema y un nombre propios³– en los que estaba dividida la exposición, aunque todos fueran independientes y, al mismo tiempo, estuvieran relacionados entre sí (Fig. 2).

³ Los nombres de los cinco senderos partían de la raíz MAT y referían a diferentes aspectos del proceso comunicativo: *matière* (referente), *matériau* (soporte), *matériel* (hardware, el destinatario), *matrice* (matriz, el código) y *maternité* (maternidad, el emisor). Esta información apareció en el *Petit Journal* de la exposición (Hui y Broeckmann, 2015: 11).

horizontalidad que se practicó en lo relativo al proceso de comisariado. Aunque el relato tradicional siempre apuntó a Lyotard como el gran genio creador de la exposición, minorizando el papel de Chaput, ninguno de los dos fueron otra cosa que *primus inter pares*; es decir, coordinadores de un equipo multidisciplinar que tomó decisiones muy relevantes para el conjunto de la exposición, llegando incluso a encargarse de comisariar o co-comisarar partes enteras del proyecto⁶. La explicación es sencilla: como la exposición era tan grande y compleja, con tantas partes diferenciadas, ni Lyotard ni Chaput podían estar al tanto de todo lo que estaba sucediendo simultáneamente. Aquí es donde aparecen, en primer lugar, cuatro figuras que fueron cruciales para el desarrollo de la muestra: Martine Moinot, Catherine Testanière, Nicole Toutcheff y Sabine Vigoreux. Es gracias a ellas que contamos con mucha de la información de la que disponemos sobre la exposición, por lo que su rol no debe ser olvidado ni minusvalorado, pues fueron una parte esencial del desarrollo de la exposición. Lo mismo ocurrió con algunas figuras periféricas que jugaron un rol importante en algunas secciones específicas de la exposición, como los científicos que integraron el equipo de *advisors*: el informático Mario Borillo, el astrofísico Michel Cassé, el microbiólogo Jean-Pierre Raynaud –no confundir con el artista con el que comparte nombre–, el matemático Pierre Rosenstiehl y el químico Paul Caro. También con otras figuras relativas al propio Centre Pompidou, como el arquitecto Alain Guiheux, quien comisarió las tres secciones dedicadas a la arquitectura (Broeckmann, 2023), o el que sería el futuro director del Centre Pompidou, Bernard Blistène, responsable junto a Lyotard de las siete secciones sobre artes plásticas (Broeckmann, 2022a). El propio Lyotard reivindicaría el carácter colectivo de la exposición al ser preguntado por el comisariado, diciendo en numerosas ocasiones cosas parecidas a las que siguen:

En ocasiones he tenido que protestar contra el hecho de que me hicieran responsable de la exposición. Es un colectivo que ha funcionado como tal, por lo que hay muchas cosas de las que los comisarios no son los autores. En algunos casos, los documentalistas han concebido sitios enteros desde cero, por lo que es difícil distinguir el alcance de la iniciativa de cada uno (Soutif, 1985, p.30).

En lo que refiere al sitio que nos ocupa, « Irrepresentable », Lyotard sí sabía lo que estaba ocurriendo, pues él fue uno de sus responsables. Pero no el único. El otro fue Paul Caro, quien se había involucrado más que ningún otro en el día a día de la exposición (Broeckmann, 2022b, p.5). Juntos tuvieron la llamativa idea de introducir plantas vivas en una exposición llena de aparatos tecnológicos. Con todo, lo que más llama la atención no es tanto lo que fue presentado, sino el sobrenombre que se le dio a todo aquello, pues apunta a una reflexión que en el siglo XXI tenemos muy presente: la irrepresentabilidad de la Naturaleza⁷.

3. Instalar un bosque en el museo

Como ya hemos apuntado, el sitio que vamos a tratar a continuación es fruto de la colaboración entre un filósofo y un científico en una institución dedicada al arte contemporáneo, algo muy poco habitual en aquellos tiempos y puede que todavía en los nuestros. El resultado fue un pequeño bosque de 20m² que estaba conformado por lianas, helechos y hiedras. Además, junto a la vegetación se encontraban dos aparatos técnicos: un fitotrón, cuya función es la de generar un microclima controlado para el crecimiento de las plantas, y un sensor hidrométrico, utilizado para medir la humedad ambiental (Fig. 3).



Fig. 3. « Irrepresentable », *Les Immatériaux*, 1985. © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou – Dist. RMN-Grand Palais. Fotografía de Jean-Claude Planchet.

⁶ No incluimos aquí el comisariado que hicieron Guy Fihman y Claudine Eizykman del ciclo «Ciné-immatériaux», pues fue paralelo a la exposición. Tampoco hablamos del comisariado de las conferencias ni de los conciertos que acompañaron a la exposición, pues esto daría para una reflexión más amplia sobre la misma, como también ocurre con el caso del proyecto *Épreuves d'écriture*, que contó con un catálogo independiente.

⁷ El título original que Caro propuso en febrero de 1984 fue «La complexité». Dos meses después fue sustituido por «Irrepresentable», un nombre que refuerza la potencia conceptual y el interés filosófico del espacio.

Además del interés que despierta el hecho de que este pequeño bosque conviviera en tiempo y espacio con el conjunto de las máquinas y aparatos que poblaron la exposición, debe llamarnos la atención el título otorgado al mismo. ¿Por qué irrepresentable? ¿Qué es lo irrepresentable en este conjunto de helechos? Si nos ceñimos al texto del catálogo, esta condición viene dada por el siguiente hecho: «Es imposible representar visualmente la matriz de un elemento cuando está sometido a cuatro o más variables» (Lyotard y Chaput, 1985, s/p)⁸. De la misma forma, podríamos decir que es imposible reducir lo errático de la vida al espacio de la representación, el museo. La intuición de que lo irrepresentable tiene que ver con la imposibilidad de la representación es algo intuitivo desde el propio título atribuido al espacio, pero, además de por el texto del catálogo, también se ve reforzado por los fragmentos que se escuchan a través de los cascos al acceder a este espacio, correspondientes a «Del rigor de la ciencia» de Borges (1971) y *Simulacres et simulation* de Baudrillard, que comenta directamente el texto del escritor argentino:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas (Borges, 1971, p.136).

Aunque hayamos podido tomar por la más bella alegoría de la simulación aquella fábula de Borges en que los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que termina por recubrir de forma exacta el territorio (...), esta fábula ya es cosa del pasado para nosotros, y no presenta más que el discreto encanto de los simulacros de segundo orden. Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación ya no corresponde a un territorio, a un referente, a una sustancia. Se trata de la generación a través de modelos de algo real sin origen ni realidad: hipereal. El territorio no precede al mapa, ni le sobrevive. A partir de ahora es el mapa el que precede al territorio –precesión de simulacros–, es él el que lo engendra; si fuese preciso retomar la fábula, hoy serían los jirones del territorio los que se pudrirían sobre la superficie del mapa. Es lo real, y no el mapa, donde los vestigios subsisten dispersos, en unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino el nuestro. El desierto de lo real (Baudrillard, 1981, p.9-10).⁹

Si nos guiamos por estas dos pistas, el texto del catálogo y el fragmento de audio, la presencia de materia vegetal no semeja ser demasiado importante: podría ser otro proceso que incluyera un número de variables superior a cuatro. Parece que importa más el discurso que se establece sobre la imposibilidad de representar –o sobre la precesión de simulacros que, ante la ausencia de referente, se constituyen como única presencia– que el proceso vivo que se está presentando en el espacio expositivo. Sin embargo, la cosa cambia cuando atendemos a la producción filosófica del propio Lyotard, donde el concepto de lo irrepresentable tiene unas implicaciones éticas que exceden el mero problema estético. De los sesenta espacios que se presentaron en la exposición, este es uno de los que conecta de forma más directa con la filosofía que Lyotard estaba desarrollando en aquellos años; de hecho, el propio concepto de *irreprésentable* será utilizado por el filósofo en textos posteriores, aunque él siempre preferirá hablar de lo *imprésentable*. ¿Por qué no haber nombrado como irrepresentable un espacio con contenido más afín a lo que Lyotard acostumbraba a englobar bajo tal concepto? ¿No resulta extraño que haya plantas en un lugar que podría haberse dedicado a la reflexión sobre el exterminio judío, tan de boga en 1985, año de estreno de *Shoah*, de Claude Lanzmann? Esta paradoja es, precisamente, lo que hace de este sitio uno de los más interesantes de todo el proyecto; más todavía si reparamos en que es probable que el texto del catálogo fuera escrito por Paul Caro, mientras que la selección de audios fue realizada por Dolorès Rogozinski. Para desentrañar el misterio de la Naturaleza como irrepresentable cabe acudir a la obra del propio Lyotard y entender la exposición como un proceso que está íntimo diálogo con ella.

4. La irrepresentabilidad de la Naturaleza

Aunque Lyotard no era judío, su implicación con la catástrofe de Auschwitz era profunda. Esto tiene una explicación biográfica: en su primer matrimonio, Lyotard estuvo casado con Andrée May, quien era descendiente de judíos por parte de padre y cuyo tío había sido asesinado en Auschwitz (Bamford, 2017, p.29). Este hecho hizo que ella se implicara activamente en la acción política contra el antisemitismo, participando también su marido en diferentes movimientos judíos a lo largo de los cuarenta años que estuvieron juntos. Sobre el desafío ético y filosófico abierto a partir de Auschwitz, Lyotard publicaría, en 1988, su libro más exhaustivo sobre esta cuestión: *Heidegger et "les juifs"*, donde –en la estela de los recientes *Heidegger et el nazisme* (Farías, 1987) y, especialmente, *La Fiction du politique* (Lacoue-Labarthe, 1988)– hacía su propio ajuste de cuentas con el heideggerianismo y, en cierta medida, con el nazismo. Si sacamos este tema a colación es porque, en ese

⁸ La descripción del espacio que se hace en el catálogo acompaña al discurso sobre la representación visual: «Un bosque salvaje de 20 m², con lianas, helechos y hiedra, esconde un fitotrón: un cubo transparente que contiene vegetación en un entorno controlado. La intensidad lumínica y los sensores hidrométricos permiten definir dos o tres de los parámetros necesarios para analizar el crecimiento de las plantas. Los datos físicos se muestran en una pantalla» (Lyotard y Chaput, 1985: s/p).

⁹ La lectura de ambos textos estaba acompañada de fragmentos de *Songes* (1979), composición de Jean-Claude Risset.

libro, Lyotard asegura que: «Representar “Auschwitz” en imágenes, en palabras, es una forma de hacerlo olvidar» (Lyotard, 1988: 50). Desde luego, los conceptos no son azarosos. Si el exterminio judío es irrepresentable es porque esta irrepresentabilidad viene acompañada de un desafío ético: no se trata solo de si se puede o no representar el genocidio, sino de si se debe o no representarlo. Sin embargo, con las plantas no ocurre eso, pues no hay un imperativo moral que impida trabajar sobre la representación de la Naturaleza. Nos movemos en dos horizontes diferentes que solo se pueden diferenciar de forma precisa si acudimos a otro de los espacios de la exposición, aquel en el que se abordó el exterminio judío: «Nu vain».

Este espacio es uno de los más sensibles del conjunto de la exposición, pues trata el cuerpo vaciado de sustancia. Es decir, lo que queda del cuerpo cuando deja de ser un cuerpo. El texto del catálogo dice lo siguiente: «El cuerpo expuesto. La desnudez como límite del sentido, como presencia absurda. La carne es sustituida por material neutro, mensurable, reproducible, registrable» (Lyotard y Chaput, 1985, s/p). Inicialmente podría parecer que este es un lugar mucho más apropiado que el del bosque para denominarse bajo la categoría de lo irrepresentable, pero la realidad es todavía más compleja y paradójica, pues, de hecho, en este espacio abundan las imágenes representadas. No olvidemos el texto del catálogo: *reproducible, registrable*. Junto a un conjunto de maniqués antropomorfos que colgaban de hilos, este espacio albergaba dos proyecciones: la primera correspondía a un fragmento de la película *Monsieur Klein* (1976), de Joseph Losey, y la segunda se trataba de una fotografía de las deportaciones que tuvieron lugar en el campo de Buchenwald. En un gesto difícil de comprender, Lyotard, Chaput y su equipo deciden situar al mismo nivel el drama cinematográfico y la imagen documental, acabando con cualquier tipo de barrera entre lo representable y lo irrepresentable del genocidio judío.

Aunque lo que ocurre en «Nu vain» debería ser pensado con más atención en el conjunto del pensamiento de Lyotard, una primera reflexión puede hacernos concluir provisionalmente que, a la altura de 1985, el exterminio acometido por los nazis sí parece ser –para él– representable, independientemente del alcance o de la moral de la representación¹⁰. Por el contrario, son las plantas las que no consiguen captar la complejidad de la Naturaleza; mientras las imágenes *testimonian* un acontecimiento histórico, la vida de las plantas da cuenta de una imposibilidad: la de representar un objeto con más de cuatro variables, sí, pero también la de subsumir ese objeto (plantas) a un concepto que lo excede (Naturaleza). Si en un primer momento cabría pensar que la irrepresentabilidad de la Naturaleza se expresa a través de un fragmento de esa Naturaleza, la materia vegetal, una reflexión más compleja apunta a que lo irrepresentable de la Naturaleza no es sólo la imposibilidad de controlar, de definir y de anticipar lo que ocurra con las plantas, sino, más bien, lo que ocurra con la vida en su complejidad. Pensar que el fitotrón y el sensor hidrométrico tratan de determinar la impredecibilidad de la materia orgánica implica obviar que de lo que se trata es de la simbiosis de lo orgánico con lo inorgánico. Es decir, de cómo la materia vegetal y los objetos técnicos forman parte de un conjunto que es, en sí mismo, irrepresentable. No en vano, la reducción de lo natural a lo no intervenido por el ser humano es uno de los binarismos fundacionales de las narrativas antropocéntricas y, por lo tanto, uno de los principios a impugnar por los filósofos de aquel tiempo.

A la altura de 1985, la filosofía post-estructuralista ya había cuestionado los principales dualismos de la tradición occidental, como pueden ser mente-cuerpo o naturaleza-cultura; también, en algunos casos, hombre-mujer. El principal ejemplo puede encontrarse en *Mille plateaux*, un libro en el que Deleuze y Guattari propusieron un tipo de relación no dialéctica entre polaridades binarizadas por la sociedad, como la forma y el contenido (1980, pp.53-94). Sin embargo, teniendo todo esto presente, las principales obras sobre el nuevo estatuto de la Naturaleza todavía estaban por llegar. Guattari (1989) no publicaría *Les trois écologies* hasta finales de los años ochenta; el «manifiesto cyborg» de Haraway vería la luz ese mismo año, en 1985, pero no sería incluido en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* hasta la década siguiente (1991); y tanto las obras de Latour (1999, 2015) como Morton (2007) tendrían que esperar hasta el siglo XXI. Es cierto que entonces ya había sido formulada la famosa hipótesis de Gaia, a través de la que Lovelock y Margulis aseguraban que la Tierra era un sistema complejo en el que lo orgánico y lo inorgánico actuaban de forma conjunta, pero esta era todavía percibida como una nueva teología natural¹¹. Se sabía que la Naturaleza solo era una polaridad construida en oposición a la cultura, pero sus consecuencias todavía estaban por explorar. En este sentido, la instalación de Lyotard y Caro gana interés para la historia del pensamiento, pues anticipa una tensión que más tarde sería reelaborada en el campo de la teoría, demostrando que los museos no deben esperar a que exista una teoría para convertirla en algo representable, didáctico y comunicable. Puede que la función de los museos en el siglo XXI ya no sea la de transmitir un conocimiento preexistente, sino la de cuestionarlo para alumbrar nuevas posibilidades.

Por todo lo indicado, «Irrepresentable» es un ejemplo especialmente interesante por la tensión que establece en el seno del pensamiento de Lyotard, pero también de la exposición y de la historia de las ideas. Lejos de utilizar el museo como un nuevo espacio de inscripción de los conceptos preexistentes, el filósofo aprovecha las particularidades de la creación artística para problematizar la vocación sistemática de la filosofía y

¹⁰ Una posible explicación para el abordaje formal que se siguió en «Nu vain» puede ser que el debate sobre los límites éticos de la representación todavía no había cobrado la relevancia que ganó a partir del estreno del *Shoah* de Lanzmann, o al menos así fue para Lyotard, quien estaba muy orgulloso de su trabajo en «Nu vain». Esta también es una buena hipótesis para explicar por qué Lyotard no hace uso del concepto de lo irrepresentable hasta *Heidegger et “les juifs”* (1988), donde se refiere explícitamente a esta película. En *Le Différend* (1983) y otros libros anteriores, el concepto que aparece es siempre el de *imprésentable*; no tanto lo que *no debe* ser representado como lo que *no puede* ser representado.

¹¹ El primer congreso dedicado a discutir la hipótesis Gaia tuvo lugar poco después de *Les Immatériaux* bajo el título *Is The Earth a Living Organism?* (1-6 de agosto, 1985). La publicación del manifiesto *cyborg*, el simposio sobre Gaia, el estreno de *Shoah* y *Les Immatériaux* dan cuenta de lo fecundo que fue ese año.

abrirse a un nuevo tipo de reflexión abierta que continúa –y al mismo tiempo contradice– su pensamiento. En *Les Immatériaux* no cabe pensar que la idea precede a la práctica, sino que es la práctica misma la que da forma a la idea. A este respecto, que los diferentes agentes que participaron en la exposición tengan opiniones diferentes sobre aspectos determinados de la misma resulta algo fundamental. Lo interesante no es tanto lo que se quisiera transmitir con la propuesta de una «desmaterialización del objeto Naturaleza» (Lyotard y Chaput, 1985, s/p), sino las tensiones que esta afirmación y este espacio provocan en relación con el pensamiento de Lyotard, la historia de las ideas, las narrativas artísticas o la filosofía contemporánea.

5. Conclusiones

Si por algo se caracterizó *Les Immatériaux* es por su profundo cuestionamiento de los principios heredados de la museología tradicional. Lejos de querer explicar, la intención de sus comisarios era que el visitante se cuestionara todo lo que sabía sobre cómo era una exposición y también sobre su contenido. Lo hemos visto a través de las características de la exposición, que incluían cascos inalámbricos; del proceso de desarrollo, colaborativo desde sus primeros momentos; y también del sitio denominado «Irrepresentable», un espacio tomado por las plantas en el que la reflexión sobre por qué ese era el nombre elegido podía anticipar algunas de las intuiciones y reflexiones que los teóricos desarrollarían en las décadas siguientes. Lo interesante de la exposición es que, lejos de transmitir un conocimiento filosófico preexistente, convirtió el museo en un espacio filosófico en el que abrir preguntas para las que sus comisarios todavía no tenían una respuesta. Desde luego, la condición disensual y experimental de esta exposición ha sido heredada por muchas otras, pero estamos convencidos de que las particularidades de *Les Immatériaux* todavía pueden inspirarnos de muchas formas posibles. Esperamos que esta pequeña contribución sirva para reconsiderar la narrativa canónica sobre la historia de las exposiciones y del comisariado de arte, pero también para repensar la condición de los museos y las exposiciones en el siglo XXI.

Referencias

- Bamford, K. (2017). *Jean-François Lyotard: Critical Lives*. Reaktion.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée.
- Boissier, J.-L. (2015). «The Bus of Les Immatériaux» en Y. Hui y A. Broeckmann (eds.): *30 Years after Les Immatériaux : Art, Science, and Theory*. Meson Press, pp. 109-117.
- Borges, J.-L. (1971). *Historia universal de la infamia*. Alianza.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel.
- Broeckmann, A. (2023). «Working Paper no. 10: The architecture sites of Les Immatériaux, curated by Alain Guiheux», *Les Immatériaux Research*. Disponible en: https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2023/04/Broeckmann_Les_Immatériaux_architecture_sites_Guiheux_20230216.pdf
- Broeckmann, A. (2022b). «Working Paper no. 9: The committee of scientific advisors of Les Immatériaux», *Les Immatériaux Research*. Disponible en: https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2022/12/LIR-WP9_Broeckmann_scientific_advisors_DRAFT_v1_20221125.pdf
- Broeckmann, A. (2022a). «The Visual Arts Program of Les Immatériaux, as curated by Jean-François Lyotard and Bernard Blistène», *Les Immatériaux Research*. Disponible en: https://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2022/03/Broeckmann_Les_Immatériaux_artworks_program_v5_20220301.pdf
- Deleuze, G. y F. Guattari (1980). *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Minuit.
- Deliss, C. (2020). *The Metabolic Museum*. Hatje Cantz.
- Farías, V. (1987). *Heidegger et le nazisme*. Verdier.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Galilée.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Hui, Y. y A. Broeckmann (2015). «Introduction» en Yuk Hui y Andreas Broeckmann (eds.): *30 Years after Les Immatériaux : Art, Science, and Theory*, Luneburgo: Meson Press, pp. 9-24.
- Lacoue-Labarthe, P. (1988). *La Fiction du politique : Heidegger, l'art et la politique*. Bourgois.
- Latour, B. (2015). *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte.
- Latour, B. (1999). *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. La Découverte.
- Lévy, P. (1985). « Entretien avec J. F. Lyotard à propos de l'exposition "Les Immatériaux" », *Terminal* 25, pp. 3-5.
- Lyotard, J.-F. (2015). «After Six Months of Work... (1984) » en Yuk Hui y Andreas Broeckmann (eds.): *30 Years after Les Immatériaux : Art, Science, and Theory*. Meson Press, pp. 29-66.
- Lyotard, J.-F. (1988). *Heidegger et « les juifs »*. Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1987). *Que Peindre ? Adami, Arakawa, Buren*. Aux éditions de la Différence.
- Lyotard, J.-F. (1983). *Le Différend*. Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne*. Minuit.
- Lyotard, J.-F. (1979). *Le mur du pacifique*. Galilée.
- Lyotard, J.-F. y T. Chaput (coms.) (1985). *Les Immatériaux, vol. 2: Album et Inventaire*, catálogo de exposición. Centre George Pompidou, 1985.
- Morton, T. (2007). *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press.
- Pencecat, C. (1985). « Les Immatériaux – Entretien avec Jean-François Lyotard », *L'Art Vivant*, pp. 22-23.
- Obrist, H. U. (2015). *Ways of Curating*. Penguin.
- Soutif, D. (1985). « Le labyrinthe des Immatériaux », *Libération*, pp. 28-31.
- Vicet, M. (2022). «The French Telematic Magazine Art-Accès (1984-1987) », *Arts* 11 (6): 112. <https://doi.org/10.3390/arts11060112>