

# El concepto de figura en el pensamiento de Jean-François Lyotard: Arte, política y ontología

Sergio Meijide Casas  
Universidade de Santiago de Compostela  
sergio.meijide.casas@usc.es



Fecha de recepción: 29/9/2021  
Fecha de aceptación: 2/6/2022  
Fecha de publicación: 25/10/2022

## Resumen

---

A pesar de la relevancia que ganó el pensamiento de Jean-François Lyotard con la publicación de *La Condition postmoderne* (1979), solo un pequeño número de publicaciones académicas han abordado sus primeras propuestas en el campo de la estética. Este artículo pretende contribuir a la tarea de enmendar semejante error. Para ello se propone una aproximación general y sistemática a sus primeros usos del concepto de figura, comenzando por sus precedentes e influencias y concluyendo con la afirmación de que la estética de Lyotard no expone una mera filosofía de las artes o una filosofía de la percepción, sino una auténtica ontología. Para facilitar la comprensión de esta cuestión, se abordarán algunos de sus conceptos más complejos, como el de figura-matriz, y se harán pequeñas aproximaciones a la producción de artistas como Joan Fontcuberta y Peter Tscherkassky, cuya obra explicita el tema central de este artículo: la poética, la política y la ontología de la figura.

**Palabras clave:** psicoanálisis; posestructuralismo; posmodernidad; matriz; fantasma; Orfeo

**Abstract.** *The concept of figure in Jean-François Lyotard's thought: Art, politics and ontology*

Despite the influence that the thought of Jean-François Lyotard achieved with the publication of *La Condition Postmoderne* (1979), only a small number of publications have addressed his early ideas in the field of aesthetics. This paper aims to help rectify this omission. To do so, it gives a systematic overview of Lyotard's early uses of the concept of figure, beginning with his precursors and influences, and concluding with the observation that Lyotard's aesthetics do not reveal a mere philosophy of the arts or a philosophy of perception, but a complete ontology. To help demonstrate this, we will address some of Lyotard's more complex concepts, such as the figure-matrix; and we will look at the work of artists such as Joan Fontcuberta and Peter Tscherkassky, whose work exemplifies the central theme of this article: the poetics, politics and ontology of the figure.

**Keywords:** psychoanalysis; post-structuralism; post-modernity; matrix; phantom; Orpheus

---

## Sumario

- |                                               |                            |
|-----------------------------------------------|----------------------------|
| 1. Introducción                               | 6. La mirada de Orfeo      |
| 2. Precedentes teóricos y biográficos         | 7. Conclusiones            |
| 3. Desemiologización y acontecimiento         | Referencias bibliográficas |
| 4. Taxonomías de la figura                    |                            |
| 5. La figura-matriz y el fantasma fundamental |                            |

### 1. Introducción

Aunque la articulación de la posmodernidad que realizó Lyotard en *La Condition postmoderne* (1979) ha supuesto que la historiografía le haya considerado como un eminente teórico social y cultural, sus intereses prioritarios siempre fueron las artes y la estética. Por supuesto, esto no significa que las cuestiones que se le suelen atribuir, como los *petit récits*, el *différend* o lo *postmoderne*, no le preocuparan. De hecho, tanto su reflexión política como sus aproximaciones a la teoría cultural han estado constitutivamente atravesadas por la preocupación estética, algo que se demuestra a la perfección a través de libros como *L'enthousiasme* (1986).

Nuestro objetivo es el de clarificar la relevancia de Lyotard para el campo de la estética y la teoría de las artes, y como este proyecto es tan complejo, hemos de comenzar por el principio. En este artículo nos centraremos en sus consideraciones iniciales sobre la figura, concepto al que dedicó sus primeras investigaciones estéticas y del que intentaremos dar una explicación lo más concisa posible. Para ello, nos ampararemos en los debates que tuvieron lugar en los años que Lyotard dedicó a la elaboración de su tesis doctoral (1967-1971), publicada posteriormente bajo el título *Discours, figure* (2017). Con la intención de acotar el campo de trabajo y ofrecer una aproximación orgánica al concepto de figura, evitaremos conscientemente la referencia a sus obras posteriores, como *Économie libidinale* (1974) y *Rudiments païens* (1977), pues en ellas acometerá una revisión exhaustiva de la mayoría de los conceptos e ideas que aquí se exponen.

Si ponemos tanto énfasis en la evidente relación de Lyotard con la estética es porque, tanto en el campo de los estudios académicos como en la *polis* virtual en que se ha convertido Internet, su pensamiento suele ser asociado con una serie de presupuestos que nunca suscribió y de los que siempre trató de alejarse: el elogio del *collage* de elementos heterogéneos, la producción artística como elemento al servicio del consumo, el gusto por el *pastiche*, etc. Desde luego, esta lectura de la posmodernidad lyotardiana no ha sido tan habitual en los campos de la ontología y la estética como en la teoría de las artes y en la teoría cultural, pero igualmente creemos conveniente la reevaluación de su pensamiento como cercano al de otros pensadores menos afectados

por el uso peyorativo del adjetivo *posmoderno*<sup>1</sup>, como es el caso de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Por supuesto, no decimos que a Lyotard no se le pueda aplicar tal etiqueta, sino que, desde luego, no se puede subsumir su complejidad a una noción tan devaluada como esta.

En las aproximaciones ya clásicas al pensamiento de Lyotard, como las de Bennington (1988), Readings (1991), Sim (1995), Williams (1998), Gualandi (1999) y Malpas (2002), la cuestión de lo figural estuvo limitada a reflexiones muy concretas, siendo Bennington y Williams los que más importancia le dieron. En cualquier caso, la reincorporación de Lyotard a los debates actuales sobre estética y teoría de las artes es debida a la importancia que ha ganado el concepto de figura en los *film studies*, como demuestran Benez (1998), Dubois (1998), Durafour (2009) y Vancheri (2011), así como también Jones y Woodward (2017) en el libro dedicado a sus textos sobre cine. Además de los escritos sobre teoría del cine, también han sido importantes para la recuperación de Lyotard en el campo de la estética: la reciente edición bilingüe en seis volúmenes que coordinó Herman Parret (2009-2013) de los *Écrits sur l'art contemporain et les artistes* de Lyotard; las numerosas incursiones en su consideración de la exposición y el museo, como las de Gallo (2008), Wunderlich (2008), Broeckmann y Hui (2015) y Birnbaum y Wallenstein (2019), que no perdieron interés desde su comisariado de *Les Immatériaux* en 1985; los libros colectivos coordinados por Enaudeau et al. (2008), Enaudeau y Coblenca (2014) y Enaudeau y Fruteau de Laclos (2017), y las investigaciones de Bamford (2012).

En el ámbito hispánico solo contamos con la pequeña aproximación de Vilar (2019), quien ha propuesto una relectura de su estética como un elemento independiente de cualquier acusación de impostura posmoderna, y la todavía más pequeña incursión de Cabello Padial (2013), quien cartografió a la perfección la importancia de esto que aquí pretendemos. A estas se podría sumar la tesis doctoral de Masotta Lijtmaer (2019), centrada en la aplicación de lo figural a la obra de cineastas como Gunvor Nelson, Stephen Dwoskin, Andrés Duque y Philippe Grandrieux. Siguiendo la tradición de todas estas publicaciones, el objetivo de este artículo es bastante humilde: contextualizar sus primeras reflexiones sobre la figura y abrir puertas para que futuras investigaciones se aproximen a aspectos más específicos de su pensamiento.

1. Desde sus primeras formulaciones en el campo de la filosofía, la «posmodernidad» ha sido asociada a cuestiones tales como la crítica de la modernidad, el relativismo indiferente, la impostura intelectual, el anticientifismo, la negación de la verdad, la provocación y el excesivo culturalismo. Por supuesto, estas características no configuran en ningún caso un grupo homogéneo de pensadores que las compartan plenamente, por lo que su uso es impreciso. Su popularidad no vino de sus supuestos adalides, sino de las críticas de pensadores como Habermas, quien cuestionó la incredulidad frente a los metarrelatos, o científicos como Sokal y Bricmont, que acusaron a algunos de los aludidos de apropiarse de términos científicos que no dominaban. En cualquier caso, ni siquiera ellos supieron definir a un grupo preciso de pensadores al que poder categorizar bajo tal concepto.

## 2. Precedentes teóricos y biográficos

Explicar con detenimiento el proceso que encaminó a Lyotard a iniciar su celebrada investigación sobre lo figural es una cuestión que excede de mucho las posibilidades de este escrito. No obstante, reorganizando la información aportada y resumida por Bamford (2017), intentaremos dar unas pinceladas rápidas sobre el contexto biobibliográfico en el que se produjo tal investigación. Al respecto, de entre todas las cuestiones que entran en liza, consideramos como fundamental el destacar su relación con las principales tendencias filosóficas del momento. Es decir: el marxismo, la fenomenología, el existencialismo, el psicoanálisis, la hermenéutica y el estructuralismo.

Las tres primeras fueron aquellas con las que más rápidamente entró en contacto. El humanismo existencialista estuvo ya muy presente en sus lecturas de juventud, a través de escritores como Dostoievski y Bernanos; a la fenomenología se aproximó gracias a las *classes préparatoires aux grandes écoles* que impartía Ferdinand Alquié en el Lycée Louis-le-Grand, donde preparó un examen de acceso a la École Normale Supérieure que nunca llegaría a aprobar; y su interés por el marxismo surgió tanto de su participación en la liberación de París como de su amistad con François Châtelet. Por supuesto, todas ellas tuvieron una continuidad en su pensamiento posterior, especialmente durante el período en el que ejerció docencia en el Lycée d'Aumale, en Constantine (Argelia), donde introdujo los últimos debates parisinos sobre la relación entre la fenomenología y el existencialismo, y donde también se involucró en la universidad popular de su amigo André Nouschi, así como en las actividades clandestinas de apoyo a la independencia de Argelia.

Con las otras tres corrientes tuvo una relación de menor implicación biográfica. A la hermenéutica se aproximó levemente cuando matriculó su primera tesis doctoral en la Universidad de Nanterre bajo la dirección de Paul Ricœur<sup>2</sup>, quien también le introdujo en el pensamiento freudiano. Con el estructuralismo siempre tuvo una relación hostil, materializada puntualmente a través de enfrentamientos con los maoístas de Tel Quel o de críticas concretas al pensamiento de Lévi-Strauss. Y su relación con el psicoanálisis se acrecentó a partir de la asistencia al seminario de Lacan sobre *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, en 1964, editado posteriormente por Miller (1973) como onceava parte de *Le Séminaire*. Al respecto de estas tres, cabe indicar que los temas y los conceptos del psicoanálisis fueron los únicos que continuaron en su repertorio conceptual durante muchos años, siendo esto especialmente notable en los libros que escribió a comienzos de los años setenta: *Discours, figure* (2017), *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973a), *Des dispositifs pulsionnels* (1973b) y *Économie libidinale* (1974). En cualquier caso, sus reflexiones

2. Esta primera tesis tenía previsto titularse *Structure et Histoire* (Lyotard, 1964-1967), pero nunca llegó a ser completada y Lyotard viró hacia la estética en su segundo intento —este exitoso— bajo la dirección de Dufrenne. En la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet se encuentran más de 500 páginas de escritos y anotaciones manuscritas sobre este proyecto inacabado.

siempre pretendieron volver sobre Freud y no sobre Lacan, con el que entró en conflicto al publicar el polémico artículo antilacaniano titulado «Le travail du rêve ne pense pas» (Lyotard, 1968).

Podemos decir que su desapego del marxismo vino dado por una razón práctica y otra teórica. La primera tuvo que ver con la falta de autonomía que existía en los colectivos en los que militó, pero también con la progresiva desconexión que advertía entre el discurso intelectual y la praxis revolucionaria. Esta le llevó a abandonar el colectivo Socialisme ou Barbarie para transitar a Pouvoir Ouvrier en 1963, aunque tan solo tres años después dejaría también este grupo. La segunda, no obstante, es la que aquí más nos interesa, así como la que nos da también un marco para comprender su alejamiento del existencialismo, de la fenomenología, del estructuralismo y del psicoanálisis. A este respecto, hemos de comenzar diciendo que Lyotard nunca se alejó de Marx ni de Freud ni de Heidegger, sino más bien de lo que vino llamándose «marxismo», «freudismo» y «heideggerianismo». Es decir, el seguimiento escolástico de ciertos postulados habitualmente desligados de la lectura directa de los autores que dan nombre a tales corrientes. Así, la propuesta de estas grandes líneas de pensamiento no era otra que la de una pasividad frente a ciertas estructuras preexistentes: en el caso del marxismo, los medios de producción; en el del freudismo, el inconsciente, y en el de la fenomenología existencialista de los humanistas heideggerianos, el fenómeno.

La voluntad de Lyotard, profundamente nietzscheana, era la de poder escapar de la pasividad estructural para abrirse a la libre producción de los afectos, una inversión directa y deseante de sus inquietudes juveniles sobre la indiferencia (Lyotard, 1947). De ahí es de donde viene su desencuentro con la antropología estructuralista de Lévi-Strauss y con el marxismo de Althusser. Su enfrentamiento era contra la homogeneización que anulaba la diferencia, esa misma diferencia que él había encarnado durante su militancia marxista, y ninguna de estas corrientes teóricas le daba las herramientas necesarias para poder escapar de una estructura mayor que le representara. Como él mismo afirmó en numerosas ocasiones, su querella era contra el absolutismo hegeliano que había impregnado el marxismo, la fenomenología, el psicoanálisis, el estructuralismo e, incluso, la hermenéutica<sup>3</sup>. De esta forma, su vida intelectual puede cifrarse perfectamente, y hasta el día de su muerte, en un constante enfrentamiento contra los procesos estructuradores.

Frente a la dialéctica y la teleología del marxismo hegeliano, Lyotard defendió una contrahistoria libidinal de las emergencias afectivas; frente a las estructuras metafísicas que ordenaban la fenomenología y el psicoanálisis, defendió

3. Lyotard explicó con gran claridad su distanciamiento de la hermenéutica en la muy sustancial entrevista que le hizo Oñate en diciembre de 1986. Algunas de las cuestiones que apuntó sobre este tema fueron, por una parte, su falta de entendimiento con Ricœur y, por otra, la proximidad de la hermenéutica al hegelianismo en lo que se refiere al acontecimiento (Oñate y Zubía, 2007: 1-10). Esto resulta especialmente curioso —pero no extraño— si tenemos en cuenta que han sido los discípulos de Vattimo, hermeneutas abiertamente posmodernos, los principales valedores de Lyotard en el pensamiento reciente.

un devenir heraclíteo y contingentista; frente al humanismo antropocéntrico del existencialismo, defendió la fragmentación del sujeto y la problematización de los límites ontológicos de lo humano; frente a la totalización de la interpretación hermenéutica, defendió la irreductibilidad del acontecimiento, y frente a la estructura, aquello inestructurable: la diferencia. No obstante, pese a todo, nunca negó lo discursivo. Solo creyó oportuno amparar a la parte débil en una dialéctica que pretendía sintetizar lo informe en lo formado y lo inestructurable en lo estructurado, pero no para acabar con la forma o con el orden, sino para hacer fluir una diferencia que solo podía emerger declinando la oposición dialéctica en sí misma.

Su preocupación por buscar alternativas a la oposición se muestra de forma precisa a lo largo de *Discours, figure*, destacando a este respecto dos lugares concretos. El primero es el primer apartado de la primera parte, titulado «Dialectique, index, forme» (pp. 27-52), donde critica que Hegel defienda lo sensible y luego lo menosprecie, incumpliendo la supuesta equidad que anuncia para terminar favoreciendo la palabra y el lenguaje por encima de lo no lingüístico. El segundo es el séptimo capítulo de esta primera parte, titulado «L'opposition et la différence» (pp. 135-160), donde explica que él nunca refiere a una *oposición* entre contrarios, como la de Hegel, sino a una *diferencia* que no pretende ninguna victoria, sino únicamente mantenerse diferente.

Frente a la servidumbre metafísica, aquella que radica en la perspectiva dialéctica del esclavo que quiere convertirse en amo por oposición, Lyotard sigue el camino de la diferencia propuesto por Nietzsche. Esto se advierte explícitamente en el hecho de que la figura comporta el juego e implica la trágica inocencia de la multiplicidad, negando cualquier síntesis posible. A pesar de todo, el propio Lyotard admite que *Discours, figure* «n'est pas [un] vrai [livre]» (Lyotard, 2017: 18), pues es demasiado discursivo y sistemático: como tesis doctoral, como libro que no es novela ni poema, difícilmente permite la multiplicidad de la figura. Eso no quita que tal multiplicidad sea el objeto prioritario de su primera gran reflexión sobre la estética.

### 3. Desemilogización y acontecimiento

Como ya hemos anticipado, el objetivo de *Discours, figure* no fue el de abrirse a la irracionalidad del no lenguaje como forma de matar al discurso, sino el de posicionarse con la inocencia de la figura, sistemáticamente menospreciada por el carácter omniabarcante del discurso<sup>4</sup>. Así, si Lyotard se atiene al campo de la estética es, en sus palabras, como un rodeo para llegar a la política; un gesto que, por otra parte, es directamente político en tanto que valedor del más débil. Su propuesta reside en lo que él denominó «crítica práctica de la

4. Martin Jay (1993) ha extrapolado esta defensa de lo minorizado a la reflexión sobre la visión que se dio en la filosofía francesa del siglo xx. Tal y como recoge en su obra, no solo Lyotard se abrió a la figura y a lo sublime para cuestionar la hegemonía de una determinada forma de ver, sino que esto también ocurrió en la sospecha sobre las imágenes de Debord o en el cuestionamiento del flogoculocentrismo de Derrida e Irigaray.

ideología», y viene a inscribirse en el debate existente sobre la reflexión política y la posibilidad del disenso (Lyotard, 2017: 19).

La cuestión de la ideología había sido central en el pensamiento de los gramscianos, los althusserianos y los telquelistas, quienes consideraron, *grosso modo* y de forma diferente, que el orden de lo simbólico se configuraba como un campo de batalla en el que las diferentes facciones ideológicas pugnaban por capturar los significantes flotantes que configuraban nuestra realidad. Frente a estas perspectivas, la propuesta de Lyotard semeja anárquica. Tras militar durante más de veinte años en diferentes colectivos políticos, la conclusión a la que llegó fue que toda ideología que luchara por convertirse en hegemónica terminaría favoreciendo la minorización de la diferencia. Es decir, imponiendo lo discursivo sobre lo figural. Alejándose de lo teórico-discursivo, su propuesta es la de subvertir el discurso mediante la libre afirmación de la heterodoxia creativa, una heterodoxia que se ha manifestado de forma privilegiada en el campo de las artes, pero que podemos extender a todas las facetas de la vida.

Para abordar esta cuestión, Lyotard se apoya en nociones tales como la de figura-matriz (1971) o la de banda libidinal (1974), que rimarán con las propuestas de Deleuze y Guattari (1972) sobre la producción de subjetividad. Todos estos conceptos articulan un enfrentamiento directo con aquella pasividad estructural que habían propuesto las corrientes hegemónicas del momento, todavía metafísicas en tanto que desplazaron la responsabilidad individual a un más allá trascendental —o material— que condicionaba el ejercicio activo de la subjetivación.

El origen de las nociones de figura y discurso es múltiple. Por una parte, el concepto de figura, además de emparentarse con la *Rücksicht auf Darstellbarkeit* de Freud (2020), tiene un antecedente directo en la tradición fenomenológica, habiendo sido utilizado por Hegel y Merleau-Ponty. Sin profundizar mucho en esta cuestión, únicamente cabe recordar que su origen fenomenológico puede rastrearse ya en las definiciones que dan Terencio y Pacuvio de figura como «imagen plástica» (Auerbach, 1998: 43). Al respecto, el caso de Merleau-Ponty es especialmente interesante para lo que nos ocupa, pues, aunque en su *Phénoménologie de la Perception* (1945) no parece ir más allá de las reflexiones gestaltianas que la comprenden como la imagen que se destaca sobre un fondo, ya apela a la misma singularidad constitutiva de lo figural que trabajará Lyotard. Una singularidad que, además, se verá magnificada en sus reflexiones últimas de *Le Visible et l'invisible* (1988), e incluso será recogida por uno de los historiadores del arte que Lyotard toma como referencia, Francastel (1967). Por otra parte, con el discurso ocurre lo mismo: tiene un origen múltiple, pero creemos conveniente recordar la lingüística de Saussure y las propuestas de Frege, de Hjelmslev, de Jakobson y de Benveniste como antecedentes de las reflexiones de Lyotard.

Para conjugar estas dos cuestiones en un único libro, Lyotard sigue una estructura bipartita. La obra se compone de dos grandes partes, a las que hay que sumar una introducción, un *intermezzo* y un comentario final de láminas.

La introducción ya aclara su objetivo principal, político, y resume algunas de las ideas que atravesarán todo el libro, mientras que el entreacto, titulado «Veduta sur un fragment de l'histoire du désir», propone una contra-historia del arte a partir de la reinterpretación de ciertas imágenes desde el marco teórico abierto en las otras dos partes. Además, el comentario final de láminas es utilizado como acercamiento específico a ciertas cuestiones que ha ido trabajando a lo largo del libro. No obstante, lo más importante son las dos partes constitutivas del todo, tituladas «Signification et désignation» y «L'autre space». En la primera elabora una crítica a la estética fenomenológica de Merleau-Ponty y Dufrenne a partir de la aplicación de la filosofía del lenguaje de Frege, mientras que en la segunda efectúa una relectura de los textos de Freud para cuestionar el inconsciente lingüístico del psicoanálisis lacaniano.

Su principal propuesta es la que da nombre al título de este apartado, una desemiologización —o deslingüistización— que se abre a la dimensión irreductible y opaca de la figura. Frente a los enfrentamientos simbólicos por significar ideológicamente la comunicación del discurso, Lyotard propone una defensa de aquello insignificante que favorece la incomunicación, auténtico ejercicio contraideológico. Esta crítica al estructuralismo lingüístico, que había impregnado también el psicoanálisis, se ve completada con el rechazo de aquella metafísica del fenómeno que cree posible acceder al premundo, pues Lyotard solo comprende la ruptura del lenguaje como un acontecimiento puntual que nunca niega la lingüisticidad, sino que opera más allá de los límites que esta ha territorializado. Como explica Ionescu (2014: 49):

The figural is exactly that which comes as *Unheimlich* into language, breaking it into forms (visual and linguistic) that fall short in comprehending. It is not a mere variation on the sharable language but precisely an effect that this language fails to grasp in its own syntax and morphology.

La conclusión sería, de forma resumida, la siguiente: primero, que no se puede ni se debe escapar al lenguaje, pero que tampoco debemos totalizarlo todo en criterios interpretativos, pues cabe defender el acontecimiento ininterpretable; segundo, que ese acontecimiento ininterpretable corresponde a aquello que está en los límites mismos del lenguaje comunicativo, y es únicamente a través de su exploración que podemos desafiar la totalidad del discurso, y tercero, que aquello que está fuera del lenguaje no nos conecta con un premundo, pues no hay una realidad metafísica anterior, sino únicamente un devenir en la immanencia. Por lo tanto, el acontecimiento disloca y torsiona el discurso, pero no acaba con él, pues solo podemos mirar al afuera desde el adentro. Esto no significa que no exista un afuera, ni que todo sea texto (Derrida), sino que habitar el afuera del texto (Heidegger) no es posible ni deseable: hay que habitar el texto y esforzarse por investigar sus límites, por dislocarlo y opacarlo para ensancharlo, así como por mantener activa la capacidad transformadora que nos es propia para escapar de las lógicas consensuales del discurso.



#### 4. Taxonomías de la figura

Es seguro afirmar que el concepto de figura es muy amplio y abierto, pues está pensado para construirse como una noción paraguas en la que quepan todas las manifestaciones entregadas a la diferencia. Teniendo claro que lo figural no es lo figurativo, cabe afirmar que tampoco es únicamente lo plástico o lo visual, sino aquello que escapa al gobierno racionalista: lo salvaje. Y, en palabras del propio Lyotard, lo más salvaje es el arte como silencio (Lyotard, 2017: 13). Ahí entra la poesía de Mallarmé, de Apollinaire y de Valéry, pero también la literatura de su buen amigo Michel Butor, los ejercicios sobre el significante de Antonio Porta, la música experimental de Luciano Berio o el cine de Michael Snow.

¿Es el de figura, entonces, un concepto dedicado a las artes? No, pues está dedicado a la política. Como el propio Lyotard repite con insistencia, la capacidad transgresora de la figura debe escapar del museo para llegar a la calle, y no para convertirla en un nuevo museo, sino para que alcance nuestra vida cotidiana y la haga más revolucionaria. En este sentido, afirma:

[...] en tant que l'art reste dedans [dans le musée], il est coïncé. Il faut qu'il en sorte et qu'il se supprime comme art et comme activité de loisir nostalgique pour des gens épuisés par l'alienation. Et puis, s'il en sort, ce sera une transgression. Si on se met à faire en pleine ville des mobiles et des volumes variables, à creuser des tranchées ou à recouvrir les affiches publicitaires avec des couleurs, il est évident qu'à ce moment-là on est immédiatement dans l'ordre de la transgression de l'institution et on la fait apparaître comme répressive. (Lyotard, 1973a: 224-225)

La transgresión es la figura, el arte es figural en tanto que transgresor. Así, en lugar de semejar un concepto dedicado a las artes, resulta más preciso afirmar que el de la figura es un concepto relativo a la producción, entendiendo esta en su dimensión artística y política, pero también en su plano receptivo. Lo figural no es únicamente aquello que preexiste en la poética de un determinado artista que ha trabajado sobre la posibilidad del disenso a partir de lo informe, lo insignificante o lo incognoscible, sino también aquello que encontramos en determinados elementos preexistentes y que apelan a esa ruptura de nuestro consenso epistémico. De esta forma, Lyotard no solo atiende a la capacidad creadora del artista, sino también a la creatividad de la mirada —y del oído, y del paladar— insumisa que es capaz de encontrar la figura en los lugares más insospechados del discurso.

Esta segunda cuestión es la que más desapercibida ha pasado en el conjunto de la obra de Lyotard, y a ella alude principalmente cuando habla del acontecimiento. Al respecto, el propio Lyotard explica que el ojo construye lo conocible y reprime lo veraz, resultando el acontecimiento una anomalía que la buena forma siempre intentará borrar (Lyotard, 2017: 158-159). En tanto que concepto, esta figuralidad recuerda notablemente al *punctum* de Barthes (1980), una noción con la que, por otra parte, también tiene notables diferen-

cias. Un ejemplo muy claro de ello puede encontrarse en obras tales como *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), del cineasta experimental Peter Tscherkassky, o la serie *Trauma* (2016), del fotógrafo Joan Fontcuberta. El elemento común que tienen ambas obras es que plantean un trabajo sobre la materialidad de las imágenes desde la involuntariedad creadora. Es decir, lo interesante de *Instructions for a Light and Sound Machine* no es únicamente su reelaboración metaficcional de la clásica película de Leone *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), sino la importancia que Tscherkassky concede a esos detalles materiales —rasguños, manchas o marcas de cambio de bobina— que quedaron sobre la superficie del celuloide que está manipulando y resignificando. Por su parte, en la obra de Fontcuberta ocurre algo semejante, pues aquí la transgresión de la imagen y el testimonio del afuera parten de la acción acometida por los cambios químicos sobre su superficie, unas transformaciones que deforman la imagen fotográfica en su dimensión discursiva para hacer aflorar la incomunicación inherente a su materialidad.

Si mencionábamos el *punctum* barthesiano es porque tanto los rasguños del celuloide de Tscherkassky como la degradación de las fotografías de Fontcuberta nos conectan con las vidas que están detrás del texto —humanas y no humanas— a través de detalles involuntarios. Estos fragmentos se encuentran en imágenes, textos y sonidos que semejan discursivos, pero en los que el espectador atento es capaz de detectar el error que *es* la figura. Pero no pensemos que por mencionar aquí a dos artistas es un problema relativo a los creadores, pues esta dimensión de la figura no responde a otra cosa que no sea el placer displacentero de aquel texto, imagen, sonido o experiencia que nos enfrenta a lo desconocido<sup>5</sup>.

No obstante, la dimensión más desarrollada de la figura es la primera, aquella que guía al artista a desbordar las lógicas de lo visible para arrastrar la mirada y el oído del espectador hacia lo invisible. Sobre esta dimensión de lo figural, Lyotard establece una triple taxonomía: la figura-imagen, la figura-forma y la figura-matriz. Con ellas no pretende marcar una diferencia entre el sujeto que percibe y el sujeto que crea, sino pensar cómo determinados artistas han desbordado las lógicas del discurso para introducir en sus obras lo insignificante o lo asignificante.

La figura-imagen corresponde a la transgresión del discurso desde la torsión de la forma del objeto, sin llegar a lo informe. Su procedimiento es alucinatorio, propio de la oniría, y, aunque Lyotard no lo especifique, corresponde a la

5. Aunque la aproximación que hizo Deleuze (2002) a la obra de Bacon se centra en la capacidad *deformadora* del artista, eso a lo que Lyotard llama «figura-imagen», sus consideraciones sobre lo háptico (Deleuze y Guattari, 1980) sí apuntan a la dimensión experiencial de esta otra figuralidad. En este sentido, también son destacables las miradas de aquellos historiadores del arte que se han preocupado por reivindicar la figura sobre el discurso, como ocurre en el caso de Didi-Huberman y los paneles de la parte inferior del fresco de la *Madonna delle ombre* de Fra Angelico (2000: 8-28), de Arasse y el perro de Goya (2008: 374-379), o de Moxey y los cuervos de Brueghel (2013: 77-106). Miradas que, como bien explica Bamford (2012), no se limitan únicamente a lo pictórico, pues son perfectamente extensibles a los campos de la *performance* y del arte conceptual.

puesta en imágenes de procesos del sueño tales como la condensación o el desplazamiento. Los principales valedores de esta figura son los que han renunciado al naturalismo, pero no a la figuración, manteniendo cierto espacio escénico y apolíneo en sus obras. Algunos ejemplos de la figura-imagen son los cuadros de Van Gogh, de Picasso o de Tanguy.

En segundo lugar, la figura-forma consiste en la exploración del subsuelo de la escena, abriéndose a lo informe sin transgredir plenamente el discurso. Con ella ya no se pretende la deconstrucción de la percepción, sino, directamente, la destrucción de la buena forma. Así, la figura-forma es dionisiaca, violenta y libidinal, como los *drippings* de Pollock o las manchas de Gorky, de Matta y de Appel. Sin embargo, al estar dedicada a la posición más radical contra el discurso, el propio Lyotard admite que es difícil encontrar muchos ejemplos de ella, centrándose en la pintura abstracta norteamericana para explicarla. Difícilmente pueden entrar en ella las formas literarias, demasiado apegadas al discurso en tanto que se requiere un entendimiento para participar de ellas. Aunque Lyotard no profundice mucho en los ejemplos, creemos que ciertas manifestaciones experimentales del cine y de la música participarían perfectamente de ella.

Por último, la figura-matriz no es ya una transgresión del objeto o una transgresión de la forma, sino una transgresión del espacio, y, en tanto que tal, no es visible ni legible. Si la figura-imagen proponía una subversión del espacio textual, pues todavía era interpretable desde el discurso, y la figura-forma se encontraba en el límite mismo del texto, siendo ya ilegible, la figura-matriz es incluso impensable e inimaginable. Se encuentra fuera del texto, y, por lo tanto, habita en el reverso de los tres espacios: el del discurso, el de la imagen y el de la forma (Lyotard, 2017: 276-279). A sus particularidades dedicaremos lo que resta de artículo, pero no podemos terminar el apartado sin precisar que estas tres categorías no responden a compartimentos estancos, como tampoco están plenamente diferenciados los espacios del discurso y de la figura. De hecho, el propio Lyotard tiene a bien introducir un espacio híbrido entre el discurso y la figura, proponiendo para él los conceptos de *fiscurso* y de *digura*.

## 5. La figura-matriz y el fantasma fundamental

El concepto de figura-matriz corresponde a algo semejante a lo que en psicoanálisis se llama «fantasma fundamental». En este caso, y frente a la consideración habitual del psicoanálisis estructuralista, el fantasma lyotardiano apunta directamente a la transgresión de la buena forma: no determina la configuración de un inconsciente teatral en el que toda representación viene de ese momento traumático inicial, sino que nos empuja a transgredir las leyes de lo estructurado. Aunque es muy difícil explicar estas cuestiones sin pararnos en sus reflexiones sobre el «Ein Kind wird geschlagen» ('Pegan a un niño') de Freud, vamos a intentar aproximarnos a los elementos fundamentales de su reflexión de la forma más sencilla que nos sea posible.

La principal idea que rodea el concepto de figura-matriz puede cifrarse en relación con uno de los debates fundamentales que tuvieron lugar en el seno

de la teoría psicoanalítica: el que versaba sobre la configuración del inconsciente. Frente a los estructuralistas lacanianos —o, mejor dicho, millerianos—, Lyotard asegura que el inconsciente no está estructurado lingüísticamente y que el sueño no *significa* un sentido más profundo, sino que responde a las transformaciones creativas de la matriz. La principal diferencia entre ambas posturas es que, mientras para los psicoanalistas lacanianos hay una intención del inconsciente que nos impide acceder al fundamento primigenio, razón por la que se deforma el sueño, para Lyotard no existe esa protección del inconsciente, pues este no tiene nada que esconder. Así, lo único que acontecería sería una transformación de los estímulos y los recuerdos de la vigilia mediante una serie de procesos nombrados *Verdichtung* ('condensación'), *Verschiebung* ('desplazamiento') y *Rücksicht auf Darstellbarkeit* ('consideración de la representabilidad' o 'miramiento por la figurabilidad'), que corresponden a lo que Freud denominó como «proceso primario», y en los que no ocurre otra cosa que una deformación figural de corte creativo que es anterior a la ordenación lingüística y discursiva del «proceso secundario».

Como explica Bamford (2012: 37-39), Lyotard considera que la transformación es uno de los fundamentos del arte, y si esto es así es en tanto que su forma de operar es semejante a la del sueño. En efecto, Lyotard entiende que el origen de la creatividad está en esa matriz, atribuyendo al sueño las mismas inquietudes creativas que al artista. Esta cuestión queda patente en su famoso artículo «Psychanalyse et peinture», retitulado para *Des dispositifs pulsionnels* como «Freud selon Cézanne», donde hace explícita su intención de no leer a Cézanne a partir del pensamiento de Freud, sino, más bien, la inversión de tal propuesta: pensar las reflexiones de Freud sobre el trabajo del sueño a partir de Cézanne (Lyotard, 1971: 745-750).

Es a través de esta operación que Lyotard encuentra el germen de la creatividad figural en el principio de *déreprésentation* (Carbone, 2013: 201-210), una voluntad por desbordar el discurso que se manifiesta de forma privilegiada en la comparativa que establece entre Klee y Lhote. El ejemplo es muy claro: mientras el primero se adscribe plenamente a una deriva libidinal que le lleva a expandir el color fuera del borde, el segundo deforma la imagen para construir una nueva lógica discursiva, geometrizando el espacio bajo unos parámetros diferentes, pero igualmente pautados. Donde Klee atenta contra la capacidad del discurso estructurado para organizar el cuadro, Lhote no propone otra cosa que un nuevo cartesianismo pictórico (Lyotard, 2017: 211-238).

A nuestro juicio, este enfrentamiento ejemplifica la tradicional separación entre el artista psicótico y el artista neurótico, de entre los cuales Lyotard toma partido por el primero: no por oposición, sino por diferencia. Al fin y al cabo, no podemos olvidar que su fin es político: hacer valer las multiplicidades, explorar lo inexplorado, buscar lugares para la contingencia. Por supuesto, esto no hace a uno mejor que al otro, sino más afín al vector libidinal que Lyotard está caracterizando, que no solo es de placer o de realidad, sino, precisamente, de muerte.

## 6. La mirada de Orfeo

Para explicar las implicaciones de esta pulsión de muerte, Lyotard toma el ejemplo de Orfeo, pero no para referirse a él como músico, sino como artista viajero en su rescate de Eurídice. Como es sabido, Orfeo bajó a los infiernos a rescatar a su amada, y solo se la pudo llevar con la condición de no mirarla en el camino de regreso. El relato nos cuenta que no pudo evitarlo, que tuvo la imperiosa *necesidad* de mirarla, y que la perdió para siempre. Pero Lyotard le da una vuelta a esta cuestión: Orfeo no fracasó al dejar fluir su deseo, sino que, precisamente, se liberó de la legislación discursiva inherente al Yo. No es que no pudiera evitarlo en términos de necesidad, sino que fue la contingencia transformadora de la mirada de Orfeo la que desafió los estándares de lo discursivamente deseable. Todos nos lamentamos pensando que Orfeo perdió a su amada, pero esto ocurre porque su mirada rompe con el principio de realidad —queremos que la normalidad se reestablezca y Eurídice vuelva con Orfeo— para dejar fluir la pulsión de muerte. La realidad nunca se reconciliará: Orfeo y Eurídice serán separados por un *error*<sup>6</sup>.

El mito de Orfeo y Eurídice ya había sido abordado, tanto por Maurice Blanchot en su famoso texto «Le regard d'Orphée», contenido en *L'Espace littéraire* (1955), como por Charles Mauron en su cuestionada obra *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963), pero Lyotard especifica que su aproximación es notablemente diferente. En el caso de Mauron (1963), cuya psicocrítica proponía que la creación literaria siempre correspondía a un proceso de sublimación, el descenso de Orfeo representaba el camino intencional de autoconocimiento que seguía el artista para producir su obra. Para Blanchot (1955: 179-184), quien entendió la literatura —y las artes— como un problema que habilitaba el espacio literario de la investigación, el mito de Orfeo también implica una intención, la de desbordar el límite de la ley para abrirse al deseo mortal que trae la inspiración.

La perspectiva de Lyotard resulta bastante diferente a la de Mauron, quien arroja una ética del autoconocimiento de lo bello sobre el proceso artístico y creativo. No obstante, su posición sí parece notablemente semejante a la de Blanchot, pues ambos proponen una relación con la muerte a partir de la superación de la ley. La principal diferencia entre ambas es que para Blanchot es el escritor el que realiza ese camino autodestructivo que permite la producción artística, mientras que para Lyotard es el artista el que se ve arrastrado por algo que le excede y que es anterior a su memoria. El Orfeo de Blanchot busca la imposible concretización apolínea de lo informe dionisiaco: ahí es donde aparece la inspiración. El Orfeo de Lyotard no contempla la inspiración, pues todo se cifra en una pasividad que es anterior a la capacidad consciente de

6. La primera mención de Lyotard a Orfeo y Eurídice se encuentra en la nota que redactó en 1969 para la UNESCO sobre las «Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires», texto recogido posteriormente en *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973a: 53-77). No obstante, el mayor desarrollo de esta cuestión se encuentra en las últimas páginas de *Discours, figure* (Lyotard, 2017: 379-387).

investigar: el artista no es el genio capaz de transgredir la ley mediante la inspiración, sino el idiota que no opone resistencia al trabajo de la matriz. En sus propias palabras:

[...] l'artiste ne produit pas au-dehors des systèmes de figures internes, mais c'est quelqu'un qui essaie de se battre pour délivrer dans le fantasme, dans la matrice de figures dont il est le lieu et l'héritier, ce qui est proprement processus primaire et qui n'est pas répétition. (Lyotard, 1973a: 236)

Por supuesto, esto explica su preferencia de Klee sobre Lhote, como también su rechazo de todos aquellos artistas atrapados en su propio reduccionismo biográfico. Al respecto, son muy claros los comentarios que hace sobre la obra de Giacometti, y que le confrontan directamente con las intuiciones de Mauron:

Si l'artiste est quelqu'un qui exprime ses fantasmes, si la relation est celle d'expression, l'œuvre n'intéresse que lui-même ou des gens qui ont une fantasmatique complémentaire et de ce fait s'y retrouvent. Un art de ce type sera nécessairement répétitif: c'est le cas de Giacometti. (Lyotard, 1973a: 236)

Si la aproximación de Mauron no es compatible con la de Lyotard es porque ambos conciben de forma diferente el inconsciente, mientras que la de Blanchot, siendo más parecida, sigue atravesada por una diferencia fundamental: el estatuto que ocupa el lenguaje, la condición antropocéntrica que Blanchot encumbra como fundamental y que para Lyotard no es otra cosa que una extensión del discurso.

La diferencia entre Blanchot y Lyotard no es solo artística o estética, sino que se cifra también a un nivel más profundo, pues sus usos de la negatividad son diferentes. Mientras el primero la entiende como límite infranqueable, como vacío a partir del que deducir la imposibilidad del poema, en Lyotard encontramos una propuesta materialista que recuerda a la de Deleuze: el inconsciente no es un teatro ordenado (mecánico), sino una máquina que produce subjetividad (maquínica). Aunque la principal diferencia que tuvieron Lyotard y Deleuze radicó en una supuesta persistencia de la negatividad psicoanalítica en el pensamiento de Lyotard, no podemos concebir su aproximación a tal cuestión en los términos de Blanchot o de Adorno, pues este primer Lyotard solo la concibe como un horizonte de actualización de las virtualidades a las que da acceso ese trabajo del sueño que, precisamente, *no piensa*. Y si *no piensa*, no puede haber negatividad, pues el límite se construye sobre la imposibilidad de pensar lo impensable.

A nuestro juicio, la negatividad del Orfeo de Lyotard corresponde a la absoluta positividad materialista, y es al respecto de esta cuestión que el propio Lyotard recuerda la recuperación que hizo Marx del *determinatio est negatio* de Spinoza:

“ Cette identité de la production et de la consommation revient, dit Marx, à la proposition de Spinoza : *Determinatio est negatio*. ” Voilà un usage matérialiste (pas de tout dialectique) de la négation, son usage positif ; cette *determinatio*, c’est l’atome, et c’est la coupure du flux. (Lyotard, 1973b: 34)

Este comentario, correspondiente a la elogiosa reseña que hizo Lyotard del *Anti-Oedipe* deleuzoguattariano, recupera a su vez un fragmento de Spinoza que también está dedicado a la figura:

En cuanto a que la figura es una negación y no algo positivo, está claro que la materia total, considerada de forma indefinida, no puede tener ninguna figura y que la figura tan sólo se halla en los cuerpos finitos y determinados. Pues quien dice que percibe una figura, no indica otra cosa sino que concibe una cosa determinada y cómo está determinada. Por tanto, esta determinación no pertenece a la cosa según su ser, sino que, por el contrario, es su no ser. De ahí que, como la figura no es sino determinación y la determinación es una negación, [la figura] no podrá ser, según se ha dicho, otra cosa que una negación. (Spinoza, 1988: 309)

Por supuesto, esta negación spinozista tiene poco que ver con la hegeliana, y es desde este marco desde donde hemos de interpretar la posición de Lyotard. Aunque él nunca se consideró un spinozista, siempre fue, antes que cualquier otra cosa, enemigo de la oposición y la dialéctica. Bajo estos parámetros, la figura solo puede ser negativa desde una positividad materialista que se afirma a sí misma sin oponerse al discurso. El trabajo del sueño determina lo figural, generando un límite, pero no como oposición al absoluto indeterminado, sino como afirmación de su indeterminación. En sus propias palabras: «[L]a figure n’est plus supposée accessible grâce à la seule négation-transgression d’un ordre, mais affirmativement, en elle-même comme position libidinale» (Lyotard, 1973a: 9-10)<sup>7</sup>.

¿Qué conclusiones podemos sacar de esta reformulación del mito órfico? Primero, que la obra de arte no puede ser un mero síntoma —como afirmaba Mauron—, pues si el inconsciente no está estructurado, no hay posibilidad de la obra como manifestación de lo oculto. Segundo, que la obra es un producto *afirmativo* de la búsqueda de aquello que Lacan articuló como la Cosa (*Das Ding*), una búsqueda imposible que solo terminará con la muerte, pero que no por ello naufraga en la negatividad. Así, el producto o consecuencia de esa búsqueda inconsciente —la figura— no es aquello que nos permite intuir negativamente lo que está más allá, pues precisamente expone la distinción de

7. Curiosamente, será el propio Lyotard quien, al acentuar sus derivas monistas durante el período de concepción de *Économie libidinale*, pondrá en cuestión la aludida positividad materialista de *Discours, figure*, así como sus consideraciones sobre el exceso, la transgresión y la crítica. Como abordar la tensión entre el monismo y el dualismo en la transición de *Discours, figure* a *Économie libidinale* es una tarea que supera la extensión y los objetivos de este artículo, esperamos poder publicar próximamente un texto con el que salvar semejante vacío bibliográfico.

cada ente, afirmando la virtualidad infinita a partir de su actualidad finita (Deleuze, 2003: 123-126). Tercero, que esta búsqueda inconsciente no se limita a lo placentero, sino que —siguiendo los principios de la *jouissance*— se acerca también a lo displacentero, pues forma parte de un cierto automatismo procesual que lleva a la quiebra del sujeto en favor de la subjetivación libidinal. Y cuarto, en consecuencia, que el ejercicio de *dérépresentation* no viene dado por el acto consciente, romántico y existencial de un artista genio que se enfrenta al proceso creativo de una determinada forma, como concibieron Mauron y Blanchot, sino que está atravesado por la procesualidad de la matriz, por ese fantasma que guía la mirada de Orfeo hacia Eurídice sin que él haya tomado la decisión consciente de hacerlo.

La pregunta que cabría hacerse al respecto es si esto no responde, precisamente, a otra pasividad. La pasividad de la matriz fantasmática, productora de subjetividad, frente a la pasividad de la estructura y del fantasma biográfico, que homogeneizan las subjetividades bajo las formas ordenadas del lenguaje. En este sentido, Lyotard no hace otra cosa que seguir las intuiciones de Ehrenzweig, quien ya antes que él había inaugurado la posibilidad de pensar a Freud a partir de Cézanne con citas como la que siguen:

The gestalt-free structure of modern painting is explained by the total inactivity of the surface mind. The modern artist tends to create more automatically, with less conscious form control, than the traditional artist. At the beginning he knows only vaguely, if at all, what he is going to produce ; his mind is curiously empty while he watches passively the forms growing from under his brush. Automatic form control means that the depth mind has taken over the form production which therefore now reflects the gestalt-free structure of the depth mind. (Ehrenzweig, 1953: 33)

Por supuesto, Ehrenzweig ya está anticipando el fundamento de la matriz: que la búsqueda creativa radica en la pasividad y en un automatismo de las que la figura-imagen y la figura-forma no son más que una consecuencia. No es este el lugar de indagar en la relación entre ambos, pero sí cabe decir que su interés por las ideas de Ehrenzweig llevó a Lyotard a prologar la edición francesa de su libro *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination* (Ehrenzweig, 1971, traducción de 1974)<sup>8</sup>. Desde luego, aquí está una de las múltiples claves de la figura como un concepto que excede la fenomenología. Si Lyotard supera su existencialismo juvenil es a partir del inter-

8. A este respecto, es muy significativa la carta que Lyotard escribió a Jean-Bertrand Pontalis el 8 de enero de 1970. En ella asegura que el pensamiento de Ehrenzweig está siendo de fundamental importancia para la redacción de *Discours, figure* y le recomienda la lectura de su obra (Lyotard, 1970). Posteriormente, Pontalis será el encargado de mediar con Gallimard para concretar la traducción que terminaría prologando Lyotard. En la misma carpeta donde se encuentra esa carta se halla también la siguiente referencia, manuscrita por el propio Lyotard: «The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination» (Ehrenzweig, 1964). Ante tal evidencia, la relación causal entre los conceptos de ambos pensadores resulta difícilmente cuestionable.



cambio de la actividad consciente del artista por una pasividad inconsciente, pero productiva, que le permite anular la posibilidad de cualquier *Grund* metafísico en favor de un devenir que no avanza ni retrocede, sino que simplemente *circula*. Bajo esta evidencia, la conclusión es clara: la primera estética de Lyotard no solo implica una filosofía del arte o una filosofía de la percepción, sino también una auténtica ontología.

## 7. Conclusiones

Cuando Lyotard piensa las artes no está pensando en el sujeto que participa de determinado dispositivo de creación y de recepción, sino en aquella producción que tiene la capacidad de opacar e interrumpir el devenir discursivo de la vida. En este sentido, la figura, la matriz y el artista están directamente relacionados, pues artista es todo aquel que deja trabajar a la matriz y figura es aquella forma de manifestar tal trabajo, sea a través de un sueño, de una obra, de una mirada o de una experiencia. Así, su estética subsume la filosofía de la percepción y la filosofía de las artes o de la creación a una perspectiva única: la de la *producción* libidinal, una *poiesis* que implica a la vida misma a través de la pulsión de muerte. Esto explica que *Discours, figure* se presente inicialmente como una defensa del ojo y termine hablando del proceso creador. La respuesta es que el ojo también crea, pues *toca* con la mirada. Es ahí donde reside su politicidad. No es una cuestión discursiva, sino una figuralidad que impugna cualquier *episteme*.

Lo que queremos decir con esto es que el primer Lyotard entiende la creación en un sentido muy amplio y abierto a la diferencia, preocupándose con especial interés por fenómenos como la incomunicación, la separación, la desconexión y el error, principios que atentan contra la reconciliación hegeliana y la ordenación estructuralista. Estas cuestiones son las que han sido despreciadas frente a otras como la comunicación, y el principal objetivo de *Discours, figure* no es otro que reivindicarlas: postularse a favor de lo irracional y lo contingente (figura), pero siempre como parte coimplicada en lo racional y lo necesario (discurso), pues su interés nunca fue la oposición, sino la diferencia.

Estas posiciones serán revisadas posteriormente por él mismo, algo especialmente evidente a la luz de los textos que escribió sobre arte, y especialmente sobre pintura, desde finales de los años setenta hasta su deceso en los noventa. En esta primera reflexión sobre las artes y la estética todavía sostiene una posición muy política, heredera de la antipsiquiatría, del situacionismo y especialmente preocupada por los espacios marginales de creación, que van desde el cine experimental hasta la consideración del Mayo del 68 como fenómeno artístico. Posteriormente, con el progresivo viraje de su pensamiento hacia el kantismo, su forma de aproximarse a las artes también cambiará: por una parte, continuará su reflexión sobre la figura a través de conceptos como los de anamnesis, sublime o posmoderno, y, por otra, dejará las sesudas reflexiones de *Discours, figure* para tomar a cada artista y a cada obra como

un objeto singular de aproximación, huyendo de cualquier programa y aceptando plenamente la complejidad y la incomensurabilidad de las artes sobre la filosofía.

### Referencias bibliográficas

- ARASSE, Daniel (2008). *El detalle: Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada.
- AUERBACH, Eric (1998). *Figura*. Traducción de Yolanda García y Julio Pardos. Madrid: Trotta.
- BAMFORD, Kiff (2012). *Lyotard and the 'figural' in Performance, Art and Writing*. Londres: Bloomsbury.
- (2017). *Jean-François Lyotard*. Londres: Reaktion.
- BARTHES, Roland (1980). *Le Chambre claire: Note sur la photographie*. París: Gallimard.
- BENNINGTON, George (1988). *Lyotard: Writing the Event*. Manchester: Manchester University Press.
- BIRNBAUM, Daniel y WALLENSTEIN, Sven-Olov (2019). *Spacing Philosophy: Lyotard and the idea of the Exhibition*. Berlín: Sternberg.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace littéraire*. París: Gallimard.
- BRENEZ, Nicole (1998). *De la figure en général et du corps en particulier: L'invention figurative au cinéma*. París: DeBoeck Université.
- BROECKMANN, Andreas y HUI, Yuk (eds.) (2015). *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science & Theory*. Lüneburg: Meson Press.
- CABELLO PADIAL, Gabriel (2013). «Figura: Para acercar la historia del arte a la antropología». *Sans Soleil*, V (1), 6-17.
- CARBONE, Mauro (2013). «La déformation en tant que principe de déreprésentation: Le Cézanne des philosophes français». *Nouvelle revue d'esthétique*, XII (2), 201-210.
- DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. París: Seuil.
- (2003). *Spinoza: Philosophie pratique*. París: Minuit.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1972). *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie, 1*. París: Minuit.
- (1980). *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie, 2*. París: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Minuit.
- DUBOIS, Philippe (1998). «La Tempête et la matière-temps ou le Sublime et le Figural dans l'œuvre de Jean Epstein». En: AUMONT, Jacques (ed.). *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. París: Cinémathèque française.
- DURAFOUR, Jean-Michel (2009). *Jean-François Lyotard: Questions au cinéma*. París: PUF.
- EHRENZWEIG, Anton (1953). *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*. Londres: Routledge.
- (1964). «The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination». *The Psychoanalytic Study of Society*, III, 373-398.

- (1971). *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Berkeley: University of California Press. Versión francesa: *L'Ordre cache de l'art: Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. París: Gallimard, 1974.
- ENAUDEAU, Corinne y FRUTEAU DE LACLOS, Frédéric (eds.) (2017). *Lyotard et le langage*. París: Klincksieck.
- ENAUDEAU, Corinne; NORDMANN, Jean-François; SALANSKIS, Jean-Michel y WORMS, Frédéric (eds.) (2008). *Les transformateurs Lyotard*. París: Sens & Tonka.
- ENAUDEAU, Michel y COBLENCÉ, Françoise (eds.) (2014). *Lyotard et les arts*. París: Klincksieck.
- FRANCASTEL, Pierre (1967). *La Figure et le lieu*. París: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2020). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Akal.
- GALLO, Francesca (2008). *Les Immatériaux: Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*. Roma: Aracne.
- GUALANDI, Alberto (1999). *Lyotard*. París: Les Belles Lettres.
- IONESCU, Vlad (2014). «The spectrum of the figural: Aesthetics in the eyes of Jean-François Lyotard». *Art History Supplement*, IV (1), 46-72.
- JAY, Martin (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Oakland: University of California Press.
- JONES, Graham y WOODWARD, Ashley (2017). *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- LACAN, Jacques (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: Le Séminaire livre XI*. Editado por Jacques-Alain Miller. París: Seuil.
- LYOTARD, Jean-François (1947). «L'indifférence comme notion éthique, diplôme d'études supérieures de philosophie». Documento inédito disponible en la Biliothèque littéraire Jacques Doucet (JFL 389). París.
- (1964-1967). «Structure et Histoire». Conjunto de documentos y notas manuscritas de la primera tesis de Lyotard. Documento inédito disponible en la Biliothèque littéraire Jacques Doucet (JFL 395-JFL 400). París.
- (1968). «Le travail du rêve ne pensé pas». *Revue d'Esthétique*, XXI (1), 26-61.
- (1970). «Par-delà la représentation, dans: Anton Ehrenzweig, L'ordre caché de l'art». Conjunto de documentos, cartas y notas manuscritas del prólogo que Lyotard realizó a la edición francesa del libro *The Hidden Order of Art*. Documento inédito disponible en la Biliothèque littéraire Jacques Doucet (JFL 247). París.
- (1971). «Psychanalyse et peinture». En: VV. AA. *Encyclopedia Universalis XI*. París: Encyclopedia Universalis, 745-750.
- (1973a). *Dérive à partir de Marx et Freud*. París: Union Générale d'Éditions.
- (1973b). *Des dispositifs pulsionnels*. París: Union Générale d'Éditions.
- (1974). *Économie libidinale*. París: Minuit.
- (1977). *Rudiments païens : genre dissertatif*. París: Union Générale d'Éditions.

- (1979). *La Condition postmoderne*. París: Minuit.
- (1986). *L'enthousiasme: La critique kantienne de l'histoire*. París: Galilée.
- (2013). *Écrits sur l'art contemporain et les artistes*. Editado en seis volúmenes por Herman Parret. Lovaina: Leuven University Press.
- (2017). *Discours, figure*. París: Klincksieck (original de 1971).
- MALPAS, SIMON (2002). *Jean-François Lyotard*. Nueva York: Routledge.
- MASOTTA LIJTMAER, Cloe (2019). *La pantalla erógena: Variaciones de lo figural en el cine de Gunvor Nelson, Stephen Dwoskin, Andrés Duque y Philippe Grandrieux*. Tesis doctoral dirigida por Francesc Xavier Benavente Burian y Juan Antonio Suárez Sánchez. Universitat Pompeu Fabra.
- MAURON, Charles (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique*. París: Corti.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la Perception*. París: Gallimard.
- (1988). *Le Visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- MOXEY, Keith (2013). *Visual Time: The Image in History*. Durham: Duke University Press.
- OÑATE Y ZUBÍA, Teresa (2007). «Entrevista con Jean-François Lyotard (París, 13/12/1986)». *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 49, 1-10.
- READINGS, Bill (1991). *Introducing Lyotard: Art and Politics*. Londres: Routledge.
- SIM, Stuart (1995). *Jean-François Lyotard*. Nueva York: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- SPINOZA, Baruch (1988). *Correspondencia*. Madrid: Alianza.
- VANCHERI, Luc (2011). *Les pensées figurales de l'image*. París: Armand Colin.
- VILAR, Gerard (2019). *Jean-François Lyotard: Estètica i política*. Barcelona: Gedisa.
- WILLIAMS, James (1998). *Lyotard: Towards a Postmodern Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- WUNDERLICH, Antonia (2008). *Der Philosoph im Museum: Die Ausstellung „Les Immatériaux“ von Jean-François Lyotard*. Bielefeld: Transcript.

**Sergio Mejjide Casas** es graduado con premio extraordinario en Historia del Arte por la Universidade de Santiago de Compostela, graduado en Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a Distancia y máster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i Pensament por la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente realiza su tesis doctoral en la Universidade de Santiago de Compostela, donde también imparte docencia con un contrato predoctoral del Ministerio (FPU). Ha publicado en revistas internacionales de alto impacto, participado en numerosos congresos y realizado estancias de investigación en diferentes países.

**Sergio Mejjide Casas** holds a degree with honours in Art History from the Universidade de Santiago de Compostela, a degree in Philosophy from the Universidad Nacional de Educación a Distancia and a master's degree in Comparative Studies in Literature, Art and Thought from the Universitat Pompeu Fabra. He is currently working on his doctoral thesis at the Universidade de Santiago de Compostela, where he also teaches under a pre-doctoral contract from the Ministry of Universities of Spain (FPU). He has published in influential international journals, participated in numerous conferences and made research trips to various countries.

---