

Jean-Louis Déotte

Jean-Louis Déotte é filósofo e foi Professor na Université de Paris VIII. Seus temas de pesquisa são a estética, a filosofia da arte e da técnica. Ele trabalhou notadamente sobre Jean-François Lyotard, Walter Benjamin e sobre as noções de museu, de aparelho, de diferença estética e cosmética. É o autor de *Le Musée, l'origine de l'esthétique* (1993), *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée* (1994) e editor da revista on-line *Appareil*.

Os imateriais de Lyotard (1985): um programa figural¹

Tradução de Stéphane Huchet de: DÉOTTE, Jean-Louis, “ Les Immatériaux de Lyotard (1985) : un programme figural”, *Appareil* [Online], 10 | 2012. URL : <http://appareil.revues.org/797>;DOI:10.4000/appareil.797.

RESUMO

Investiga-se neste texto a emblemática exposição *Les Immatériaux*, pensada e curada por Jean-François Lyotard no Centre Georges Pompidou, Paris, em 1985. Trata-se de pensar a forma como a exposição foi construída e desenhada pelo filósofo evidenciando a imaterialidade como conceito para pensar a arte na pos-modernidade e a vida.

Palavras chave : *Exposição, plataforma, imateriais, comunicação, pos-modernidade, mat.*

ABSTRACT

Investigates in this text the emblematic exhibition *Les Immatériaux*, thought and curated by Jean-François Lyotard at the Centre Georges Pompidou, Paris, in 1985. It is to think how the exhibition was built and designed by the philosopher showing the immateriality as a concept to think post-modern art and life.

Keywords : *display, platform, immaterial, communication, post-modernity, mat.*

Introdução

¹Tradução de DÉOTTE, Jean-Louis. *Les Immatériaux de Lyotard (1985) : un programme figural*, Appareil [Online], 10 | 2012. URL : <http://appareil.revues.org/797>;DOI:10.4000/appareil.797

Possuímos três documentos importantes sobre a exposição *Os Imateriais* : o “petit journal” (pequeno jornal) da exposição, distribuído pelo Centre Georges Pompidou com fins pedagógicos, endereçado a um amplo público; o *Inventaire* (Inventário) constituído de 71 fichas não paginadas (recto verso), que é um verdadeiro catálogo, e o Album, que estabelece o gênesis da exposição, incluindo inúmeros diagramas e esquemas. Com este documento, podemos seguir Lyotard trabalhando. O cinza é a cor dominante dos volumes, já que, para ele, é a “cor da pós-modernidade”. A exposição era distribuída no conjunto do último andar do Centre e concebida para tornar sensível, já por meio do percurso, uma ideia especulativa, a dos Imateriais. Lyotard desejava que fosse percorrida com rollers. Uma vez colocada a questão da destinação humana, desde o vestibulo de entrada, com um baixo-relevo egípcio (a deusa oferecendo o signo da vida ao rei Nectanebo II, um fragmento do muro do templo norte de Karnak), o espectador se encontrava no Teatro do não-corpo, onde abriam-se cinco percursos diferentes, organizando todos os sites da exposição. Esses percursos eram independentes uns dos outros, a fim de respeitar a problemática estruturando a exposição, mas alguns escapes de comunicação eram previstos, o que, de fato, engajava o espectador numa espécie de labirinto. Como mostramos mais adiante, Lyotard retomou o esquema clássico da comunicação (remetente, destinatário, código, referente, significação) a fim de caracterizar a situação pós-moderna a partir da declinação da raiz mat : “matériau”, matriz, material, matéria, maternidade. Cada percurso, por exemplo, “matériau”, permite encadear os sites a seguir : nu vão (nu vain), segunda pele (seconde peau), o anjo (l’ange), corpo cantado (corps chanté), corpo estilhaçado (corps éclaté), Infra-Mince, superfície não-encontrável (surface introuvable), indiscerníveis (indiscernables), material desmaterializado (matériau dématérialisé), pintura luminescente (peinture luminescente), pintor sem corpo (peintre sans corps), todas as cópias (toutes les copies). Um certo número de sites logicamente próximos (ver Nu vão, Segunda pele, O anjo) eram agrupados em zonas ; cada zona abrigava um emissor sonoro infra-vermelho (os espectadores deslocando-se com capacetes receptores) que cobria apenas um espaço restrito. São esses emissores, portanto, que estruturavam o espaço dessa exposição em forma de arquipélago, já que os emissores, ao não se recortarem, um vazio sonoro, um deserto, separava as zonas. Rapidamente, o visitante se encontrava à procura de outro rádio-farol, o que explica a possibilidade de uma deambulação errática tornando sensível a concepção lyotardiana da linguagem na qual os faróis são acontecimentos totalmente separados, que podem se suceder aleatoriamente segundo alguns gêneros de discurso heterogêneos, eles mesmos submetidos a normas de legitimidade incomparáveis, entre as quais nenhum juiz poderia bater a sentença. Cada ficha do Inventário denota um site. A ficha nu vão, por exemplo, site de abertura do percurso matériau comporta : um comentário de Lyotard (“ o corpo despojado. A nudez como limite do sentido, como presença absurda. A carne

substituída pelo material neutro, mensurável, demultiplicável, matriculável”), quatro fotografias de Muybridge (“Walking” e “Various Poses”, extraídas de *Animal Locomotion*, 1887), uma descrição dos outros elementos do site : “Floresta de doze manequins assexuados. No interior, projeção de uma passagem do film *Monsieur Klein*. Em alternância, uma fotografia de um deportado durante a segunda guerra mundial”. O site que vem depois do site paradigmático, do qual acabemos de falar, intitulado *Segunda pele*, ilustra a problemática da prótese na sua relação com o corpo humano. Pode ser considerado também a partir da problemática (e, portanto, do percurso) da matriz e remeterá, assim, a um site específico : todas as peles, ou, do ponto de vista material, ao site habitável, ou, para a maternidade, ao site rapidamente vestido. Cada ficha é simultaneamente o extrato de um quadro com dupla entrada. Quando uma ficha apresenta obras de arte, além do crédito ou dos habituais agradecimentos, é proposta uma descrição da obra, uma bibliografia de referência e citações de comentários. É o caso da ficha *Infra-Mince*, que contem obras de Duchamp, Klein, Anselmo, Kuntzel.

Texto

1 Quando Lyotard recebe a proposição do Centro Georges Pompidou para conceber uma exposição sobre os “ novos suportes”, mal acaba de publicar *O Différend* (1983), que é uma teoria da frase no contexto daquilo que poderíamos chamar de uma ontologia do singular. A frase é o outro nome do evento, daquele “o que” que ocorre, aquele “quod?”, a partir do qual precisa-se prosseguir com outra frase, mesmo se esse encadeamento é amplamente aberto e improvável. Assim, perante uma frase a forma de juízo mais apropriada é o juízo estético, no sentido de Kant, porque é reflexivo e que, a partir de um caso, podemos inferir uma lei. É o contrário do juízo determinante, o qual pressupõe a existência da lei, como na física matemática, em que o caso ilustra e exemplifica a lei.

2 Sua tese *Discours Figure* (1971) coroa a década de 1960, e desde essa época Lyotard desenvolve sua reflexão estética a partir da oposição evento/sistema. O sistema sendo entendido, como nos estruturalistas, como aquele código sem o qual não existiria mensagem. Com relação ao estruturalismo, a originalidade de Lyotard consiste em desvendar o que escapa ao código, ao sistema regulado de rastros constituindo um bloco de escrita tendo marcado uma época. Essa heterogeneidade com relação ao que podemos chamar de programa cultural epocal tem a consistência daquilo que não se deixa

dilacerar num sistema de oposições dos signos. Para Lyotard, as épocas da cultura sofrem irrupções eventuais, disruptivas, provenientes do figural, essa potência de desligamento libidinal, que irrompe de maneira irregular na história da cultura, como se um inconsciente coletivo desregulasse as boas formas e as boas cenas da representação. A oposição se torna portanto : figural / programa cultural epocal. Podemos concebê-la na descendência do Nietzsche que opunha Dionísio e Apolo. Salvo que o Apolo lyotardiano se escreve como um programa. Assim, para ele, o que racha o programa pictural ou escultural medieval, exemplificado por seu estudo da letrinha gótica, é a irupção da pintura de Masaccio cuja potência libidinal, misto de desejo e de angústia, desfaz as belas imagens do gótico que não passavam de aspecto icônico (face imagée) do texto sagrado : a Bíblia. As páginas nas quais ele mostra como Duccio e Giotto pertencem ao bloco de escrita medieval, e não, a despeito das aparências, ao da projeção renascentista, se tornaram um clássico da história da arte. Isto dito, ele não faz de Masaccio o instaurador do espaço perspectivista, mesmo se O tributo de São Pedro na Capela Brancacci da Igreja delle Carmine em Florença ou o Adão e Eva expulsos do Paraíso (1424-27) lhe pertencem intrinsecamente. É que, com efeito, o programa perspectivista, tal como será desenvolvido por Alberti no De Pictura, vem “ emcodificar” (encoder) para vários séculos uma potência de figuração que não lhe pertence, que é an-histórica. Esse radicalismo lyotardiano torna difícil a compreensão da extraordinária potência produtiva do dito programa durante muitos séculos. É em plena consciência desse paradoxo que eu desenvolvi a noção de aparelho, este último podendo ser entendido como um programa gerando figuras plásticas até o esgotamento de todos seus possíveis. Fato que tornar-se-á evidente para o programa projetivo, no século XIX, com a pintura narrativa e comemorativa (Ingres). Segundo essa hipótese, retomada por Flusser², sabemos que todos os possíveis de um programa serão, um dia, realizados, mas ignoramos em que ordem.

² FLUSSER, Vilém. *Pour une philosophie de la photographie*. Saulxures: Circé, 1996.

3 O quadro de inteligibilidade utilizado por Lyotard tem sido até então o de Jakobson: o esquema da comunicação, o que implica que cada mensagem seja indissociável de uma configuração de polos : o destinador, o destinatário, o referente, o código, o suporte. Mas, à diferença do estruturalismo no sentido estrito, para Lyotard os polos não existem realmente antes da mensagem : a frase é um todo que redefine cada vez os polos da comunicação. Cada regime de frase é um novo mundo : uma frase de conhecimento (denotativa) não é uma frase performativa ou uma que comanda etc³. Cada frase é como um golpe marcado num jogo entre locutores, cada frase podendo ser definida num jogo de linguagem que é um jogo com regras.

³ LYOTARD, Jean-François , *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit, 1979.

⁴ ALONSO, Marta Hernandez, *Les immatériaux de J. F. Lyotard*. Appareil, n° 10, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, 2012.

4 A encomenda⁴ do Centro de Criação industrial e de Thierry Chaput o levou, portanto, a deslocar seu modelo, do primado da comunicação (que ele já havia enriquecido) para o de uma produção técnico-científica da realidade sensível, linguística, artística etc., na qual, para dizê-lo rapidamente, é da linguagem, no sentido mais geral e, por exemplo, dos

algoritmos, que a realidade nova deve emanar. É a razão pela qual – para caracterizar essa situação inaudita na história dos homens, na qual a matéria não é mais aquilo que se encontra sempre-já aí na nossa frente, como essa substância que nos afeta sensivelmente e cujas estruturas precisam ser conhecidas para serem transformadas, na qual a linguagem podia designá-la de fora como o referente de suas frases –, são as mensagens que, de agora em diante, geram os materiais (matériaux), razão para nomeá-los imateriais (immatériaux). Os imateriais são, portanto, materiais cuja essência é de linguagem, isto é, numérica. Por esse motivo, ressaem à metafísica. Os imateriais são metafísicos porque não são dados. Para Lyotard, a revolução técnico-científica consiste num derrubamento da linguagem com relação a seu referente material. Ou, ainda, para dizê-lo nos termos de Heidegger a propósito de Kant⁵: lá onde existia o homem da finitude, um artesão, por exemplo – obrigado a tomar em consideração os dados sensíveis emanando do mundo por causa de sua finitude, isto é, [obrigado a] recebê-los (tema caro a Lyotard da passibilidade) e a sintetizá-los conforme os requisitos das formas puras da intuição sensível, dos esquemas da imaginação e dos conceitos do entendimento –, existe agora a possibilidade de uma produção sem restos da realidade, a partir da mais formal, da mais vazia de sentido, da mais lógico-matemática⁶ das linguagens. Essa produção, na qual não há mais diferença entre o sensível e o intelegível, entre o fenômeno e a coisa em si, é metafísica. Assim entendida, a técnico-ciência marca o triunfo da metafísica e o fim da filosofia, liberando o lugar para o pensamento⁷. É assim que se passa dos materiais [matériaux] aos imateriais [immatériaux]. Os primeiros são dados, como o é a matéria, os segundos são produzidos pelo espírito que calcula, são artefatos que não opõem resistência alguma ao conhecimento que constitui sua matriz. É a razão pela qual a diferença entre ciência e técnica tende a se apagar, enquanto, antes, a invenção técnica podia ainda conservar uma parte de sombra para a ciência e que a própria ciência não desembocava necessariamente sobre aplicações técnicas. A partir do momento em que a matéria não é mais um dado, a experiência não é mais um valor, tampouco o trabalho, a vontade e a emancipação. Decorre o fim das Grandes Narrativas, (comunismo, nacionalismos, liberalismo etc.) que estruturavam a modernidade, que eram, todas, narrativas de emancipação. Essa produção potencialmente sem limites vai ser compreendida a partir de um novo quadro de inteligibilidade, com os seguintes polos: a maternidade (no lugar do rementente), a matriz (código), o “matériau” (suporte), o material (o destinatário), a matéria (o referente). Outra problemática, centrada sobre a raiz sanskrita mat, se impõe; servirá de esquema explicativo e construtivo

⁵ HEIDEGGER, Martin, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris : Gallimard, 1963.

⁶ HÖRL, Erich, *La destinée cybernétique de l'Occident. Mc Culloch, Heidegger et la fin de la philosophie. In Le milieu des appareils*. Paris : L'Harmattan, 2008.

⁷ LYOTARD, Jean-François. *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000.

para o conjunto do site da exposição dos imateriais. A partir daí, haverá cinco percursos de exposição, oriundos do teatro do corpo beckettiano, o que significa que será necessário opor a nova configuração a uma antiga configuração que se apaga, centrada sobre o corpo. Opõem-se, portanto, o que é vem de mim à maternidade, a fala à matriz, a história à matéria, o outro ao material, o corpo ao “matériau”. A antiga configuração, portanto, desenha-se em contraponto, tendo as características de um certo mundo pré-individual no sentido de Simondon⁸, mundo dado, escapando a toda pré-formação, certo mito da natureza humana no qual existiam certezas sensíveis e cosmo-teológicas (nas destinações). Podemos nos perguntar se Lyotard, nesse caso, não foi a vítima de uma interpretação muito metafísica da matéria, interpretação que encontra sua origem em Aristóteles, e que faz da matéria bruta uma espécie de monte de areia onde cada elemento é indeteminado. Ora, a crítica de Simondon voltou-se sobre o que chama de hilésmorfismo, mostrando que a matéria, a terra que o ceramista, por exemplo, utiliza, sempre é trabalhada para tomar forma, que ela não é, portanto, qualquer coisa, e que, reciprocamente, a forma da fôrma já é uma matéria presa numa forma precisa. Maneira de dizer que, para Simondon, a chave da oposição metafísica matéria/forma, oposição que é, de fato, pós-aristotélica, não se encontra na técnica atestada da tomada de forma (de la prise de forme), mas em algo que não é técnico, a saber, as relações sociais dominantes na Antiguidade : a relação mestre/escravo. É essa relação que se impôs para a compreensão das relações matéria/forma. Simondon nos leva, portanto, a pensar que a história das relações sociais em particular e a história dos homens em geral não devem ser esquecidas se queremos entender a gênese dos esquemas universais da filosofia assentados do lado das relações técnicas. Teria, portanto, toda uma discussão impossível no quadro deste artigo. Não obstante, Lyotard era suficientemente ciente da história das formas anteriores da cultura para não se equivocar : as oposições que ele abre são destinadas a tornar intelegível a nova situação, técnico-científica. Mesmo se, no seu caso, a matéria (o sopro, a voz, a fala, o outro, o sensível) conserva um estatuto especial, já que, antes de passar pelo crivo do homem cartesiano como mestre e possessor da natureza, ela era como que a origem sensível da destinação.

5 Tomemos o exemplo da maternidade : onde, antes, emanavam da deusa mensagens sensíveis – essa deusa que, aliás, abre o percurso da exposição, essas mensagens que destinavam a humanidade (dádiva da alma, dom da vida, sopro, e que era preciso melhorar e devolver na hora da morte) –, é uma maternidade técnico-científica que, de agora em diante,

⁸ SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Millon, 2005.

produz essas mensagens que nos são endereçados na forma dos imateriais, sem que possamos contudo falar em destinação. Doravante, há como que uma suspensão da destinação, “a humanidade está desempregada”, escreve no catálogo⁹ da exposição. Poderíamos opor, a partir daí, a frase como O Différend a concebe, que chega até nós como um acontecimento improvável, e tal ou tal produção automática de aforismos por um software engenhosamente aguçado pelo Oulipo. Tal breve texto, de algumas linhas, tem todas as aparências de um aforismo, aliás, nos interrogamos sobre seu sentido, mas se trata de um produto aleatório e programado sem autor. Apresentando softwares de escrita poética e suas produções, a exposição incentivava mais o espectador a sentir do que a analisar, dramatizando-a, uma diferença radical de situação. Era, portanto, a paternidade do artista que era interrogada, sua capacidade a criar e assinar sua produção. Mas Lyotard sabia que a definição do artista como criador é recente, no mais, romântica, e a exposição multiplicou os exemplos de obras geradas automaticamente por computador, tomando, por exemplo, em conta o deslocamento e o número dos visitantes, os quais se tornavam, assim, materiais artísticos a título de “ variáveis escondidas”. [Tal é] a situação técnico-científica, que permite perguntar :

E, finalmente, quem fala ? De quem emanam essas inúmeras mensagens ? [A maternidade] : a fonte da mensagem, aquilo que lhe dá existência e autoridade, seu autor. O remetente imprime na mensagem sua destinação e no destinatário seu destino (que é de receber a mensagem). Enquanto os humanos acreditavam ser os remetentes eminentes da vida, do visível, do inteligível, da lei, eles se imaginavam ser os filhos de deus ou, melhor, como nas religiões do Próximo-Oriente, da deusa. Pré-destinados. O homem moderno tentou ocupar a posição de autor, de advogar para si “ a criação”. Diz-se, então, “ paternidade” de uma obra ; fantasia de uma semente celibatária ; a feminilidade é descartada da autoridade, desclassificada do lado das paixões, das dependências ; que a mensagem seja uma frase, uma imagem visível, um edifício, uma criança, uma riqueza, um prato, uma roupa – nós, pós-modernos, renunciamos a lhe atribuir uma origem, uma causa primeira. Não acreditamos que nos seja pré-destinado por uma mãe e não assumimos sua paternidade. Liberdade dos órfãos.¹⁰

6 O tom do texto é da ordem do manifesto : “ nós, pós-modernos, declaramos que...”, nada nostálgico, reivindicando nenhum passado perdido. Podemos, decerto, escutar analiticamente a declaração do homem Lyotard sobre a paternidade e as crianças : os pós-modernos farão órfãos... Mas há mais importante, onde o desejo de uma singularidade masculina se noda com

⁹ *Les Immatériaux, Album et inventaire*. Paris : éditions du Centre G. Pompidou, 1985.

¹⁰ Ficha apresentando o site “maternidade”. As fichas do catálogo não eram paginadas e eram agrupadas por sites.

uma declaração político-filosófica : a pós-modernidade é mais próxima da verdade do ser do que qualquer outra época, religiões pagãs, semíticas, inclusive as metafísicas modernas.

7 Apesar de matizes que poderíamos ter atribuído a Baudrillard, em particular sobre o estatuto de mensagens sem referenciais reais, a propósito de signos remetendo apenas a outros signos ou da definição da matéria que, ao cessar de ser dada, não pode, no melhor, ser mais nada, senão a origem de um rastro, somente para que se possa testemunhar, portanto, sempre perdida, caída no ante-golpe de uma temporalidade em dois tempos, malgrado isso, existe nesse fenomenólogo que, no fundo, Lyotard sempre foi, um fascínio pela nova realidade sensível e humana, do começo ao fim, tecnológica. Não foi uma exposição de denúncia, houve, inclusive, essa espécie de jubilação que pressupõe uma paixão. Lyotard não é Jean Clair ou George Steiner. De certa maneira, e é mais seu terreno, ao convocar toda a modernidade artística de Moholy-Nagy a Duchamp, de Kosuth a Monory, de Sonia Delaunay a Dan Graham, a Peter Eisenman etc., não pode haver dúvidas sobre o propósito geral da exposição. Nem tecnicista, nem tecnófobo, a exposição Os Imateriais encenava uma nova situação, desafiando o pensamento.

8 É essa paixão pela arte moderna e contemporânea que o fez sair de seu habitus fenomenológico, néo-cezanniano.

9 Assim, podemos levantar a hipótese que a exposição Os Imateriais terá sido em grande parte a axiomatização daquilo que Buren estava desenvolvendo exatamente no mesmo ano no Palais Royal (Le Double Plateau – O Duplo Platô), instalação conhecida através daquilo que se tornou um enorme conflito estético-político : les colonnes de Buren - as colunas de Buren). Buren, aliás, participou a dessa experiência telemática de trocas entre diferentes autores (les Épreuves d'écriture – as Provas de escrita) que aconteceu paralelamente à exposição. Lyotard tinha uma verdadeira paixão pelo trabalho de Buren, mesmo se o lado monumentalização de seu aparelho crítico começava a lhe criar problema, precisamente com o Duplo Platô. Na medida em que Buren utiliza uma “ferramenta visual” programada, de origem perfeitamente industrial, anônima e sem intencionalidade e expressividade : as faixas verticais de 8,7 cm de largura, alternando (cor/branco) e recobrimdo um espaço seletivo, necessariamente cultural, ele pôde propiciar a Lyotard a oportunidade de uma transferência de sua problemática da frase-evento na direção dos materiais sem destinação, conquanto que as

instalações in situ fiquem efêmeras, somente conservadas como arquivos por meio de slides. Buren, no interior do grupo BMPT (Buren- Mosset-Parmentier-Toroni) tinha insistido muito sobre a produção anônima, já que eles experimentarão uma produção no curso da qual cada um produzirá as obras do outro, assinando-a no seu lugar : a maternidade reivindicada se tornava anônima e fabricava quase-órfãos. Buren, no ano 1965, tinha afinado a matriz que funciona até hoje como um código ; essa matriz é função do lugar, pois a produção e a exposição são in situ : assim, a matéria é presente, seja por meio das colunatas do Palais Royal, ou antiga praça do Palais Royal, como aquilo que se ausenta, devido ao recobrimento ou à implantação das colunas, e do qual se dá provas. Todos os materiais são possíveis como suportes : aqui, o mármore e o cimento, aí o tecido, alhures, faixas de plástico etc. Decerto, sua “ ferramenta visual”, que é uma espécie de aparelho, dá a ver o que até então desaparecia em razão dos hábitos visuais, porém, bem além disso, esse trabalho, que pede que a matéria compareça, transforma os destinatários em testemunhas de uma operação na qual o tempo se torna a agenda (l'enjeu) de um contexto cultural que é preciso salvar da invisibilidade, do anonimato (uma praça, um museu, uma avenida, Paris, uma paisagem etc.). Em breve, o contexto, sempre cultural, muitas vezes arquitetural, é dessa vez transformado em sombra por fragmentos que são como que colhidos (Cabanés éclatées – Cabanas estilhaçadas).

10 O paradoxo dos imateriais terá sido introduzir no novo regime do pré-individual, passando por formas essencialmente artísticas e literárias do transindividual, como se existisse uma primazia da arte e dos aparelhos sobre as técnicas stricto sensu e sobre a ciência.

11 E, puxado por seu entusiasmo, Lyotard acabou aceitando como artístico o que não passava de produção técnico-científica : seja a produção pictural de um Monory, na qual o corpo do pintor se apaga diante da projeção de um slide sobre uma superfície sensível, o cinema holográfico de Ezyckman e Fihman, as fotocópias de Liliane Terrier, o voo da pena virtual evoluindo segundo o sopro real do espectador, realidade virtual produzida pelo departamento de imagens numéricas da universidade de Paris 8. Se os imateriais têm o estatuto de um programa cultural epocal, à diferença da perspectiva, eles não vêm, paradoxalmente, emcodar (encoder) a produção artística, isto é, aliená-la, mas torná-la possível. Maneira de dizer que Lyotard, no tempo só de uma exposição, dinamita a moldura pós-estruturalista de sua estética.

12 Encontramos a confirmação através da apresentação de fotos, axionometrias e maquetes de arquitetura de Peter Eisenman (a série das Houses). Eisenman é convocado para exemplificar a inversão da relação da arquitetura construída com a maquete que constituiu-lhe o modelo. A maquete não é pensada como uma imagem da arquitetura, ao contrário, é a arquitetura que, por causa de suas características, pode ser tomada por

uma maquete. Mas, de maneira mais geral, por que citar Eisenman, o único arquiteto representado, e não um pós-moderno? Responder a essa pergunta é esclarecer o debate sobre a dita pós-modernidade. Em arquitetura, pós-modernidade rima mais com colagem museal (Venturi). Não é o que Lyotard entendia. Se Eisenman o interessa, é porque ele foi estruturalista e, inclusive, discípulo de Chomsky, estabelecendo uma diferença entre estruturas profundas e estruturas de superfície. Uma fachada devendo, assim, abrir janelas sobre a estrutura profunda do edifício, conforme a lei de Terragni e alguns elementos (colunas, escadarias) encontrar-se em posição incongruente, nem funcional, nem simbólica, já que, em tal ou tal ponto do edifício, eles emanariam da estrutura profunda. Encontramos, portanto, escadarias suspensas sob um teto, colunas sustentando nada etc. Como se sabe, esse período do mestre [Eisenman] precedeu sua colaboração com Derrida (período “desconstrutivista”) e, depois da denúncia por este último dos excessos eisenmanianos, um período marcado pelo diagrama deleuziano. O que importa para nosso propósito é que Eisenman, com suas referências linguísticas e filosóficas múltiplas, tentou quebrar a programação arquitetural ordinária, seja ela clássica (simbolismo) ou moderna (funcionalismo), enfatizando o papel da matriz generativa. Maneira de dizer que lá onde dominavam regras de engendramento codificadas e aceitas por todos, produzindo uma destinação da obra, ele abriu uma espécie de laboratório de arquiteto, um pouco como Marcel Duchamp, algum tempo antes, inventando ou reinventando todas as técnicas artísticas possíveis. Eisenman contribuiu, portanto, a reconciliar o programa e o figural, fazendo de cada programa arquitetural um evento em si. Donde a importância dos desenhos de arquitetura, já que o importante é menos o produto acabado do que o “conceito”. É a razão pela qual, [na reflexão de] Alexis Meier¹¹ sobre a arquitetura de Eisenman, cada série de desenhos, revelando a matriz em obra, pôde ter sido analisada por analogia com o *disegno renascentista*¹². Mas, no final das contas, como explicar que tanto um e quanto outro tenham sido reapropriados por meio de acepções fechadas do programa? Como explicar que o “sistema” reiniciou-se em Lyotard, e impôs sua massividade adorniana ao mundo do figural, do desejo, do corpo, da diferença etc.? A causa explicativa é a mesma em ambos. Em Eisenman: seu memorial berlinense para os judeus assassinados é o túmulo dos múltiplos jogos do diagrama. Em Lyotard, seu confronto com Heidegger¹³ acordou a velha inspiração adorniana, o vocábulo excessivo do “técno-científico”. Num e outro caso, o confronto com a história mais trágica da Europa constituiu uma pedra angular. A encomenda de um enorme memorial, enquanto

¹¹ Alexis Meier, arquiteto francês, professor no Instituto Nacional de Ciências Aplicadas, Estrasburgo, França. Pesquisador próximo de Peter Eisenman, junto de quem trabalhou durante estadia em Nova York.

¹² DÉOTTE, Jean-Louis. *Alberti, Vasari, Léonard, du disegno comme dessin au disegno comme milieu projectif*. In *Appareil et intermédialité*, (J.-L. Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello, ORG.). Paris: L'Harmattan, 2007.

¹³ LYOTARD, Jean-François. *Heidegger et « les juifs*. Paris: Galilée, 1988.

outros projetos muito mais interessantes eram descartados, dentre eles, o de Jochen Gerz, sterilizou a produtividade do diagrama, o que é inevitável quando se esquece de que um monumento é sempre um dispositivo de esquecimento. E a estética de Lyotard se tornou francamente melancólica e anti-técnica¹⁴.

¹⁴ LYOTARD, Jean-François, *Que peindre?.* 1987, Paris : reeditado pela editora Hermann, 2008.

REFERÊNCIAS

Articles de presse, ressources numériques (recursos numéricos) de la Bibliothèque publique d'information (BPI), Centre Georges Pompidou.

Épreuves d'écriture. Paris : Éd. Centre Georges Pompidou, 1985.

L'étude de l'événement et de son public, publicado à iniciativa do grupo Expo-Média.

Les Immatériaux. Catalogue de l'exposition, Paris : éd. Centre Georges Pompidou, 1985.

THÉOPHILAKIS Élias (org.). *Modernes et après? Les Immatériaux*. Paris : Autrement, 1985.

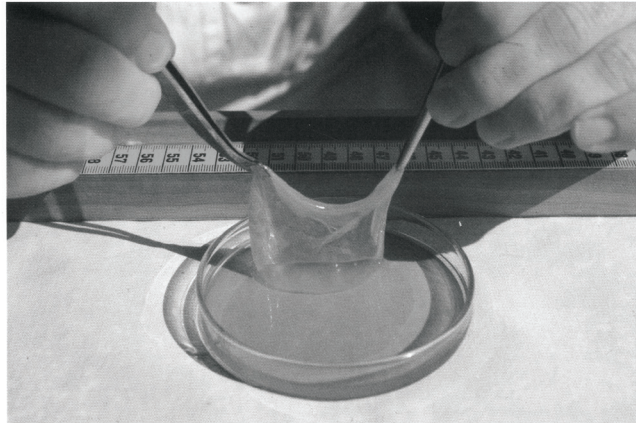
Próximas páginas

Fichas do catálogo "Les Immatériaux":

P. 199: "deuxième peu", acima, e "Infra-Mince", abaixo
P. 200: "nu vain", acima, e "plan de l'exposition", abaixo.

deuxième peau

La peau naturelle considérée comme premier vêtement. Enveloppe protégeant le corps de l'extérieur, elle instaure l'opposition dedans/dehors. Les prothèses de peau déplacent la limite. Où commence le dehors ?



Des inclusions sous plastique présentent différents types de peau :

- greffe de peau provisoire : peau de porc, film de collagène, pansement synthétique, pansement biosynthétique;
- autogreffe et combiné : greffe totale, peau expansée, combiné de peau homogreffe, autogreffe;
- peau artificielle : peau de synthèse.

Sous vitrine : culture de peau (derme équivalent et épidermisation).

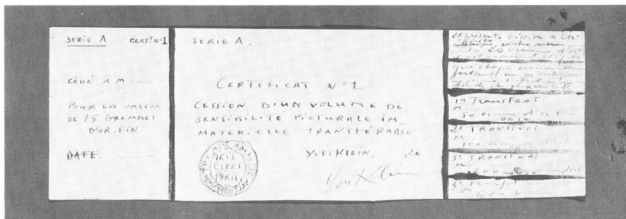
En contrepoint, une combinaison d'astronaute et un caisson de privation sensorielle, enveloppes artificielles permettant de reporter les limites de la peau.

Derme équivalent.

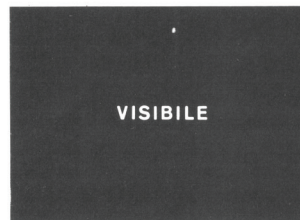
matériau	deuxième peau
matrice	toutes les peaux
matériel	habillage
matière	
maternité	vite-habillé

« Infra-Mince »

« Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-mince. » (Marcel Duchamp). Une apparition secrète sous l'apparence. L'artiste traque l'événement dans son caractère insaisissable. L'œuvre visuelle se fait témoin de l'invisible dans le visible.



2



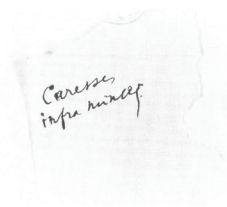
matériau	«Infra-Mince»
matrice	
matériel	
matière	trace de trace
maternité	

1. Marcel Duchamp, des Pistons de courant d'air, 1914, au Développement de la glissière à eau, un ensemble de documents, dessins, croquis et lettres de l'auteur d'Eau et gaz à tous les étages, 1958.

2. Yves Klein, Zones de sensibilité picturale immatérielle, 1959. Documents témoignant de la cession des zones de sensibilité picturale au bord de la Seine.

3. Giovanni Anselmo, Invisible, 1969. Sur le corps du promeneur, à la hauteur de sa jambe, s'inscrit la trace de sa présence. Le spectateur devient l'œuvre.

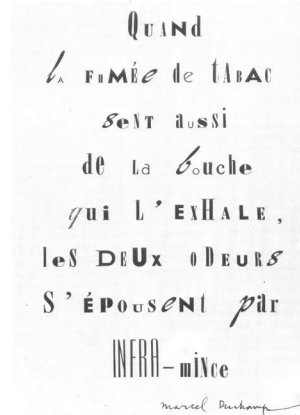
4. Thierry Kuntzel, La desserte blanche, 1980. Une bande vidéo, le minimum d'image, trois néons blancs qui la surplombent. Une œuvre sur la naissance du visible.



1



4



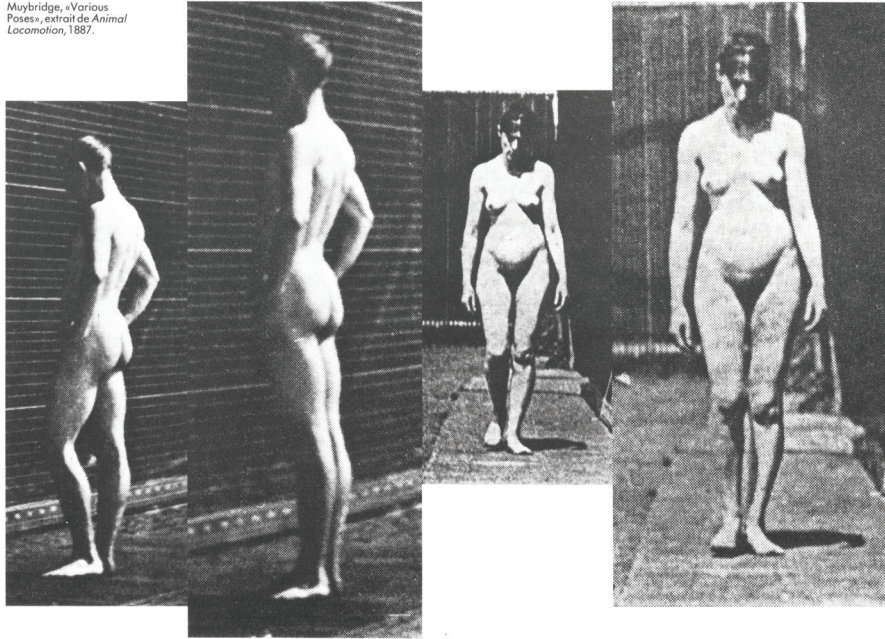
3

1

nu vain

Le corps dépouillé. La nudité comme limite du sens, comme présence absurde. La chair remplacée par le matériau neutre, mesurable, démultipliable, immatriculable.

Muybridge, «Various Poses», extrait de *Animal Locomotion*, 1887.



- matériau
- matrice
- matériel
- matière
- maternité

Forêt de douze mannequins asexués. A l'intérieur, projection d'un passage du film, *Monsieur Klein*. En alternance, une photo de déporté durant la seconde guerre mondiale.

Muybridge, «Walking», extrait de *Animal Locomotion*, 1887.

plan de l'exposition

