

ANTON EHLERS:

"IMMATERIALERNE"

Det postmoderne som sublimt raritetskabinnet

En total udvanding har længe truet betegnelsen "postmoderne" i dens cirkuleringen gennem medier og dagligsprog. Hvad kunne man også vente andet end kaos, når ordet anvendes om tendenser inden for de mest forskellige områder, lige fra samfundsform og livsstil til kunst og filosofi? Men ordets flyden (der sammenfatter en aktuel forvirring) kan ikke i sig selv diskvalificere brugen af det. Og ved nærmere eftersyn viser det sig, at betegnelsen på en række konkrete områder allerede står for ret veldefinerede - men ikke altid identiske - fænomener og problemstillinger.

Den største fare, som lurder på ordet, er faktisk ikke kaoset, men dén enhed, der skyldes ideen om en almen postmoderne tidsalder. Ordet bliver tungt af historiefilosofi, når det tænkes som perioden efter moderniteten inden for et lineært udviklingskema. Hvor det postmoderne betragtes som resultatet af et dramatisk, historisk omslag - åbningen af en ny æra gennem modernitetens undergang og død - får termen en profetisk eller apokalyptisk tone. Den bliver bydende, dirigerende, normativ: "Kom! - Man må være absolut postmoderne!". En tone, der harmonerer dårligt med begrebet om det postmoderne som en tilstand i det mindste uden historiefilosofiens ensrettet-skilte. I det hele taget står betegnelsen "postmoderne" sig bedst med ikke at blive taget på ordet, og ikke taget for tungt. Ordet må snarere bruges på en let og distanceret måde og må altid være omgivet af underforståede citationstegn. Det skal omgås med ironi og uden uskyld.

Det er på denne måde J.-F. Lyotards brug af termen bedst kan forstås. Langt mindre som et færdigt svar end som markeringen af nogle åbne spørgsmål. Således møder man hos Lyotard en vis ambivalens mellem først og fremmest at føre det postmoderne tilbage til en sprogfilosofisk problematik (den uophævelige strid mellem heterogene sprogspil) og endvidere at knytte det til sociologiske eller teknologiske udviklinger (informatiseringen). Dette sidste perspektiv, som var et fremtrædende element i Viden og

det postmoderne samfund fra 1979 (på dansk 1982), tages op igen i Lyotards seneste værk - nemlig den af ham ledede udstilling *Les Immatériaux* (immaterialerne) på Beaubourg-centret i Paris foråret og sommeren 1985.

## I

*Les Immatériaux* er en iscenesættelse af nogle problemstillinger i forbindelse med nye teknologiers forvandling af den materielle omverden. Til dette formål præsenteres en mængde objekter og illustrationer fra forskellige områder (naturvidenskaber, teknik, kunst, arkitektur osv.) i sindrige arrangementer, ledsaget af lydeffekter og oplæste tekster - alt sammen for at opnå, hvad Lyotard kalder en "postmodernitetens dramaturgi".

Udstillingens centrale tese er, at vi på alle områder oplever en slags derealisering, en afmaterialisering - derfor neologismen "immaterialerne". Videnskaberne fører stoffet, som danner objekterne omkring os, tilbage til interaktioner mellem mikro-elementer. Materien opløses i immaterielle energitilstande. Kommunikationsteknologier erstatter i stadig højere grad en mere direkte kontakt med omverdenen. Avancerede måleapparaturer, der virker som filtre mellem os og tingene, bringer meddelelser om u håndgribelige realiteter, som for os kun er "objekter" på dataskærme. Og massemedierne skaber hyperrealitet, hvor mediedækningen af begivenheder blandes sammen med begivenhederne, hvor simulationen er mere virkelig end virkeligheden selv. Immaterialer gør sig endvidere gældende inden for kunsten, dels gennem udnyttelsen af teknologi, men også ved for eksempel Minimal Art i maleriet og Serialismen i musikken. Hele vendingen mod sproget, som aktuelt kendetegner videnskaber og nye teknologier, indebærer naturligvis en afmaterialisering. Informatiseringen betyder, at "software" tager føringen i forhold til "hardware".

Når udstillingen overhovedet tilnærmelsesvis kan holde sammen på denne brogede buket af temaer, er det fordi præsentationen af dem primært sigter mod et æstetisk mål, ikke et systematisk, teoretisk. Hensigten er at vække en sensibilitet, som i nogen grad allerede forudsættes til stede hos publikum. Udstillingen vil betragtes som et kunstværk - det er så at sige udstillingen selv, der udstilles, eller man kunne måske kalde den en forestilling. Målet er derfor ikke at informere om de nye "teknovidenskaber", beskrive omgivende årsagsforhold, sociologiske eller økonomiske aspekter. Men derimod at befordre en følsomhed over for ændringernes effekter - herunder ikke mindst følelsen af en stigende kompleksitet og en usikkerhed med hensyn til såvel den menneskelige identitet som målet for den teknologiske udvikling.

Disse temaer, som hører til udstillingens filosofiske indsats, anslås straks i starten. Før indgangen til immaterialernes komplicerede verden passerer man et ægyptisk basrelief: en gudinde giver livets tegn til kong Nectanebo II. Disse figurer med deres



faste konturer i stenen symboliserer nogle visheder, som resten af udstillingen vil undergrave. Det gælder ideen om giveren, oprindelsen og garanten for meningen. Og ideen om, at noget er forudgivet, eller at tingene netop er tiltænkt mennesket som den privilegerede modtager. Senere, ved udgangen, møder man det samme relief, men nu som en "rystet", flimrende projektion på en skærm. Billedet er afmaterialiseret, og figurernes konturer er opløst og utydelige.

Det moderne menneske har ganske vist i lang tid forsøgt at indtage guddommens plads for selv at stå for "skabelsen". At gøre sig til herre over naturen har været et centralt aspekt af dette projekt. Det er nu udstillingens tese, at selv om de nye teknologier kan ses som forlængelsen af det moderne projekt, sætter de spørgsmålstegn ved ideen om mennesket, der arbejder, planlægger og samler erfaring: ved rollen som ophavsmand. Subjektfilosofien med dens tænkende og projekterende subjekt over for et objekt kommer til kort: immaterialerne optræder ikke længere som genstand for et projekt. I det informationsteknologien angår sproget og allerede befinder sig på tænkningens niveau, etablerer den en ny, hemmelig intimitet mellem subjekt og objekt, mellem ånd og materie. Individet lader sig i stadig mindre grad adskille fra strømmen af interaktioner, som forbinder det med tingene.

Videnskaberne fjerner sig tilsyneladende mere og mere fra en menneskelig målestok, ligesom også den kunstneriske eksperimentering fremviser inhumane træk. Inden for atomfysik, genetik, biokemi, informatik og fonologi for eksempel forskydes målestokken overalt mod det allermindste, som i øvrigt også er midlet til forståelsen af det allerstørste (astrofysik). Individet kan se sig selv reduceret til en tilstand af kosmisk materie. Forskydningen af perspektivet har endvidere forbindelse med erkendelsens tiltagende mediatisering. På stadig færre områder bliver genstandene målt, vejret og dissikeret håndgribeligt og de videnskabelige observationer foretaget med det blotte øje. Derimod modtager vi gennem avancerede teknologier et utal af meddelelser, som vi forsøger at dechifrere. Meddelelser, der ikke nødvendigvis har nogen mening, eller henvender sig netop til os.

Hele denne destabilisering af identiteten i immaterialernes verden søger udstillingen at gøre mærkbar. Men derudover appellerer den også til følelsen af usikkerhed hvad angår den teknovidenskabelige udviklings mål, dens legitimering. Tidligt i udstillingen, efter relieffet med livets og meningens gudinde, henvises der til den historiske hændelse, der sammenfattes under navnet "Auschwitz". Man ser billedet af en deporteret og en sekvens af filmen *Monsieur Klein* (af Losey), hvor lægen måler en nøgen kvinde, som om hun var et stykke kvæg, og hendes krop var reduceret til et neutralt, tilfældigt materiale. Denne henvisning skal markere et afgørende nederlag for det moderne projekt, som det formuleres siden Oplysningen: en universel civilisationsproces med menneskets emancipation som endemål. Historiefilosofiens fremskridtsidé og en dermed forbundet triumferende humanisme lider skibbrud. Netop "likvideringen" af de moderne emancipationsidealer i Auschwitz har for nylig fristet Lyotard til en ret tvivlsom direkte periodisering, hvorefter 1943 skulle være året for modernitetens afslutning (*Magazine littéraire*, nr. 225, dec. 1985). Omvendt har han dog tidligere betegnet post-moderniteten som modernitetens stadige ledsager, for så vidt som Oplysningens fremskridtsoptimisme konstant har været ledsaget af

en figur af sorg og melankoli. Under alle omstændigheder optræder Auschwitz som et tegn, der fastholder erindringen og vækker sorgen over de moderne idealer. Og samtidig markerer, at udviklingen inden for videnskab, teknologi og kunst fortsætter uden store legitimeringsdiskurser, såsom løfter om universel frigørelse og fremskridt. Udstillingens præsentation af nye teknologiers indvirkning på vore livsbetingelser udtrykker da heller ikke nogen simpel teknologistisk optimisme. Den søger snarere at fremkalde en sammensat og ambivalent følelse af såvel sorg over modernitetens krise som glæde over at noget nyt viser sig. Måske især forvirring - og muligvis en følelse af noget sublimt?

## II

Forvirret bliver man under alle omstændigheder i *Les Immatériaux'* labyrintiske indre. Men vi bevæger os netop generelt mod større kompleksitet og mindre globale svar, hævder Lyotard i kataloget - "Det enkle, det er barbariet".

Der er ikke tale om nogen belærende eller pædagogisk udstilling. Der er ingen pile, ingen foreskrevne ruter. Den besøgende træder ind i "postmodernitetens dramaturgi", som viser sig at være en forestilling uden helte og uden gennemgående fortælling, men derimod et virvar af afdelinger, zoner og passager på kryds og tværs, der muliggør utallige gennemgangsruter. De forskellige afdelinger adskilles ved halvgennemstige, grå metal-tæpper af trådnet, der ligesom alle de udstillede objekter i øvrigt er ophængt i tråde fra loftet, så de giver udseende af at svæve vægtløst i rummet. Uden at tillade et egentligt overblik er metaltæpperne dog så gennemstige, at der mellem objekterne antydes konvergenser, kontraster og forbindelser, som inspirerer den besøgende til selv at finde sin vej gennem labyrinten.

I et af papirerne fra udstillingens forberedelse nævnes en biltur i Californien som inspirationskilde: "Når man kører i bil fra San Diego til Santa Barbara, det er flere hundrede kilometer, kommer man igennem en zone af "forstadsvækst" ("conurbation"). Det er hverken by eller land eller ørken. Modsætningen mellem et centrum og en periferi forsvinder, ja, også mellem et indenfor (menneskenes by) og et udenfor (naturen). Flere gange må man indstille bilradioen, fordi man flere gange skifter sendeområde. Det drejer sig snarere om en tågeverden, hvor materialerne (bygninger, veje) er metastabile energitilstande. Gaderne, boulevarderne er uden facader. Informationerne cirkulerer gennem strålinger og usynlige interfaces".

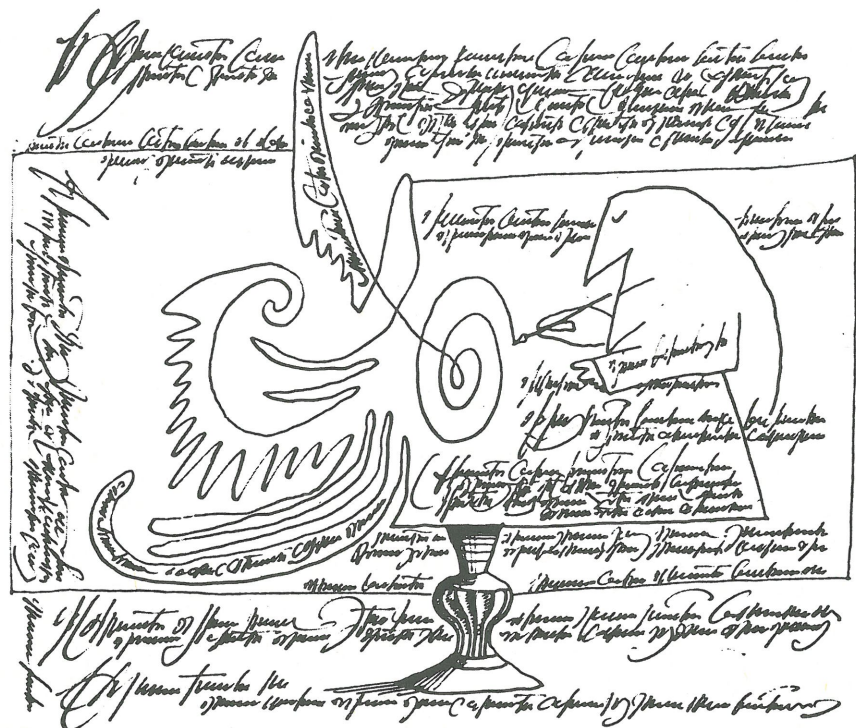
Der ligger heri en oplevelse af rum og tid, som er forsøgt omsat til *Les Immatériaux'* indretning. Udstillingsområdet opdeling i (over tres) små afdelinger ved hjælp af de halvgennemstige skærme gør, at afgrænsningerne får et sløret, tågeagtigt præg. Men til denne noget diffuse opdeling er føjet en strukturering ved hjælp af lydsendere, som inddeler hele området i omkring tredive klart afgrænsede zoner. Iført hovedtelefon modtager

den besøgende lydmontager, der udsendes gennem infrarøde stråler. Oftest er det oplæsninger af litterære tekster, undertiden musik eller andre lydeffekter. I alle tilfælde er den lydlige kommunikation knyttet til forløb i tid. Da det er tonebåndet, som afgrænser og definerer den enkelte zone – ét skridt uden for den usynlige strålezone afbryder straks udsendelsen – kan man sige, at tiden her tager føringen over et diffust og flydende rum, ja, at tiden frembringer rum.

Hele dette tema om udstillingens tid og rum er tydeligt beslægtet med Paul Virilios beskrivelser af de syntetiske rum-tider i grænseløse forstadsbyer og hele den audiovisuelle teknokultur – især i bogen *L'Espace critique* (Paris 1984). Ikke kun rummet bliver herefter en flydende størrelse, afhængig af tider og transmissionshastigheder. Den kronologiske og historiske tid afløses også af teknologiske tidsligheder (herunder mediernes nivellering mellem direkte transmission og genudsendelse). Virilio har i øvrigt beskrevet en lang række af netop de derealiseringsfænomener som udstillingen forsøger at demonstrere.

Med tonebåndene, der snarere skaber associationer gennem kontraster end ved direkte kommentarer til det set, bryder Les

Tegning af Saül Steinberg



**Immatériaux** med udstillingsmediets traditionelle privilegering af synssansen. Og samtidig indføres tidens parameter som en fremtrædende dimension i postmoderniteten. At der ikke er tale om en sammenhængende, lineær tid, antydes måske af sendernes antal og den kakofoni af stemmer, lyde og løsrevne ord, som vælter ind over enhver, der forsøger at gå hurtigt gennem udstillingen. Et aspekt af tidsdimensionens nye betydning kan opleves ved omgangen med en række sprogbehandlende computere, opstillet i "sprogets labyrint" nær udgangen. Dette at orientere sig i en tekst ved en skærmterminal er en situation, der nærmest har karakter af lytten, venten, udstrækning i tiden, og som ikke giver det samme overblik og mulighed for direkte herredømme, som når man har teksten på papir, udbredt i rummet foran sig.

Selv om udstillingen præsenterer eksempler på den allernyeste teknologi, som nu disse sprog-maskiner, hentes objekterne ofte fra kunst, videnskab og forskellige områder af dagliglivet. Til tider kan man føle sig hensat til et raritetskabinet - for eksempel når man præsenteres for japanske soveceller, syntetisk hud til transplantationer, guldbarrer fra før pengene blev immaterielle, et lokale, hvor publikums bevægelser omsættes til elektronisk musik, "Five words in orange neon", bøjet i orange neon, astronaut-proviant og andre bizarre ting. Sammenstillingen af objekter er ret fantasifuld. Traditionelle opdelinger mellem vidensområder respekteres ikke.

Men der er alligevel systemer i galskaben. Således begynder alle veje gennem labyrinten ved en tematisering af kroppen - og visheden om tilstedeværelse "her" og "nu" - og ender ved sproget og dets immaterialitet. Udgangspunktet er "ikke-kroppens teater": man ser fem dioramaer med teaterscener, hvor umærkelige bevægelser i dekorationer og belysning understreger et foruroligende fravær af levende væsener. I hovedtelefonen en tekst af Samuel Beckett: "Jeg opgav før fødslen, andet er ikke muligt. Det var dog nødvendigt at det fødtes, det blev ham, jeg var indeni, det er nu sådan jeg ser det. Det var ham der skreg, det var ham der så dagens lys... Det er ham der har levet, jeg har ikke levet". Netop Beckett har eksperimenteret med et teater, hvor personerne kun er underlagt sprogets regler, mens deres kropslige tilstedeværelse - som ellers er alfa og omega i teater - er reduceret til et minimum. Placeret her i starten af udstillingen, introducerer "ikke-kroppens teater" polariteten krop og sprog, samtidig med at kroppens modstand mod afmaterialiseringen bringes på bane. Det antydes flere gange på ruterne mod slutpunktet i "sprogets labyrint", at kroppen yder en slags modstand mod teknokulturens immaterialer.

Udstillingens generelle bevægelse fra kroppen til sproget kan forfølges ad fem parallelle ruter - selv om de mange indbyrdes passager leder de fleste af sporet. De fem gennemgående ruter skyldes en strukturering af temaerne ud fra en kommunikationsteoretisk models fem instanser. Idet alle realiteter betragtes som meddelelser, kan man spørge om materialet, bæreren eller underlaget, som disse meddelelser er skrevet på; matricen, koden, de





kan dechifrerer igennem; materiellet, hvordan de overføres til modtageren; materien, hvad de refererer til; materniteten, hvorfra de kommer. Kommunikationsteoriens poler, som bestemmer udstillingens fem hovedsekvenser, har her med omhu fået navne, der alle indeholder stammen "mat-". På sanskrit (for ikke at tale om "indoeuropæisk") betyder "mat" ifølge Lyotard at "gøre med hånden, måle, forme". Udstillingen handler nu om, hvordan alle mat'er rystes og tilføjes et "im-" af en mediatiseret teknokultur, hvor omverdenen bliver stadig mere u håndgribelig.

At overvinde det forudgivne materiales modstand var tidligere ethvert projekt eller arbejdes væsen. Men dette synes overflødigt, hvor nye industrielle materialer udtænkes, simuleres og realiseres direkte for at imødekomme de påtænkte produkters krav. Denne tendens betegnes som en afmaterialisering. Ellers illustreres materialets immaterialitet især ved de forskellige grader af porøsitet og u håndgribelighed, der kendetegner alle stoffer, når de betragtes på tilstrækkeligt nært hold eller undersøges i deres mindstedele. Et nyt og særpræget fænomen af medieskabt afmaterialisering præsenteres ud fra en montage af såkaldte videoclips - musikvideoer, hvor sangerens krop og dens omgivelser klippes i stykker og sammenstykket igen i akrobatiske forløb i forhold til musikkens melodi og rytme, helt uden respekt for tyngdekraft og kroppens enhed.

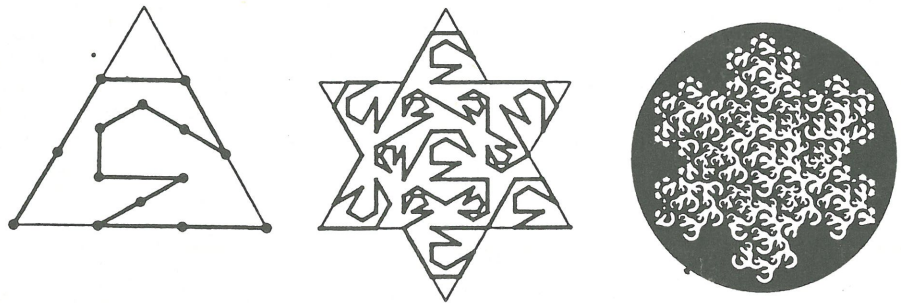
At erkende et objekt, forstået som en meddelelse, vil sige at dechifrere den kode, det "sprog", den er skrevet i, dens matrice. Som for eksempel DNA-koden inden for genetikken. Ændringerne i vort forhold til matricen består dels i indgreb i allerede kendte matricer for at opnå hidtil usete "sætninger", for eksempel genteknologiens kimærer. Dels opfindelsen af helt nye matricer med rene kunstprodukter som resultat, eventuelt nye paradoksale logikker eller nye musikalske notationer, hvor det eksisterende alfabet ikke slår til. Udstillingen antyder en (stadigt voksende) mangfoldighed af forskelligartede sprog, lige fra sociale påklædningskoder til spilteoriernes matricer.

Takket være teknovidenskabernes udvikling af avanceret materiel til transmission og modtagelse af meddelelser, sker der en drastisk forøgelse af de synlige objekter. Teknologiske proteser modificerer synlighedens matrice. Elektronmikroskoper, scannere, spektrografer leverer nye visuelle "fakta", og planetens overflade stritter af antenner til transmission af informationer. Men dette teknologiske "syn" giver samtidig "det sete" en noget prekær status - en usikkerhed ved det usynliges indblanding i det synlige, som udstillingen forsøger at illustrere blandt andet gennem hologrammer. For så vidt som hologrammet netop fremhæver det prekære aspekt ved "det sete", kan det tjene som metafor for de nye teknologier i rollen som modtagermateriel.

Som materiel for modtagelse og effektiv viderebefordring af meddelelser er det menneskelige individ ikke nødvendigvis verdens mest funktionelle indretning, antyder udstillingen. Derimod vises en industri-robot, der repræsenterer en automatisering af

processen fra idé til færdigt produkt. Sammenføjningen af program og materiel, af software og hardware gør, at man kan spørge, om maskinen tænker eller ånden fabrikerer. Skabelsen resulterer her snarere af en tilstand af høj kompleksitet end af en handling. Samtidig hører man i hovedtelefonen et udsnit af **Marionetteatret** af Heinrich von Kleist, hvor den mekaniske dukke hævdes at være i besiddelse af en guddommelig ynde og langt at overgå menneskelige dansere, der kan bringes ud af balance af sindsbevægelser.

Hvad angår meddelelsernes materie - emnet, genstanden, referenten - afsløres den gennem sine spor. Men sporene kan forplumres, der kan simuleres. Mediernes herredømme beforder følelsen af, at der ikke er nogen ydre virkelighed, men kun meddelelser, som uophørligt viser tilbage til meddelelser. Kun simulakrer. Jean Baudrillards bestemmelse af forskellen mellem simulakrer af



anden og tredje orden akkompagnerer en computer-fremstilling af syntetiske billeder - blandt andet det kalkulerede billede af et snefnug. Simulationen beskrives ikke længere af Borges' fabel om et imperiums kartografer, der udfærdiger et så detaljeret kort, at det til sidst nøjagtigt dækker territoriet. I dag udgår simulationen ikke fra et territorium, et referentielt væsen eller en substans. Den er i stedet frembringelsen gennem modeller af noget reelt uden oprindelse eller realitet, altså en hyperrealitet, fortælles det ind i ørerne på udstillingsgæsten. Ligesom territoriet ikke længere går forud for kortet, afbilder det syntetiske billede af snefnugget kun en fiktiv realitet. Og som ved dette fnug, således står simulationen også på mange andre områder i begreb med at erstatte virkeligheden, vil udstillingen vise.

Den femte hovedrute, om meddelelsernes maternitet, viser hvor lidt vi selv er ophav til tingene, lige fra det tøj, vi går i, til replikkerne, der løber os i munden. Og at det ligeledes er vanskeligt at definere og udpege forfatteren til mange af de typiske "kulturprodukter" i dag, hvor talrige forskellige medier overlapper og griber ind i hinanden. Dette sidste illustreres gennem en model over de komplicerede systemer af ophavsrettigheder i en række situationer.

Alle veje munder ud i "sprogets labyrint", hvor en række sprog-datamater er samlet. Maskiner, som husker, som udfører logiske operationer, behersker en litterær genres elementer, en stil, eller som opfatter talesprog. I hovedtelefonen høres Biblioteket i Babel af Borges: Universet er et uendeligt bibliotek, som antages at rumme alle verbale strukturer, alle mulige varianter af de eksisterende ortografiske tegn. Bøgernes formløse og kaotiske beskaffenhed sender bibliotekets beboere på endeløse vandringer rundt i det labyrintagtige bibliotek for at tyde bøgernes mening, og måske finde en katalogernes katalog, den helt unikke bog, som er det perfekte ciffer og kompendium over alle de andre.

Som besøgende i *Les Immatériaux* fristes man til at sammenligne hele denne udstilling, hvor man forvilder sig rundt i et virvar af afdelinger og gange og også præsenteres for meget uforståeligt, med netop dette babelske bibliotek. (Det var for resten også Borges' labyrintiske verden, Baudrillard i sin tekst om "Beaubourg-effekten" hævdede, var det eneste, der kunne vises i Beaubourg-centret uden at stride mod bygningens ydre). Betragtet som et reduceret monogram af Biblioteket i Babel, altså universet, udlægger udstillingen også fremtidsperspektivet, som ud-



trykkes i Borges' fabel: "jeg forudser at den menneskelige race - den eneste - er ved at uddø, og at Biblioteket vil vedblive at eksistere: oplyst, ensomt, uendeligt, ganske ubevægeligt og hemmeligt". Tilsvarende bliver immaterialernes verden stadig mere hemmelig, efterhånden som sprogene kompliceres. Og forestiller man sig alle de intelligente maskiner som en hjerne, alle de mekaniske automater og instrumenter som en aktiv og sansende krop, så udvikles der et væsen, som ikke har menneskelig form og ikke lever i vores tid og rum. I universets umådelige bibliotek af småpartikler kan det menneskelige individ - som det komplekse og usandsynlige væsen det er - herefter passende sammenlignes med den ene bog, der resumerer alle de andre.

### III

*Les Immatériaux'* uoverskuelighed svarer til den uigennemsigtheds, som ifølge Lyotard kendetegner sproget: der findes ikke noget universelt metasprog, der kan bilægge striden mellem indbyrdes uoversættelige sætningstyper og diskursgenrer. Sproget gør således selv modstand mod det, han kalder "kommunikationsideologien" med dens krav om alle ytringers oversættelighed. Dette krav har Lyotard tidligere beskrevet som indeholdt i den kapitalistiske investering i sproget i form af kommunikationsteknologi og informatisering. I *Viden og det postmoderne samfund* beskrives den aktuelle informatisering som en tendentielt ensrettende proces, hvor kun det, der lader sig oversætte til et homogent informations-sprog, accepteres som "viden", og hvor den videnskabelige sandhedssøgen underordnes teknikkens effektivitetskrav. *Le Différend* (striden) er blandt andet rettet mod enhver forfladigelse af denne art. Imidlertid synes Lyotard på udstillingen at opfatte de nye teknologier mere positivt. Betegnelsen "teknovidenskaber" angiver nu systemer, hvor videnskabens og teknologiens mål - henholdsvis viden og ydeevne - griber organisk ind i hinanden. Teknologierne kan selv have videnskabeligt frugtbare ideer, understreger han.

Teknovidenskaberne udvikler sig ligesom kunsten gennem en uendelig eksperimentering på baggrund af den virkelighedens mangel på virkelighed, som kendetegner moderniteten. Det drejer sig netop ikke om blot at afdække en fremstillelig realitet. "Mangelen på virkelighed" sættes i forbindelse med Kants filosofi om det sublime, der beror på eksistensen af noget, som ikke kan fremstilles af forestillingsevnen, men kun omfattes af fornuftens ideer. Det gælder alt uendeligt, grænseløst og absolut. Den sublime følelse, som vækkes af sådanne størrelser, er en ambivalent, blandet følelse af såvel ulyst som lyst - ulyst, grundet forestillingsevnen af afmagt, og lyst på grund af fornuftens overlegenhed.

*Les Immatériaux* synes at appellere til sublime følelser på flere planer. Først og fremmest ved at antyder immaterialernes uendelige og hemmelige verden. Dermed opstår en direkte parallel til Kant, for hvem den sublime følelse altid skyldes mødet

med sublime genstande i form af voldsomme naturscenerier, naturmagter, der viser blind ligegyldighed over for det humane. Immaterialernes verden falder tilsyneladende just i denne kategori og lader sig derfor sammenligne med Kants stormpiskede hav.

Nu findes der imidlertid også dét sublime, som Lyotard med henvisning til Edmund Burke forbinder med spørgsmålet "sker det?", hvorved der henvises til videnskabelige eller kunstneriske ytringers begivenhedskaraktter. Betonningen af det sublime aspekt ved et kunstværk som hændelse - dette "nu", der for kunstneren er afsløringen af det, der endnu ikke er vist og måske ikke kan vises - forskyder vægten fra ideen om noget uopnåeligt absolut til uendeligheden af fremtidige plastiske forsøg. Således åbnes vejen for den uophørlige eksperimentering, som kendetegner al nutidig kunst ifølge Lyotard. Det er også i egenskab af avantgardistisk eksperiment med udstillingsmediet, *Les Immatériaux* gør krav på at blive opfattet som et kunstværk.

Det sublimes æstetik skal gælde for hele den moderne kunst. Lyotard kalder så den kunst for postmoderne, der ikke nærer nostalgier over for det ufremstillelige absolutte som mistet oprindelse eller mål. Nødvendigheden af kun "negative" fremstillinger eller antydninger af det ufremstillelige tolker han som en udvikling mod abstraktion. Ironisk nok er kunstværket *Les Immatériaux* i al sin opulente overflod og figuration selv snarere barok i sin æstetik end just udtryk for den Minimalisme, som Lyotard ellers synes at ville identificere med en virkelig "postmoderne sensibilitet". Det er netop ikke den kunst og arkitektur, man populært opfatter som postmoderne - med stilblandinger, figuration og ornamentik - der er repræsenteret på udstillingen. Men primært abstrakte kunstneres forsøg på at opspore det usynlige i det synlige gennem minimale og afmaterialiserede billeder.

